

**ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА**

На правах рукопису

БОДНАР Ольга Богданівна

УДК 821.161.2+821.111–31.091

**ПРОЗА ВІЛЬЯМА ФОЛКНЕРА І ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА:
ТИПОЛОГІЧНІ ПАРАЛЕЛІ, ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ**

Спеціальність 10.01.05. – порівняльне літературознавство

Дисертація

на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
ГРОМ'ЯК Роман Теодорович,
доктор філологічних наук, професор

Тернопіль – 2010

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ 1	
ПРОЗА В. ФОЛКНЕРА І ВАЛ. ШЕВЧУКА:	
ХУДОЖНІЙ СВІТ, АВТОРСЬКІ КОНЦЕПТИ ТА ДОМІНАНТИ	12
1.1. Авторські концепти людини і світу	12
1.2. Домінанти ідіостилів	49
Висновки до першого розділу.....	68
 Розділ 2	
ЗАСОБИ ХУДОЖНЬОГО МОДЕЛЮВАННЯ	73
2.1. Принципи образотворення.....	73
2.2. Композиційні прийоми	87
2.3. Творення ефекту неперервності та об’ємності життя	99
2.4. Джерела символізації	112
Висновки до другого розділу.....	126
 Розділ 3	
РОМАНИ “ЗІЙДИ, МОЙСЕЮ” І “ПРИВИД МЕРТВОГО ДОМУ”	
(ТИПОЛОГІЧНІ ПОДІБОСТІ, ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ).....	
3.1. Жанрові модифікації	131
3.2. Контрапункти заголовків	141
3.3. Ірраціональний підтекст.....	145
3.4. Художні функції ефектів плинності та циклічності часу.....	156
Висновки до третього розділу	168
 ВИСНОВКИ	 173
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	177

ВСТУП

У динамічну постмодерну добу, на межі ХХ – ХХІ ст. значно зростає інтерес літературознавців до міжкультурних взаємин. Важливу роль в цьому відіграє компаративістика як наука про рухомий діалог між літературами, мовами та епохами і допомагає з'ясувати спільне і відмінне. Тому дослідження різних підходів та інтерпретацій, зокрема творчості письменників США в Україні, забезпечує діалогічний характер компаративних студій, що важливо для розвитку світової літератури.

Важливим етапом дослідження є виокремлення типологічних явищ, які виникають унаслідок спільних суспільно-політичних, морально-психологічних, літературних чинників. Порівнюючи українську літературу з іншими зарубіжними розглядаємо її в універсальному вимірі зауважуючи риси, які зближують її зі світовим контекстом.

Простеживши в загальних рисах процес становлення внутрішнього світу Вільяма Фолкнера як особи і письменника за відгуками і дослідженнями цього світу в його наукових працях і художніх творах, ми виділили ті методичні напрями, котрі виконували формотвірні, стилетвірні функції, визначали естетику та майстерність оповіді письменника.

За такою ж парадигмою в історії естетичної думки і літературної критики Росії і України (часто це був спільний інтелектуальний простір) виявили і констатували чимало однотипного в “органічній критиці” Росії, в етногенезі і теогенезі жанру роману та в літературно-критичній платформі М. Анастасєва, Т. Мотильової, Т. Денисової, Д. Затонського.

Вважаємо, що теоретико-методологічний, понятійно-термінологічний арсенал вітчизняних учених, їх інтелектуально-філософське спрямування, застосування психоаналізу дає змогу дослідити прозу В. Фолкнера сукупно, в контексті літературного процесу ХХ століття із проекцією на українські філософські та літературні традиції, предметно проаналізувати творчість В. Фолкнера і також Вал. Шевчука на історико-психологічному тлі кінця

другого тисячоліття; віднайти в художніх творах обидвох письменників споріднено-перехідні мотиви, що постійно розвиваються і становлять єдину поліфонічну структуру вічних тем, що може бути засобом, відповідною мовою його інтерпретації та реінтерпретації рецептивних документів, залишених протягом ХХ ст. в Росії та Україні.

Зацікавлення творчою спадщиною Вільяма (Катберта) Фолкнера (1897–1962) – натхненника американського Півдня, гордості американської літератури ХХ століття, одного з найглибших митців сучасності, – щороку зростає, насамперед на його батьківщині. Це засвідчують величезна бібліографія та жанрове розмаїття праць про нього як особистість і як митця, про сприймання його творів новими поколіннями читачів. За останні два десятиріччя лише англійською мовою написано 37 монографій, не кажучи про журнальні статті, інші публікації. Наявність поважного дослідження про життя і долю американського митця, яке опублікував професор Мічиганського університету Джозеф Блотнер; Дж. Вільям, Р. Грау, Б. Ітенберг, Р. Гамблін, Д. Сінгал, Едіта та Том Ранкіні, Дж. Містер, Джон Вільямсон створили наукові розвідки про творчість Вільяма Фолкнера, що вийшли друком у 70–90 рр. ХХ століття; повного видання творів Вільяма Фолкнера в США (19 романів, 77 новел, 3 поетичних книжки і п'єси); щорічних конференцій “Фактор Йокнапатофи”, які проводяться на батьківщині письменника в Оксфордському університеті штату Міссісіпі – усе це створює сприятливі умови для нових оригінальних досліджень у галузі фолкнеріанства.

Складається враження, що сучасні літературні розвідки про творчість В. Фолкнера виникли, в першу чергу, як наслідок видання однотомника творів письменника відомим критиком Малкольмом Каулі, який за своє життя багато зробив для популяризації творів цього письменника-майстра. Каулі зумів поставити творчий доробок В. Фолкнера “...у контекст американської літератури, зазначивши, що він поєднує традицію *psychological horror*, тобто глибокої, необмеженої раціональності психологічності, що об'єднує Брауна,

Готорна, Джеймса, із традицією народного гумору і реалізму, найяскравіше представленого Твенном” [110, 55].

Щоб сучасні читачі могли цілісно уявити постать, характер і творчість американського письменника, потрібно також звернути увагу на статті таких найвідоміших і найталановитіших письменників і дослідників як Роберт Пенн Воррен, Конрад Ейкен, Ольга Віккері, Клінт Брукс, Жан Поль Сартр, Альбер Камю.

Амплітуда літературно-критичних оцінок творчого “я” В. Фолкнера на його батьківщині різнопланова: відомий дослідник його творчості Малкольм Каулі (Malcolm Cowley) вважав його, перш за все, новелістом [247, 5], інший американський критик Ірвін Хау (Irving Howe), зазначав, що “Фолкнер виявив себе майстром розповідної прози, [253, 23], Ральф Елісон (Ralf Ellison) високо оцінила увагу Вільяма Фолкнера до таких суспільних явищ, як демократія і расовість [249, 23], Річард Моріленд (Richard Moreland) аналізував творчість В. Фолкнера у контексті розвитку модернізму [247, 17], Андре Блайкастен (Andre Bleikasten) вписав його у європейську перспективу [247, 75], Рамон Салдивар (Ramon Saldivar) досліджував колоніальну та постколоніальну тему творчості письменника [247, 96], Шеріл Лестер (Cheryl Lester) прагнула осягнути інновації в техніці письма, труднощі розуміння фолкнерівських творів, що компенсуються здатністю зворушити душу читача [247, 123], Джудіт Браян Віттенберг (Judith Bryant Wittenberg) осмислювала расову тему в романі “Світло в серпні” (“Light in August”) крізь словесні символи та додаткові образи [247, 146]. Волтер Аллен (Walter Allen) стверджував, що для Вільяма Фолкнера Південь – “зосередження проблеми всього людства” [3, 57].

Як бачимо, літературознавці на батьківщині письменника в основному досліджували окремі аспекти творчої діяльності В. Фолкнера.

Професор Університету Південного Міссісіпі (США) Ноел Полк прагнув “побачити самого Фолкнера як особу, що має міжнародне значення” [7, 4]. Учений був учасником радянсько-американської фолкнерівської конференції в Москві 1984 р., написав вступ до критичної біографії В. Фолкнера, котра була

підготовлена російським дослідником Миколою Анастасьєвим, де стверджував свою приналежність до першої, як йому вдалося, біографії В. Фолкнера, що не є англomовною і вперше опублікована за межами США.

Твори американського письменника давно вже перекладені слов'янськими мовами (зокрема і на теренах колишнього СРСР), їх часто видають у цьому просторі: не тільки прозу, а й публічні виступи, есе, листи, щоденники. У Росії творчість американського письменника досліджували М. Анастасьєв, О. Ващенко, Я. Засурський, М. Коренєва, П. Палієвський, Ч. Топурідзе, Д. Урнов, С. Чаковський. В Україні Фолкнера аналізували Т. Денисова, Д. Затонський, О. Кеба, П. Рихло, О. Чернов. Бібліографію творів Вільяма Фолкнера в українських перекладах уклад перекладач Ростислав Доценко. В основі цих досліджень – ставлення автора до Міссісіпі, до Півдня, до того культурного середовища, вихідцем із якого він був. Рідний край митця, безперечно, став джерелом тих особливих якостей, тієї енергії, яка характерна для його творів, загальні контури його бурхливих взаємин із батьківщиною багато в чому допомагають глибше зрозуміти проблематику його творчості. І, на переконання дослідників, саме в них почасти і криється причина незмінної привабливості книг художника слова для різних народів. У результаті колективних зусиль з'явилося твердження, що проза цього митця невід'ємно належить великій реалістичній літературі ХХ століття, що властиво художнім тенденціям того часу. Не випадково у поважних дослідженнях, автори яких осмислюють ці тенденції, постійно згадується ім'я В. Фолкнера (зокрема у працях Б. Сучкова “Історичні долі реалізму” [194, 87], Д. Затонського “Мистецтво роману і ХХ століття” [93, 21], Т. Мотильової “Надбання сучасного реалізму” [150, 48] та ін.).

Як відомо, до подібного погляду вітчизняна наука про літературу також прийшла нелегко, адже в минулому довго не приймали і не сприймали цього письменника: в ньому бачили тільки формаліста і модерніста.

Схожа за глибиною і загадковістю творча постать, яка, подібно до В. Фолкнера, вросла корінням у рідну землю, історію, слово – Валерій

Шевчук. Він не лише письменник-оповідач, перекладач, а й дослідник культури своєї нації, її джерел і родоводу. Свого часу його вважали прозаїком, який постійно виходив за межі “єдино вірного” творчого методу, бо у численних романах, повістях та оповіданнях розробляв сферу потойбічного, ірраціонального, демонічного. У застійні 1970-ті й ранні 80-ті роки він часто писав до шухляди, зате потім, кращої пори, друкувався широким потоком. Свій внесок у розуміння доробку Вал. Шевчука зробили літературознавці різних поколінь: В. Балдинюк, Н. Беляєва, Т. Бледних, А. Горнятко-Шумилович, Н. Городнюк, Л. Донченко, Н. Євхан, М. Ільницький, Г. Логвин, Л. Новиченко, М. Павлишин, А. Пивоварська, М. Рябчук, Н. Фенько, які торкалися різних аспектів його творчості, переважно фольклорних чи барокових слідів та виявів. Окремі впливи літератури й культури XVI–XVIII століть на творчість письменника розкрито у працях М. Жулинського, Р. Корогодського, Р. Мовчан, З. Шевчук, О. Юрчук. Зокрема, ведучи мову про екзистенційну природу героїв Шевчука, Л. Тарнашинська приходиться до висновку, що вони виразно барокові. Необарокові знаки культури у текстах письменника, на думку Н. Городнюк, презентують постмодерну стратегію культуротворення. Провідними критеріями цих досліджень є визначення екзистенційної поетики та належності творів Шевчука до «прози культури», виявлення поетикориторичних, філософських та морально-етичних концептів барокової літератури.

Відомо, що рідко в житті зустрічаються виключно лихі чи добрі люди, тому в творах Вал. Шевчука та В. Фолкнера боротьба розгортається не між окремішнім абсолютним добром, з одного боку, й абсолютним злом, з другого, а між злом і добром, переплетеними в одному цілому. Такою найчастіше є внутрішня боротьба людини за власне “Я”. Проза митців є кардіограмою душі, в якій і відбуваються головні перипетії.

Не можна не помітити в їхній творчості й такого цікавого факту: коли у більшості художніх творів інших авторів читач стикається із ситуацією поступового “розв’язання клубка” ще до завершення книги, то в українського

та американського письменників сюжетні лінії дедалі більше заплутуються. Така градація ще далше віддаляє читача від справжнього завершення, ніж він був на початку твору. Виникає своєрідний “ефект трясовини”, в якому ще не вичерпаний дослідницький потенціал.

Завдання типологічного зіставлення цих художників ще далеко не вичерпане. Для його вирішення доцільними видаються два взаємопов’язані наукові підходи. Один – історико-літературний, хронологічно-описовий; другий – інтерпретаційно-порівняльний. Порядок цих підходів не має принципового значення. Методологічно важливішим є інше завдання: наблизитися до естетичної концепції В. Фолкнера і Вал. Шевчука, простежуючи колізію між їх духовним досвідом, який окреслював горизонт сподівань як сучасників, так і нащадків, і між читацько-інтерпретаційною компетентністю читачів, критиків, істориків літератури, котрі вдавалися до порівняння текстів.

З цієї точки зору очевидність і легкість першого підходу виявилися оманливою. Легко зафіксувати, *коли* і *хто* з українців публічно згадував американського митця, перекладав його твори того чи іншого жанру, неважко простежити, хто із дослідників зараховував В. Фолкнера до певного літературного напрямку (реалізму, модернізму, постмодернізму). Проблеми починаються з осмислення мотивів вибору окремих творів американського автора і критеріїв оцінки порівняння вибраних творів із творами українського автора Валерія Шевчука. Проблематичність наростає, коли у східнослов’янському ареалі виявляється певна непропорційність у кількості перекладів з В. Фолкнера російською та українською мовами, що змушує замислитися над динамікою і характером історико-літературних інтерпретацій (коментарів і передмов до публікацій, довідкових гасел в енциклопедіях, розділів у підручниках з історії зарубіжної літератури тощо) в Росії та Україні. При цьому важливо простежити, що домінує: однастайність, розбіжність оцінок чи закономірна множинність, діалогічність тлумачень чи їх свідома

полемічність? Усе це на рівні сприймання текстів легко констатується, але важче розуміється і ще складніше пояснюється.

Окрім світоглядно-ідеологічних чинників, які тривалий час зближували українських філологів із російськими, водночас віддаляючи їх від американських, тут мали б діяти чинники психологічні, естетичні й власне літературознавчі. До 1991 року домінувала офіційно не сформульована “норма”, згідно з якою сфера україномовних перекладів звужувалася, бо освітньо-пізнавальні функції, певною мірою, виконували російськомовні переклади класиків зарубіжних літератур та ідеологічно суголосних новітніх авторів.

Саме це і спричинило той факт, що спадщина В. Фолкнера українською мовою була представлена в колишній УРСР дуже збіднено: в основному перекладами Р. Доценка, Є. Фурманської, М. Хоменко, М. Пінчевського, В. Корнієнка, М. Мостового, Л. Маєвської.

Отже, для читачів, які не володіють англійською мовою, і досі лишається єдиний доступний шлях до світу творів В. Фолкнера – знайомство з їх російськомовними версіями та інтерпретаціями російських авторів, які домінують у культурно-освітньому просторі України. Проте безальтернативність комунікацій з мовнознаковим рівнем творів В. Фолкнера не позбавляє українських філологів можливості власної інтерпретації їх смислу, ведення самостійного діалогу з текстами та їх типологічного зіставлення з текстами інших авторів.

На такому навіть пунктирно окресленому тлі постає *актуальність* системного компаративного осмислення творчого доробку Фолкнера і Шевчука, вивчення комплексу типологічних подібностей та мистецьких особливостей їх прози. Порівняльне дослідження художніх світів цих письменників, їх ролі в історії рідних та світової літератур ХХ ст. має відповідати сучасним здобуткам і новітнім методологічним засадам компаративістики, теорії та історії літератури.

Мета дослідження: окреслити роль і значення прози Фолкнера і Шевчука в художньому осягненні світу, проаналізувати засоби моделювання віртуальної дійсності (художнього світу), виявити типологічні аналогії та мистецьку своєрідність.

Для досягнення мети потрібно вирішити зумовлені нею конкретні **завдання:**

- порівняти “фолкнерівський” і “шевчуківський” модули світобачення та художнього творення;
- розкрити авторські творчі засади, концепти людини і світу;
- дослідити принципи образотворення, композиційні прийоми, стильові домінанти;
- під кутом зору типологічної подібності та художньої своєрідності здійснити компаративний аналіз романів Вільяма Фолкнера “Зійди, Мойсею” (“Go Down, Moses”) і Валерія Шевчука “Привид мертвого дому”.

Об’єктом дослідження є художні твори В. Фолкнера і Вал. Шевчука, а також їх статті, виступи, промови, інтерв’ю, епістолярій.

Предмет дослідження – типологічно значущі подібності та художня своєрідність прози В. Фолкнера і Вал. Шевчука.

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять базові напрацювання теорії компаративістики. Усі явища вивчаються з огляду на специфіку розвитку американської та української літератур другої половини ХХ ст. Спираємося на теорію А. Бергсона про плинність часу; Франкове вчення про секрети поетичної творчості; основні положення психолінгвістичної теорії літератури О. Потебні; феноменологічні праці Б.-І. Антонича; естетику словесної творчості й теорію діалогічності М. Бахтіна та їх подальший розвиток у працях А. Єсіна, Н. Мамедова, В. Доманського, О. Куніної, Н. Ніколіної, С. Бройтмана, В. Тюпи; положення психолінгвістичної діагностики В. Беляніна; праці сучасних українських компаративістів О. Астаф’єва, Л. Грицик, Р. Гром’яка, М. Зимомрі, М. Ільницького, В. Будного, Д. Наливайка.

Відповідно до мети і завдань дослідження на різних етапах застосовано **методи** й прийоми філологічного, інтертекстуального, рецептивного, наративного та порівняльно-типологічного аналізу тексту.

Наукова новизна роботи. Дисертація є першим комплексним дослідженням, у якому на основі методологічного плюралізму систематизовано здобутки фолкнеріанства та шевчукознавства, здійснено компаративний аналіз художніх світів прозаїків та способів їх побудови, продемонстровано спільне й відмінне в образотворенні, зокрема в символізації та притчевості. Уперше проведено порівняльно-типологічне зіставлення в зазначених та інших поетико-стилістичних аспектах романів “Зійди, Мойсею” і “Привид мертвого дому”.

Практичне значення дисертації полягає в тому, що її положення й висновки доповнюють відомості про американо-українські літературні сходження й розбіжності. Матеріали дослідження можна використати у курсах української та зарубіжної літератур ХХ століття, при розробці спецкурсів та спецсеминарів з порівняльного літературознавства, теорії літератури, історії американо-українських літературних зв’язків.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та джерел (266 позицій). Загальний обсяг – 199 сторінок, з яких 176 – основного тексту.

Розділ 1

ПРОЗА В. ФОЛКНЕРА І ВАЛ. ШЕВЧУКА: ХУДОЖНІЙ СВІТ, АВТОРСЬКІ КОНЦЕПТИ ТА ДОМІНАНТИ

1.1. Авторські концепти людини і світу

Фолкнер, Вільям Катберт (Faulkner, William Cuthbert) належить до видатних творців американської літератури. Глибокий психологізм, складність і обшир соціальних узагальнень, філігранна художня майстерність поставили його в один ряд з іншими провідними прозаїками ХХ століття.

Фолкнер признавався: “Моя мета полягає в тому, щоб історія мого життя могла вміститися в одному рядку, який буде одночасно і некрологом і епітафією: “він писав книги і він помер” [224, 11].

“Коли ми досліджуємо творчість Фолкнера, то роздумуємо про стан “збентеження, про духовний голод, про жагуче прагнення” до чогось щойно минулого, яке Фолкнер як письменник може описати ...” [247, 30].

В. Фолкнер – автор майже двох десятків романів, великої кількості оповідань, двох збірок віршів та п’єси, лауреат Нобелівської премії 1954 (1950) року (в рішенні Нобелівського комітету було зазначено, що Фолкнера нагороджено за “його значний і художньо оригінальний внесок у новий американський роман”), Пулітцерівських (1955 – “Притча”, (“A Fable”); 1963 – “Викрадачі”, (“The Reivers”)) Національних премій, нагороджений медаллю Хоуеллса у США за літературну творчість, удостоєний срібної медалі Грецької академії та французького ордена Почесного легіону у 1951 році, – народився 25 вересня 1897 року на американському Півдні, в містечку Нью-Олбані (штат Міссісіпі). За походженням він, очевидно, шотландець, прізвище його означає “соколинний”, можливо, що далекий предок Фолкнера наглядав за соколами британської корони.

Увага до географії і родинного гнізда Фолкнера не випадкові, бо Південь – “то і ґрунт, і коріння, і пахощі, і спосіб життя Вільяма Фолкнера” [62, 214].

На думку американського дослідника, Фолкнер не був певен у собі: як людина з чутливою й лагідною душею, приречена жити в жорстокому й досить обмеженому суспільстві, він не зважувався “прийняти себе”, серйозно ідентифікувати себе з якоюсь однією роллю – передусім роллю письменника. Ф. Р. Карл називає Фолкнера “кентавром”, богоподібною й водночас грішною істотою, що прагне досягнути єдність буття, “пізнати глибоку понуру таїну”. З цієї “таїни” виростає більшість його сюжетів: ми накопичуємо дедалі більше інформації, а проте істина так і не дається нам, вислизаючи щоразу, коли ми, здавалося б, упритул до неї наблизились. На переконання Ю. Палієвської, “при бажанні з Фолкнера можна вчитати все що завгодно. Але головне, напевно, в тому, що Фолкнер, як письменник, все життя намагався розповісти безперечно одну і ту ж повість боротьби людини з обставинами, із собою, із навколишнім світом” [165, 5].

Ключ до своєрідності естетичних поглядів Фолкнера, до його художнього світу, а відтак і до розуміння “я” митця знаходимо в його творчій спадщині. Саме у фолкнерівському художньому доробку малої та великої епічної форми, а далі в листах, промовах, виступах виявляється його естетичне самоусвідомлення – осмислення своїх можливостей, типу мислення, власного покликання і сутності літературної творчості взагалі.

Надзвичайна чутливість, екстатична вразливість, гнучкість уяви і динамічність асоціативного мислення, спостережливість і проникливість у внутрішню суть речей, які збуджують чуття і весь духовний світ, – усе це відразу засвідчує фолкнерівська концепція “неконцентрованої” свідомості, згідно з якою всі ми – лише аморфна суміш спогадів і голосів. Письменник жив у добу, яка не була у злагоді із собою, і саме з цих суперечностей він витворював свої книги. “Та хоч які були лихі ті часи, – стверджує Ф. Р. Карл, – мистецтво Фолкнера їх пододало. Більше того, воно показало нам, як жити в таку добу. А тому, – пише американський дослідник, – є всі підстави зарахувати Євангеліє від Фолкнера до світового Святого Письма” [247, 97].

Каулі зумів поставити творчий доробок Фолкнера в контекст американської літератури, зазначивши, що він поєднує традицію *psychological horror*, тобто глибокої, необмеженої раціональністю психологічності, що об'єднує Брауна, Готорна, Джеймса із традицією народного гумору і реалізму, найяскравіше представленого Твенном.

Літературно-мистецька практика ХХ століття лише підтверджує слушність цього судження, і митець живе в певному часовому просторі, а тому він міцно зв'язаний зі своїм часом і його реаліями. Митець обов'язково відбиває у своїх творах розуміння історії і часу, притаманне лише йому, творцеві художньої реальності.

Має рацію Т. Денисова, стверджуючи: “Фолкнер не вважав себе ані істориком, ані хронікером, ані співцем Півдня. Мета його творчості – не відтворення Півдня, а пошук правди” [67, 256]. Уся творчість Фолкнера – це рух до першооснов життя. У великій кількості промов та інтерв'ю, які він давав у 50-х роках ХХ ст., чітко вирізняються кілька тем: південь, природа, расова проблема (а глибше – воля і рівність людей), історія, мораль, суть письменницької діяльності, сенс літератури. Фолкнера потрібно сприймати як романіста ХХ століття, що відтворював життя людини з його болем і тривогами, радощами і журбою, прагнув рятувати світ словом. На прикладі його творчості спробуємо бодай пунктирно увиразнити шлях розвитку американського роману ХХ століття.

Сам письменник в одному зі своїх японських інтерв'ю пояснював: “На якийсь час я відчув, що хочу – і можу – написати ще багато. А тому маю спростити завдання, зробивши об'єктом спостережень одну країну і заселивши її необхідною з точки зору творчості кількістю населення. Цим я хотів зекономити час і позбавитися зайвого клопоту. Ось я і намагався сконцентрувати до мінімуму власне індивідуальне знання світу так, щоб його можна було взяти і потримати на долоні все водночас ...” [224, 143].

У своїх романах і оповіданнях він створив монументальну картину життя південних штатів Америки. Його творчість, що піддавалася впливові

модерністських тенденцій, в цілому ніколи не відривалася від реалістичних коренів. Перші твори письменник створив як представник “утраченого покоління” (“Солдатська нагорода” (“Soldiers Pay”, 1926), Москіти (“Mosquitoes”, 1927). Тема Півдня у творчості Фолкнера вперше постає на сторінках романів “Сарторіс” (“Sartoris”, 1929) та “Крик і шал” (“The Sound and the Fury”, 1929). Саме тоді на літературній карті світу з’явилася нова країна – вигаданий округ Йокнапатофа. В. Фолкнер проголосив вищою цінністю “маленьку поштову марку своєї землі” і заговорив про “байдужість природи до колосальних помилок людей” [224, 91].

Дія майже всіх його творів відбувається на Півдні США (виняток – антивоєнний роман “Притча” (“A Fable”), де місце дії перенесено в Європу часів першої світової війни) Але цих місць не знайдеш на картах Америки. “Я створив свій власний світ”, [224, 146] – казав Фолкнер. Таким світом стала для письменника округа, яку він, її творець і господар, назвав індіанським словом “Йокнапатофа”. Цей вигаданий ним край він розташував на рідному Півдні, в штаті Міссісіпі, а столицею обрав містечко Джефферсон. Власноручно зробив картину Йокнапатофи. За його “підрахунками” в окрузі – 2400 квадратних миль і 15611 мешканців. Серед них 6298 білих і 9313 негрів. “Я, – говорив письменник, – можу переміщати цих людей, як бог, не тільки в просторі, а й у часі”. [224, 147]. І ось шляхом такого “свавільного” авторського переміщення в просторі й часі різних поколінь Компсонів, де Спейнів, Сарторісів, Маккаслінів, Сноупсів, нащадків індіанських ватажків і предків негра Лукаса Бічема, аристократів і бідняків, незалежних фермерів, білих і чорних, численних мулатів, Вільям Фолкнер відтворює історію Півдня з 1699 по 1945 рік.

Зупинимось докладніше на тому, як Фолкнер витворив історичну оповідь про округ Йокнапатофу. Ця розповідь, на думку багатьох критиків, більшою мірою ніж деякі історичні оповіді про південь, подана автором випукло, як “загальна, цілісна і велика казка, сюжет і героїв якої ми вже знаємо” [67, 241]. Сам Фолкнер розглядав написану ним історію Йокнапатофи

не як документ, а як соціальну реальність, що потребує змін. Більшість критиків-сучасників бачили в його романі історію про патріархальний аграрний “рай” на Півдні. Усі вони були землевласниками, тому таке тлумачення підтримувало їхню привілейовану позицію на Півдні. З часом читацькі смаки змінювалися, а отже виникали нові інтепретації розповіді про графство Йокнапатафу. Тому зараз важливо висвітлити не суперечливі погляди про зв’язок автора з його світом, не тільки і не стільки його ставлення до історії Півдня, а особливості розкриття сюжету, визначення таких понять як раса, рід тощо. Не варто просто ототожнювати Фолкнера з названим контекстом. Натомість необхідно визначити політичні та культурні мотиви Фолкнера і встановити сутність цього контексту.

Мав рацію російський дослідник А. Афанасьєв, стверджуючи, що “Фолкнер синтезував у своїй творчості духовні прагнення Півдня США, а його думка ввібрала традиції трьохсотлітньої давнини” [13, 27].

Фолкнер наблизився до О. де Бальзака у прагненні створити власний світ. Безперечно, порівнювати насамперед масштаби зображення. В обох письменників створено замкнутий художній простір (з одного боку край Йокнапатофи, а з другого – Франція ХІХ ст.), в якому описано драми загальнолюдського значення. Літературознавці вказують на позитивне сприйняття Фолкнером циклічного принципу побудови “Людської комедії”, де літературні персонажі переходять із роману в роман, перехрещуються їх долі, постає життєпис людини на дорогах історії.

І все ж таке порівняння недосконале, на що, зокрема, вказує Д. Затонський [91, 38], слушно зазначаючи, що висловлювання самого Фолкнера з цього приводу не зовсім доцільно сприймати однозначно, адже він надто “підтягає” Бальзака до власних художніх ідей, до власного бачення.

У цьому випадку мова може йти не про окремі, навіть монументальні постаті літературної історії, а про рух мистецтва, не лише про запозичення, але й про взаємовідштовхування реалізму ХІХ і ХХ століть. У літературознавчих дослідженнях суголосно розкриваються деякі загальні

риси, що характеризують розвиток методу, новий погляд на світ, властивий художній культурі. “Реалістичне мистецтво на межі століть (XIX і XX), – писав Б. Сучков, – помітно змінювало і проблематику, і способи зображення життя. Воно зберегло основний конфлікт, що був властивий для попередніх етапів розвитку, і, як завжди, досліджувало стосунки особистості й суспільства, аналізуючи об’єктивні причини, що породжували їх ворожість. Та все-таки воно приділяло дедалі більше уваги психології персонажів, зосереджуючись на глибинному зображенні внутрішнього світу людини, удосконалюючи інструмент дослідження потаємних явищ людської душі, проникаючи в ті частки свідомості, які поверхово описувались у реалістичному романі середини століття” [194, 39].

Цю ж тенденцію виокремлює і Д. Затонський, вказуючи на цілу концепцію “доцентрового” роману як найбільш типового явища мистецтва XX століття.

Проза Фолкнера перебуває в руслі виявлених закономірностей. Але ж великий митець не стає лише продовжувачем. Він завжди вносить у правило, що складається чи склалося, своє бачення, тим самим це правило і розширює, і видозмінює. Він пропонує мистецтву власні, глибоко індивідуальні рішення. Вони можуть бути неприйнятними, одноаспектними, відкинутими і досвідом життя, і досвідом культури, але для нього вони єдині. І ще: якщо мова йде про справді великого митця, то обов’язково в його творчій практиці акумулюється дещо спільне, що рухає художню думку вперед, дещо необхідне для неї.

Так було і з В. Фолкнером. Його творчість, що мала зв’язки із основними рисами реалізму XX ст., водночас виявила неповторні особливості, новий погляд на життя. Він різко відрізнявся від європейських письменників, був нестандартним митцем і писав більшість своїх книг у віддаленому куточку свого штату. У своєму есе “Фолкнер та авангард” Гюг Кенер зауважив, що “ніхто з інших письменників XX століття не був таким ізольованим від світу, як Фолкнер” [247, 87]. Але це усамітнення було

закладене в його душі. “Роман народжується у самотнього індивіда” [247, 87], – писав Бенджамін Волтер у 1955 році.

Правда як всеосяжність життя кожної миті: над цим Фолкнер розмірковував, мабуть, найбільше, і виходячи з цього критерію, поцінював творчість власну і сучасників: “...ми прагнули вмістити, буквально вгатити в сторінку все, що можемо, передати неповторність кожної миті людського життя, кожного сонячного промінчика. Тому ми і пишемо важко, нас важко читати” [224, 338]. В іншому інтерв’ю пояснював більш розгорнуто: “Мета кожного митця полягає в тому, щоб зупинити рух, з якого і складається життя, і затримати його в такому стані, щоб через сотню років він знову міг ожити під поглядом незнайомця” [224, 232].

Фолкнерівська вимога охопити всю діяльність одним моментом – щось більше, ніж новаторська техніка. Це глибше, ніж метод потоку свідомості з його акцентом на підсвідомих рівнях людського пізнання, метод, який постійно подає людину ніби напівсонну... Це спроби зрозуміти тривалість і весь шлях нашого розвитку, наших “прародичів” – друге з улюблених слів Фолкнера – разом з усім, що нас хвилює, що ми пам’ятаємо, любимо.

Опираючись на М. Каулі, розглянемо феномен Фолкнера як романіста соціального. Абсолютно очевидно, що без американського Півдня з його драматичною історією не було б і письменника Вільяма Фолкнера. І все-таки “південна”, – умовно кажучи, – концепція була лише віхою, необхідною суперечністю на шляху до істинного в ньому. Якби Фолкнер тільки залишився на Півдні, його також би не було як художньої величини світового класу.

З позиції сьогодення у літературознавстві доведено, що Фолкнер, завдяки силі таланту зумів переконливо розкрити духовну трагедію особистості в умовах несправедливого існування; зберегти при цьому віру в людину, втриматися від падіння у прірву. Точно про це сказав російський критик П. Палієвський: “Фолкнер – безумовно національний, навіть місцевий митець” – зумів стати майстром “швидше загальнолюдським, який поступово

і наполегливо доводить розрізненому світові свою з ним спорідненість і важливість людських основ” [167, 9].

До такого висновку дійти було дуже важко. Критика намагалася зрозуміти цілісність, зв'язати воєдино розбіжності, створити портрет і систему. А як же їх створити, коли сам Фолкнер – і ці слова виразно передають важковловний перебіг його світу – говорив, що істини “існують не для того, щоб їх знаходити. Я думаю, що вони надані для того тільки, щоб деякі делікатні учасники людської спільноти їх постійно шукали” [167, 10].

Саме Фолкнер і шукав оту істину, а у своїх пошуках опирався не тільки на уяву художника, а й на розум і логіку знавця життєвих та естетичних проблем. Це варто особливо відзначити, бо після присудження йому в 1950 році Нобелівської премії Фолкнер, який вів замкнений спосіб життя у своєму рідному Оксфорді, раптом став суспільно популярною фігурою, почав давати інтерв'ю, виступати на літературних конференціях і семінарах, вести бесіди з письменницькою молоддю, читати лекції в університетах (Арістонському, Віргінському), їздити по світу. Багато що сказаного ним у ту пору про людину, сучасний світ, мистецтво взагалі і свою творчість зокрема виокремлює його художню позицію, висвічує віддалену мету його письменництва. Парадокс, але почасти Фолкнер-коментатор, входить, здається, в суперечності із Фолкнером-митцем.

Скажімо, через його численні виступи, інтерв'ю, есе чіткіше проступає думка про те, що людині судилося вистояти усамітнено, що найдорожчий її дарунок – індивідуальна свобода, якій загрожують безліч державних пересторог. Він стверджував: “Людину не може врятувати маса людей. Тільки сама Людина, що створена за образом Божим, здатна врятувати себе, бо вона заслуговує порятунку”. І повторював: “Що важливо, так це одинокий голос людини ... Коли перед вами двоє, ви все ще маєте справу з двома людьми: коли троє – виникає натовп” [224, 11]. Саме ця думка, безперечно, має вияв у художньому доробку письменника. Але ще більш переконливо звучить ідея приреченості, відповідно до якої люди якраз і позбавлені самостійності волі і

жесту; ними керує якась невідома, від них незалежна внутрішня сила (позитивна вона чи негативна – це вже інша справа). Такі уявлення письменника про людину викликали, безперечно, не одну критичну рецепцію: єдність створеного ним світу тепер побачили в тому, що діють у ньому не особистості, не живі люди, а лише – символи, представники, носії певних поглядів та ідей. Наприклад, Квентін Компсон – це втілення втраченої традиції, Аїк Маккаслін – знак благословенного єднання з природою (таких прикладів є безліч). Типові судження особливо послідовно висловлювалися в екзистенційній критиці, досить чітко вони сформульовані у відомій статті Сартра “Час у Фолкнера”. Безперечно, у рамках цих уявлень Фолкнер-майстер більш чи менш очевидно витісняється Фолкнером-ідеологом, з карти Йокнапатофи щезають чарівні плями лугів, полів, лісів, і на ній залишаються тільки різко окреслені лінії концепцій, котрим екзистенціалісти і протиставили своє розуміння людини. Безперечно, що й така ідея розкрила деякі реальні риси фолкнерівського світу.

Якщо екзистенціалісти виокремлювали у творчості Фолкнера філософські ідеї в чистому вигляді і насміхалися над їх наївністю та несамостійністю, то їх опоненти [110, 128] відкрили Фолкнера як сучасного барда, котрий спонтанно веде оповідь від самого буття. Незмірне звеличення ідеї змінилося повним її запереченням. Висловлюючи ці популярні вже у 50-ті роки ХХ ст. погляди на Фолкнера, відомий американський літературний критик Н. Подгорець писав: “Я не думаю, що у Фолкнера коли-небудь були ідеї. Судження, що висловлені із бурхливою енергією – так, але не ідеї, не намагання зрозуміти світ. Замість того – одне лише бажання відчувати глибоко і перекладати на мову слів свої відчуття і видіння” [264, 37]. У своїй концепції “безідейності” фолкнерівських книг американський критик посилається на “Старого”, одну із двох частин роману “Дикі пальми” (герой-каторжник абсолютно зливається з природою в тому грізному й величному її прояві, і виникає відчуття, що вона сама тут бере слово і промовляє до читача).

В інших критичних працях, автори яких схильні високо поціновувати досягнення Фолкнера, вбачати в ньому творця прекрасного, навіть великого, рухаються до доведення цієї ідеї надто прямим шляхом, обминаючи і суперечності письменника, і гостру конфліктність, що властива його творам. До висновку доходять швидше шляхом логічним – реальність Йокнапатофи лишається на узбіччі.

У такій ситуації слушною є думка М. Афанасьєва, що “досвід прочитання фолкнерівських книг є ще недостатнім, що завдання “збирання” Фолкнера ще не вичерпане” [13, 27].

“Я думаю, що в моїх книгах намагаються знайти більше, ніж я сам у них вклав. Мені подобається переповідати історії, описувати людей і ситуації. Але це все. Маю сумнів, щоб який-небудь автор знав, про що він хоче розповісти. Все, що він намагається зробити, то це розповісти про те, що він знає про свої місця і людей цих місць, і зробити цю оповідь якомога більш зворушливою”. [224, 115]. По-різному можна тлумачити слова Фолкнера, висловлені в одному з інтерв’ю, але схиляємось до думки, що з властивою письменникові хитринкою висловлена вказівка на те, що все знайдене й усвідомлене автором – саме в його книгах, все там – і люди, і події. До того ж не в кожній окремо, а у всіх – все.

Надалі Фолкнер напрацює цілу теорію письменницької праці як серію “поразок”. “Можливо, – скаже він, – це тільки добре, що ми приречені на поразку, бо, поки ми терпимо її, допоки кров тече в жилах, ми не залишимо спроб на здійснення власної мрії щодо завершення форми, досягнення вищого піку досконалості, нам не залишається нічого, окрім як перейти межу і завершити життя самогубством” [224, 22].

Істинними “поразками” були, безперечно, “Крик і шал”, “Світло в серпні” (“Light in August”), “Селище” (“The Hamlet”), деякі інші книги. У “Солдатській нагороді” (“Soldier’s Pay”) відчувається лише натяк на “поразку”; “Москіти” (“Mosquitoes”) ж були невдачею в прямому значенні слова [224, 10].

У словнику Фолкнера “поразка” – одне з найуживаніших слів. Як мешканець Півдня він сам був нащадком найбільшої поразки – поразки, що об’єднала американські штати у велику країну, скасувала рабство і стала причиною небаченого технічного прогресу, але водночас і знищила його патріархальну батьківщину з її культурою та закладеним такими відчайдухами, як його легендарний прадід, життєвим устроєм. Фолкнер, без сумніву, погодився б із Милорадом Павичем у тому, що “перемога не має дітей, має тільки батька. А поразка має сотні дітей”. Не дивно, що “діти поразки” незабаром стали творцями “південного ренесансу” в американській літературі, центральною постаттю якого донині вважається Вільям Фолкнер. Він і письменників цінував не за перемогою (перемога завжди відносна або й примарна), а за те, наскільки “блискучої поразки” вони зазнали в боротьбі з неможливістю. Своєю “найблискучішою поразкою” Фолкнер до кінця життя вважав “Крик і шал” – роман, що був написаний “для себе”, без урахування читацьких можливостей і без жодної надії на фінансовий успіх. Додамо, що далеко не кожна національна література може похвалитися хоча б однією такою “поразкою”, яку здобув Фолкнер [23].

Творча спадщина Фолкнера демонструє народження цілісного художнього світу, що кристалізувався в різних творах і постатях на спільній основі, сутність якої передають слова із його улюбленого роману “Дикі пальми”: “Вибираючи між горем і нічим, я прийму горе”. У цих словах немов викристалізувалася і формула життя великого письменника Америки, який багато років не мав літературного імені й мусив співпрацювати з Голівудом, щоб позбутися боргів, дати опіку дітям, забезпечити родину.

Почуття відповідальності й витримка – риси, які Фолкнер найбільше поцінував у людях взагалі, – вбачаємо перш за все в самому письменникові.

Фолкнер по-своєму відгукнувся на вимогу великого американського роману ХХ ст., котрий вловив суть національного життя. Як і більшість його співвітчизників, він художньо втілює образ США, країни величезної і складної. Як зазначає Т. Денисова, “... література так званого “місцевого

колериту”, породжена специфікою окремих регіонів країни, стала одним із суттєвих джерел американської культури. Як регіональний феномен виникла й Південна школа з її самобутнім зображенням побуту, звичаїв, ідеології і моралі плантаторського бавовняного краю, психології його мешканців. Зламним моментом у розвитку цієї традиції стала Громадянська війна Півдня і Півночі, що завершилася поразкою Півдня і неминучістю перебудови його укладу з патріархального, рабовласницького на капіталістичний, інтенсивний. Все це сприяло роздумам про долю цивілізації, прогрес, основу нового суспільства і моралі” [62, 215].

Речник літератури місцевого колориту Р. П. Воррен зазначав: “... на Півдні тоді вирували дискусії стосовно понять і давніх, і сучасних... Змінювався весь лад життя. Південь по-новому осмислював своє сьогодення і своє минуле, не обходячись при цьому без помилок, але ж виявляючи стурбованість такими речами, за якими відчувалися справді серйозні проблеми” [202, 194].

Південь США – особливий регіон країни, який протистояв Півночі своєю ціннісною ієрархією. В її основі лежали не демократичні, а патріархальні й водночас рабовласницькі взаємини між білими і неграми. Білі були джентльменами, леді, рабовласниками, яких називали “батьками негрів”, а негри – “люблячими дітьми”. Таким чином, творилася своєрідна сім’я, людська спільнота зі своїми правилами, мораллю, а скоріше – південна легенда чи мрія про гармонію людських стосунків. У літературному варіанті Південь цікаво репрезентує роман прадіда Фолкнера “Біла троянда Мемфісу” (“The White Rose of Memphis”) (витримав велику кількість видань) – реквієм південному лицарству і загиблям. Не виключено, що роман прадіда став одним із літературних джерел знаменитої згодом книги Маргарет Мітчелл “Розвіяні вітром” (“Gone with the Wind”). Там, на плантаціях Півдня, де працювали негри-раби, тестом на порядність для білих було дбайливе ставлення до землі, там ще відчувався зв’язок людини з природою, а відтак можливість душевної рівноваги. Кожен на Півдні мав (або так йому,

принаймні, здавалося) певне відчуття дому, а саме всього цього вже не було на Півночі. Громадянська війна (1861–1865) Півночі та Півдня призвела до поразки останнього. Рабовласницький, патріархальний лад болісно ламався, змінювався на інтенсивний. Підсвідомо визнавалося, що жорстоке винищення індіанців, а також рабство накликали прокляття, яке впало на Південь і знищило його. Цей біль за втраченою мрією, ця туга за “золотим віком”, який проминув безповоротно, і водночас роздуми про долю людської цивілізації, прогрес людства були провідними у творах письменників Півдня.

Саме традиції Півдня дали поштовх до формування одного з найцікавіших явищ американської культури ХХ століття – Південної школи. У часи так званого “Південного Відродження США” в літературі постали водночас кілька талановитих постатей: В. Фолкнер, Т. Вулф, К. Е. Портер, Р. П. Воррен; у 50-60 ті – Т. Капоте, Харпер Лі, Ю. Ветлі, В. Стайрон, Т. Вільямс, Ш. Е. Грау.

Досліджуючи Всесвіт по Фолкнеру, Т. Денисова “певною мірою вписує Фолкнера в Південну школу, адже він відтворив південні типи й пейзажі, традиції й суперечності, побут і проблеми, місцеві звичаї в контексті всієї Америки з виходом на загальнолюдський рівень” [61, 54].

Південна школа, яка сформувалася ще в літературі американського романтизму, але найбільшої ваги набула в ХХ столітті від групи “Ф’юджитів” (1922–1926), продовжує свій самостійний розвиток. Головний зміст південної традиції: протистояння громади, людської спільноти, community північному оголеному індивідуалізму, який південна література піднесла до естетичного осмислення.

У книгах Р. П. Воррена, К. А. Портера, К. Гордон, Ю. Ветлі, К. Маккаллерз прозвучала лірична нота, їх герої в бурхливому і ворожому людині світі шукали душевного спокою.

Цілий ряд дослідників літератури світу дотримується думки, що слідом за Фолкнером чи паралельно з ним представники “південної школи” від південних проблем приходили до дослідження постсучасних соціальних

проблем (Роберт Пенн Воррен “Вся королівська рать”, Вільям Стайрон “Визнання Ната Тернера”).

Т. Денисова вказує на трансформацію теми рабства в представників Південної школи: “... якщо в творчості Фолкнера, Колдуелла, Маккалерса, Уелті гріх рабовласництва, вливаючись у расизм, тяжів над Півднем, то в творчості, скажімо, Уоррена або Стайрона вістря трагедії дещо змінює напрямок. Адже і соціально-економічно, і демографічно Південь сьогодні інший: негритянське населення вільно мігрує країною, не концентруючись у традиційних центрах, боротьба за громадянські права для негрів також дала певні наслідки. Тож вістря проблеми “гріх расизму” змінює напрямок, відбувається трансформація південної традиції. З одного боку, йдеться про інсталяцію замкнутого світу південної громади в контекст загальнонаціонального буття і світової історії, про осмислення характеру їх співвідношення в минулому і сучасності. З другого, і це найвагоміше, осягається проблема особистості, проблема людського духу, співвідношення конкретного, історично зумовленого життя і вселюдського, традиційно – культурного, яке й надає людині статус особистості. І в цих двох напрямках романістика південної школи нашого часу “працює” дуже плідно, бо вона спирається на добре освоєний конкретний матеріал” [68, 264]. Дослідження Фолкнером південноамериканського життя, расизму та заперечення змін на півдні – це не просто вивчення історичних умов, а й намір їм протистояти і їх змінювати. За словами Річарда Кінга, “... твори Фолкнера допомагають “переосмислити” минуле півдня Америки” [247, 41]. Домінік Ла Капра стверджує, що основні психоаналітичні принципи такі, як “переосмислення”, “заперечення”, “перенесення”, важливі для процесу історичного розуміння. Вони допомагають збагнути людську складність характеру, якщо брати до уваги безсоромне і травматичне минуле. Ла Капра твердить, що переосмислення вимагає усвідомлення того, що ми всі пов’язані з минулим різними шляхами, залежно від ситуацій, у яких ми опиняємось, самі собі створюємо і змінюємо [255, 125]. Поки ми не станемо частиною активного

спілкування з минулим, ми будемо просто заперечувати безсоромність і травматизм як реальність цього минулого, тобто “жити, потураючи власним плотським бажанням, щоб самоутверджуватись нам самим” [255, 128]. Як висловився Домінік Ла Капра: “Необхідність у “позитивній” ідентичності або у нормалізації через заперечення викликає лише ілюзію значення, але не сприяє оптимістичному майбутньому. Критикуючи разом із Фолкнером життя південно-американців, уміючи рахуватися з минулими демократичними нормами, нам самим слід проаналізувати своє серце і стежити за собою” [255, 126].

Клінт Брукс, лідер “нового критицизму”, та інші представники американської критики не занадто непокоїлись південним походженням Фолкнера. Але багато писали про ірландське походження Джойса, про те, що Пруст був француз і т.д. і т.п. Художня спадщина Фолкнера представляє події, які розвиваються в особливій географічній площині, що пов’язана з певним досвідом автора. Але рік у рік його твори з дедалі більшим натхненням читають тисячі людей в усьому світі. На переконання Андре Блайкастена, “... багато хто з них ніколи не знатиме іншого Півдня, окрім як створеного Фолкнером словесного світу” [243, 75].

Реконструкція і опис духовного (емоційно-інтелектуального, етико-естетичного) світу Фолкнера засобами його “прислуховування до внутрішніх голосів” [110, 114], безперечно, відповідає відомій аксіомі, що ефективний метод пізнання має бути аналогом об’єкта пізнання. Але дослідник має виходити і поза межі об’єкта, оскільки сам цей об’єкт є елементом ширшої системи, яка увиразнює його своєрідність.

Стосовно творчої спадщини Фолкнера це означає, що мусимо її розглядати не тільки зсередини як корпус текстів і об’єктивованих у них філософсько-естетичних засад, гуманістичних ідей, художніх образів, а й крізь призму історичного і культурологічного контекстів.

Услід за Алленом можемо стверджувати, що Фолкнер дуже великий митець, глибокий, почасти бездоганний. Він говорить тільки про Південь, не

полишає меж вигаданої Йокнапатофи, а перед читачем відкривається Всесвіт. “І все-таки він письменник істинно американський, безпосередньо національний, в чомусь навіть “фольклорний” і попри все надзвичайно стихійний, бо геніальність у ньому раптово могла межувати із відсутністю смаку”, – стверджував Д. Затонський [97, 196].

Отже, Фолкнер – гордість південної школи, класик ХХ століття, що мав численних послідовників серед молодшої генерації літераторів (Меб Сігрепі, Вільям Стайрон).

Уся творчість Фолкнера – свідчення того, як росло співчуття письменника до людей світу, що його оточують, і світу, що був створений його фантазією, як розширювалося трактування соціальних, політичних та економічних питань, що створили цих людей такими, як вони є.

Тепер звернімо увагу на творчість українського письменника – класика української літератури ХХ і ХХІ ст. – Валерія Шевчука.

Народився 1939 р. в Житомирі. Прозаїк, перекладач, історик літератури. Автор прозових книжок “Серед тижня” (1967), “Набережна, 12”, “Середохрестя” (1968), “Вечір святої осені” (1969), “Крик півня на світанку” (1979), “Долина джерел”, “Тепла осінь” (1981), “На полі смиренному”, “Дім на горі” (1983), “Маленьке вечірнє інтермеццо” (1984), “Барви осіннього саду”, “Три листки за вікном” (1986), “Камінна луна” (1987), “Птахи з невидимого острова”, “Мисленне дерево” (1989), “Дзигар одвічний” (1990), “Панна квітів. Казка моїх дочок” (1991), “Стежка в траві. Житомирська сага” (1994, в двох томах), “У череві апокаліптичного звіра” (1995), “Юнаки з вогненої печі: записки стандартного чоловіка” (1999), “Привид мертвого дому” (2005) та ін. Автор літературознавчих книг, зокрема “Дорога в тисячу років”, “Із вершин та низин” (1990) та ін. Автор близько 500 наукових і публіцистичних статей з питань історії літератури, дослідник і перекладач сучасною українською мовою творів давньоукраїнської літератури. Твори Шевчука перекладені кількома мовами світу. Лауреат премії ім. Т. Г. Шевченка, премії Фондації

Антоновичів, премій ім. Є. Маланюка, Олени Пчілки, О. Копиленка, І. Огієнка, премії в галузі гуманітарних наук “Визнання” (2001).

У творчості Валерія Шевчука умовно можна виділити три основні напрями: історична проза, твори, що відображають сучасне життя, літературознавчі праці.

Барокові літературні традиції у В. Шевчука досліджувало багато науковців. Окремі впливи літератури та культури XVI – XVIII століть на прозу письменника розкрито у працях В. Балдинюк, Н. Беляєвої, Т. Бледних, А. Горнятко-Шумилович, Н. Городнюк, М. Жулинського, Р. Корогодського, Р. Мовчан, М. Павлишина, Л. Тарнашинської, З. Шевчук, О. Юрчук. Людмила Тарнашинська, зокрема, приходять до висновку, що екзистенціальна природа героїв Валерія Шевчука виразно барокова. Необарокові знаки культури у текстах письменника, на думку Н. Городнюк, презентують постмодерну стратегію культуротворення. Незважаючи на порівняльну специфіку цих досліджень, помітно, що домінантними критеріями визначення екзистенційної поетики та належності творчості Валерія Шевчука до „прози культури” є виявлення поетично-риторичних, філософських та морально-етичних знаків барокової літератури. Попри те, в українському літературознавстві бракує системного вивчення характеру взаємозв’язків між дослідженнями, перекладами, прозою Валерія Шевчука.

Окреслені проблеми контактів творчості Валерія Шевчука та бароко демонструють, що такий підхід розширює можливості наукового вивчення текстів письменника, їхньої художньо-структурої організації, особливостей конструювання художніх образів, специфіки комбінування семіотичних та семантичних презентацій.

Твори Шевчука – своєрідні дослідження природи речей. Але центром досліджень письменника завжди лишається людина – чи то у замкненому просторі, чи то у мандрах широким світом, у прагненні пізнання. Тематичний діапазон творів широкий, але, зрештою, увесь він – добро і зло, життя і смерть, прекрасне й потворне – сходиться на людині, бо саме людина є мірою

всього. І хоч які б мотиви переважали у творах письменника – чи складні концепції медієвістичного світогляду, чи народно-поетична фантастика, вся сила таланту майстра звертається до єдиного – людини. А все, що навколо неї, – лише способи відтворення складного світу людської душі в її стосунках зі світом людей, із природою, з Богом і дияволом.

Подібно до того, що, як вважає В. Шевчук, рідко в житті зустрічаються виключно лихі чи добрі люди, у творах його боротьба розгортається не між окремішнім абсолютним добром з одного боку та абсолютним злом з іншого, а між злом і добром, поєднаними в певному цілому. Такою найчастіше є внутрішня боротьба людини за власне “я”.

Є необхідність саме внутрішнього сприйняття героїв. Не оболонка, яку ми носимо, а душа, що формується всередині – ось що постає визначальним показником людської цінності для письменника. Проза Валерія Шевчука є прозою духу, прозою душі, в якій і відбуваються головні перипетії. Мабуть, треба прожити не одне життя, щоб розкрити різноманітні грані людської екзистенції. Валерій Шевчук проживав їх героями своїх книг. Його творчість примушує кохати, ненавидіти, вірити, боротись і, головне, – жити хотіти, жити й відчувати.

Валерій Шевчук, мабуть, найплодовитіший письменник тепер уже старшого покоління, прозаїк, який стійко й послідовно не потрапляв (принаймні в тематичному, явному плані) в соцреалістичну манеру, у своїх численних романах, повістях та оповіданнях постійно наголошував і розробляв питання потойбічного, ірраціонального, демонічного. В репресивні 1970-ті й ранні 80-ті він часто писав до шухляди, щоб потім, кращої пори, друкуватися широким потоком, на втіху публіці. Для молодших сучасників, одначе, український Бальзак, як його часом величали в підцензурний період, не зовсім переконливий, чи, сказати б, сприйнятливий. Масивність його творчої продукції, непогамовна Шевчукова розповідна словесність дає декому підстави зараховувати письменника до категорії – чи, власне, доби – советської графоманії в кращому разі, вважати ще одним варіантом

орнаментальної або поетичної прози. Але Шевчук тонко відчуває зміни в рецепції, тобто еволюцію читацької публіки, й у своїх найновіших творах виявляє підвищену чутливість до таких явищ, як інтертекстуальність (що, рідко, існувала завжди, проте в сучасному літературному дискурсі набула особливого значення), створюючи таким чином метакоментар, що, з одного боку, враховує найновіші писання, а з другого (більш чи менш свідомо), попереджає та відхиляє критичне ставлення, що власне є наслідком тієї еволюції. З-поміж низки більших Шевчукових творів “Дім на горі”, за який автор отримав премію фонду Антоновичів, програмово порушує тему відьомства в комплексі наративних, тематичних і жанрових стратегій та окреслює жанр химерної прози, цей український варіант магічного реалізму, а разом його іманентний зв’язок із позараціональним, метафізичним... і демонічним. Проте – саме в дусі химерної прози – це своєрідний народний демонізм, тобто демонізм якийсь мовби приручений, свійський. Він ніколи не є справді страшним, тобто психологічно руйнівним; його імпліцитний читач не є психологічно вповні дозріла людина, яка відчуває та знає справжній страх переступлення межі его, психічної травми як такої. Сама модальність розповіді зм’якшує, розряджує той демонізм, що вона несе.

Поглиблений психологізм характеризує окремі твори Вал. Шевчука, що дає підстави окремим літературознавцям відносити їх до психологічної прози, хоча поруч із психологізмом відразу звертають увагу на виразні ознаки інтелектуальної прози. Саме ці риси – концептуальність, наявність героя-ідеї, авторської картини світу, інтертекстуальність, поглиблена символічність і т. ін. – виступають жанрово-стильовими домінантами, спонукаючи відносити ці твори саме до інтелектуальної прози.

Залучення національного фольклору до власного міфу стає прикметою всієї літератури ХХ ст. Це творчість Б.-І. Антонича, Ч. Айтматова, Ф. Гарсія Лорки, В. Каменського, В. Свідзінського, В. Фолкнера, В. Хлебнікова, О. Ільченка, Є. Гуцала, В. Дрозда, Вал. Шевчука та багатьох інших. Зрештою,

яскравий приклад подібного використання національних міфів має місце також у творчості Г. Маркеса, зокрема у його романі “Сто років самотності”.

Щодо американського письменника, то власну творчу манеру Фолкнер виробив під впливом літературних традицій і захоплень. Коли говорити про літературні впливи на Фолкнера, про його літературні смаки, то тут варто звернутися й до висловлювання самого письменника: “Щорічно, як правило, перечитую “Дон Кіхота”. Раз на чотири-п’ять років “Мобі Діка”. Перечитую також “Мадам Боварі” та “Братів Карамазових”. До Старого Заповіту повертаюсь кожні десять-п’ятнадцять років. У мене є повний Шекспір в одному томі, який ношу з собою і майже постійно потрохи читаю. Майже щороку я перечитую щось із Діккенса або Конрада” [224, 159].

Фолкнер був переконаний, що “тільки твори письменника мають суспільне значення, тільки вони можуть обговорюватися, досліджуватися і рецензуватися, бо для цього вони створені письменником і запропоновані для публікації ... Його приватне життя належить йому, і тільки йому” [224, 87].

Зі спокійною іронічністю розкривав Фолкнер свою школу письменства: “Я навчився писати художні твори з необхідності. Я був найстаршим у родині. На нас, чотирьох братів, були покладені певні домашні обов’язки – доїння і годування корів та багато інших дрібних обов’язків. Я зробив відкриття: під мої оповіді різних історій мої брати виконували за мене всю роботу. Саме тоді я і захопився складанням історій. Мені вдавалося, якщо вдома було багато роботи, залучати сусідських хлопців, і вони працювали неначе зачаровані, допоки я розповідав” [224, 384].

Пояснюючи причину виникнення своїх творів, Фолкнер сказав, що він прислухався до внутрішніх голосів. Він записував те, що вони говорили, навіть якщо це йому не подобалось [110, 114].

На переконання Ворвіка Водлінгтона, “Фолкнерівська творчість – яскравий приклад того, як багатогранні можливості справжніх культур або культури можуть викликати здорове протистояння руйнівній культурній ідеології або звичкам” [247, 199].

Творчість Фолкнера сповнена гострої критики повсякденних суспільних процесів, що відбуваються в його державі. Американський письменник розкриває ті проблеми, які ігнорує суспільство.

Спробуємо спроектувати уявлення про найважливіші грані художнього слова американського прозаїка. За Т. Денисовою, “новаторство Фолкнера існує в річищі американської традиції “romance” і європейського психологічного роману; він надивовижу органічно поєднує народне світовідчуття і поглиблений психологізм; йому близька поліфонія Достоєвського, схильність до таїн Брокдена Брауна, Джойсові прийоми проникнення у підсвідоме; він широко користується принципом “многочазия”, на якому в значній мірі ґрунтується “Війна і мир” Л. Толстого; до того ж Фолкнер зображує людину в її обумовленості минулим, по-своєму наслідуючи А. Бергсона й М. Пруста ...” [67, 251]. “Для мене справа честі, – писав Фолкнер, – вмістити все в одну фразу – не тільки теперішнє, а й минуле, від якого воно залежить і яке триває, оволодіваючи сучасним мить за миттю” [224, 37].

Письменник любив повторювати, що сама тема створює стиль оповіді. Скажімо, стилістика роману “Порушувач тліну” (“Intruder in the Dust”) поєднує в собі елементи детективу, публіцистики, гротеску і символіки.

Про потребу висловити все в одній фразі Фолкнер говорив у багатьох публічних виступах. Принагідно завжди зауважував, що стиль сам по собі його не хвилює: у нього зовсім немає часу займатися стилем зокрема. Якщо письменник дуже переживає за стиль, то в нього більш нічого не залишиться окрім стилю. І доповнював: “Я не маю на увазі, що стиль неважливий ... Стиль дуже важливий ... Я сам мав би бажання писати зрозуміло, прозоро, просто” [224, 299–300].

Висловити бажане дуже стисло, згустити, перетворити прозу в “тяжку воду” думки і почуття – ця потреба не полишала письменника все життя. Якось слухачі військової академії у Вест-Пойнті, куди Фолкнер приїжджав незадовго до смерті, запитали, чому на перших сторінках “Порушувача тліну”

пише “він” і не пояснює, хто це. Чи мав при цьому письменник особливу мету чи це результат процесу його художнього мислення, спосіб висловлювати свої думки.

У своїй відповіді Фолкнер висловив найзаповітнішу ідею, своєрідний естетичний принцип, що ліг в основу всієї його творчості: “Я думаю, що будь-якому художникові – музикантові, письменникові, маляреві – хотілося б зібрати весь свій досвід – усе, що він бачив, спостерігав і відчував, і сконцентрувати його в одному-єдиному кольорі, тоні чи слові ... художникові це не вдається, але все-таки він не полишає надії. І неясність, багатослівність, що висліджується вами у творах письменників, – наслідок їх пристрасного прагнення вмістити весь досвід в одному слові. А потім йому необхідно додати до нього ще одне слово, і народжується речення, але він наполегливо намагається вмістити увесь свій досвід в одне нероздільне ціле – в абзац чи сторінку, перш аніж поставити крапку” [224, 382–383].

Варто звернути увагу на будову фолкнерівської фрази, яка ніби втягує в себе пильного читача, поступово так захоплює його сприйняття, що навіть звичайні слова отримують свій, особливий, художньо неповторний смисл. Речення часто сягають двадцяти семи рядків, у них, як сказав письменник, він намагався “вмістити весь свій досвід в одне нероздільне ціле”. Автор часто користується займенниками, довго не пояснюючи їх значення. Саме тому на перших п’яти сторінках “Порушувача тліну” фігурує тільки займенник “він” (так про себе говорить Чік).

Фолкнер пише нелегко. Стилїстика його романів складна. Вона, за спостереженнями Т. Н. Денисової, містить і потік свідомості, і вставні новели, й авторський коментар, помітні маніпуляції з часом, множинність голосів аж до інтерференції мови слухача і оповідача. У творах Фолкнера сюжет динамічний, композиція ускладнена (вставні новели, контрапункти), різуче поєднання ораторського мистецтва і майстерності народної оповіді (talk-tale). Проза письменника високоорганізована (повтор, асоціативність, лейтмотив,

ритм, стрижневі образи, ключові слова), ще й підсилена високою емоційною напругою [63, 18].

Один з основних естетичних принципів прози Фолкнера – недовомленість, точніше було б сказати, ймовірне знання того, про що далі буде йти мова. Розпочати із середини, щоб у процесі розповіді натякнути на те, що читач мав знати з самого початку.

“Єдина школа, до якої я належу, до якої я хочу належати, – це школа гуманістів”, – проголошував своє кредо Фолкнер [224, 13]. І він утілював його в “Порушувачі тліну”, запропонувавши глибоко гуманістичне розв’язання негритянської проблеми. Початковий задум роману, за визнанням самого автора, був таким: “Спочатку я придумав сюжет для детективу: історія людини, яка сидить у в’язниці, очікуючи смерті, і сама стає власним детективом, оскільки допомоги їй чекати ні від кого. Потім я вирішив, що герой повинен бути негром. Потім трапився й персонаж Лукас Бічем. Ось так і народилася книга. Спочатку виникла думка про ув’язненого, котрий не може винайняти детектива, такого собі грубуватого хлопця, який отримує легкі перемоги над жінками, а кожного разу, коли нічого сказати, перехилиє чарку. Але як тільки я вибрав Бічема, той узяв усе на себе, і книга вийшла дуже відмінною від того початкового детективного задуму, з якого все почалося” [224, 13–14].

Кримінальна історія, яку розповідає Фолкнер, загалом, досить проста: у Йокнапатофі хтось убиває білого, в цьому вбивстві звинувачують негра. Двоє хлопчиків і стара жінка знаходять докази його невинуватості, чим рятують його від суду Лінча. Вони сповіщають про це шерифа й адвоката, а ті, своєю чергою, знаходять злочинця. Ним виявляється рідний брат убитого.

Світ дорослих, повний безглуздя та зла, постає перед нами крізь призму сприйняття підлітка, що стоїть на порозі дорослості. Головний герой роману – шістнадцятилітній Чік Меллісон, нащадок однієї з найповажніших у Джефферсоні родин. Змалечку він виховувався на традиціях Півдня і ввібрав у себе його кодекс расових відносин. Підліток мусить здійснити моральний

вибір у складній проблемі взаємин з неграми. І Чік справляється з ситуацією. Він оповідає й осмислює події, які сколихнули весь Джефферсон, і навіть весь округ: у суботу був убитий білий Вінсон Гаурі, наймолодший з шести синів старого однорукого Гаурі, які тримали у напрузі всю околицю. У цьому вбивстві звинуватили негра Лукаса Бічема. Тепер усе біле населення округу вважало за потрібне виконати свій обов'язок – лінчувати негра.

Цей негр, Лукас Бічем, був дуже цікавою постаттю. Чік згадує, що він уже при їх першій зустрічі помітив, що Лукас “був не з тих, кого забувають”. Зустріч ця не була приємною для Чіка: чотири роки тому, йдучи взимку на полювання, Чік упав у струмок. Лукас забрав його у свій дім, обігрів, нагодував. Власне з того часу почалася між ними – п'ятдесятилітнім негром і дванадцятирічним білим хлопчиком – гра-змагання.

Обличчя Лукаса “не було ні зверхнім, ні презирливим, просто непіддатливим і спокійним” [209, 546]. Ці непіддатливість і спокій дали відчуття Чікові, що негр найбільше цінує свою людську гідність. Коли хлопчик хоче заплатити йому за гостинність, Лукас відмовляється взяти гроші, а коли Чік кидає їх на підлогу, змушує хлопчиків-негрів, що супроводжували Чіка, підняти їх і повернути.

Чік розцінив цю відмову як приниження не тільки його “я”, а й усієї його раси... І в безсилій злості він уже думав про цю людину, котру бачив тільки раз у житті і всього яких-небудь дванадцять годин тому, зовсім так само, як думав про неї будь-який білий із тутешніх країв, зі всього округу впродовж багатьох років: “Ми його спочатку примусимо бути негром. Він повинен визнати, що він негр. А тоді, може, ми й погодимось вважати його тим, чим йому, ймовірно, хочеться, щоб його вважали” [209, 548]. З цього часу він почав сам розпитувати про негра людей. Вихований у дусі вищості білих, Чіке не міг стерпіти того, щоб бути боржником у якогось там негра, який (і це найгірше!) не поводить як негр.

На Різдво Чік відсилає для Лукаса і Моллі подарунки – сигари та нюхальний тютюн. Цього йому видається недостатньо, і, він, відкладаючи зі

своїх кишенькових грошей, купує згодом шовкове плаття для Моллі. Це на деякий час втамувало почуття сорому. Але й Лукас не лишився в боргу. Він передає для Чіка солодку патоку, і привозить її білий хлопець. Чік розуміє, що його подарунки знову йому повернули. Він нездатен щось змінити, і становище його ще гірше, ніж тоді, коли гроші повернули хлопчаки-негри. “І значить, тепер уже все: те, що могло би якось визволити його, було не тільки над його сили, а й над його розуміння; він міг тільки сподіватися на якийсь випадок або примиритися з тим, що так воно й лишається” [209, 558].

Минуло чотири роки. Багато змінилося в житті Лукаса: померла дружина, дочка з чоловіком виїхала, і він залишився самотнім. Чік відчув себе вільнішим, але признається, що завжди спеціально виходив на площу в ті дні, коли в місто приїжджав Лукас. Чік знав, що Лукас приїжджав у місто тоді ж, коли і білі власники плантацій, – навіть у цьому він не хотів бути негром.

Лукас заповонив уяву підлітка. Описуючи Лукаса, Чік не випадково порівнює його зі своїм дідусем: “... завжди він був у цьому своєму зношеному, ретельно вичищеному костюмі з дорогого сукна, в тому самому, що на портреті в позолоченій рамі, в чудовому, зсунутому на бік капелюсі, в білій накрохмаленій сорочці, такій, яку носив дідусь, із крохмальним комірцем без краватки; грубий ланцюжок від годинника і золота зубочистка, така ж, як у дідуся, у верхній кишені камізелки ...” І коли Чік перший заговорив, “Лукас відповів йому так, як міг би відповісти дідусь, тільки слова він вимовляв трохи інакше, не зовсім грамотно” [209, 480].

І ось тепер, коли Лукаса звинувачують у вбивстві білої людини і його чекає суд Лінча, для свого порятунку він обирає саме Чіка. Чік роздумує над тим, чому так сталося, і згадує слова старого негра Єфраїма: “Якщо тобі коли-небудь потрібно буде зробити щось таке, що не кожному можна пояснити, ти не гай часу, не пхайся до чоловіків, піди до жінок або дітей, вони тебе виручать”. Чік знає, що першим порухом його душі, коли він побачив натовп, що збирався лінчувати Лукаса, була втеча. І коли він ішов у в’язницю до

Лукаса, він усе ще сподівався, що Лукас “скаже мені – я все, що у нього є, все, що в нього залишилось, і цього буде достатньо”. Але і цього не сталося.

Чік Меллісон емоційний, і це його емоційність, а також почуття (можливо інстинктивне) справедливості, його здатність співчувати переважають над прищепленим йому з дитинства ставленням до негрів. Завдяки йому, а ще його ровесникові Алекові Сендерові, який (єдиний з негрів) відважився покинути дім, та старій міс Хебертем були здобуті докази невинуватості Лукаса. Коли вони втрюх уночі розкопали могилу щойно похованого Вінсона Гаурі, то виявили в ній труп іншого. Тепер вони, маючи докази, могли сміливо передати справу дорослим – адвокатові Гевінові Стівенсові та шерифові.

Роман Фолкнера багатозначний. У ньому можна вбачати не лише історію того, як білий хлопчик рятує старого негра, а й своєрідне випробування, яке Лукас влаштовував білій людині.

Активно діючи, Чік постійно все аналізує. Наприклад, історія з Лукасом спонукала по-новому подивитися на своїх співгромадян. Найстрашнішим враженням став для нього натовп, який збирався на площі перед в'язницею, щоб лінчувати Лукаса за те, що він чорний. “Він знов уявив собі незліченну масу облич, надзвичайно схожих між собою відсутністю всілякої індивідуальності, найповнішою відсутністю свого “я”, яке стало “ми”, зовсім не терплячих, навіть несхильних поспішати, майже парадних ...” [209, 523]. Таке бачення людей виникає у Чіка і тоді, коли натовп кидається на машину, в якій він, шериф і Гевін Стівенс, привезли труп: “повернувшись на сидінні, він (Чік) подивився секунду-другу в заднє вікно і справді побачив його – не лиця, а Лице, не масу, навіть не мозаїку з лиць, а одне Лице – не жадібне і навіть не ненаситне, що просто рухається, без почуттів, без думки і навіть без гніву: вираз, який не виражає нічого, окрім минулого” [209, 534].

Ще страшніше стає Чікові, коли доведена невинність Лукаса і натовп кидається втікати: “Вони втікали не від Кроуфолда Гаурі і не від Лукаса Бічема. Вони втікали від самих себе, вони бігли додому, щоб сховати від

сорому голову під ковдрою” [209, 549]. Чіка мучить те, що білі не попросили вибачення у Лукаса. Вони втекли, не покаравши братовбивства. І Чікові доводиться осмислити біблійну історію першого вбивства на землі та заповідь “Не вбий!” Вони відреклися від Кроуфорда. “Якби вони його лінчували, вони б тільки позбавили його життя. Вони вчинили гірше. Вони зробили все, що було в їхніх силах, щоби викинути його з людського суспільства, вони позбавили його громадянства” [209, 560].

Контрастом до цього “збірного Обличчя” білих американців у романі виступають чорні чоловіки, жінки й діти, які, закрившись у своїх оселях, перечікують лиху годину. Тоді, коли Чік бачить “збірне Обличчя” натовпу білих, негри, що заховалися, видаються йому “єдиною спиною”. І навпаки, коли починалася втеча білих і білі перетворюються у “Збірну Потилицю”, то негри з’являються всюди і заглядають їм у вічі. “Збірне Обличчя” і “Збірна Потилиця” – образи-символи великої маси. Цікавим, складним і важливим у романі, є образ адвоката Гевіна Стівенса, дядька Чіка. У критичну мить він хоче допомогти хлопцеві розібратися у складних проблемах взаємин людей на Півдні, розповідає про особливий шлях розвитку Півдня, про національний характер, літературу, мистецтво, які потрібно зберегти від нівелюючого впливу Півночі. Гевін визнає, що негр – вільна людина і повинен мати всі людські права, тільки це станеться не одразу, “не у вівторок на цьому тижні”. Говорячи про негритянський народ, адвокат стверджує: “Ми – він і ми – повинні об’єднатися; ми повинні надати йому всі недодані економічні, політичні й культурні привілеї, на які він має право, взамін на його здатність чекати, терпіти й витримати. І тоді ми подолаємо все ...” [209, 557].

Хлопець дорослішає, не тільки осмислюючи своє ставлення до негрів, не тільки намагаючись зрозуміти і прийняти нелегку історію й сучасність свого краю. Під час цих подій він переосмислює і своє ставлення до батьків, починає розуміти їх тривогу за себе. І це також важливо, бо вказує на те, що Чік (недаремно автор дає йому таке ім’я, що означає “курчатко”) подорослішав.

Цей роман є своєрідною художньою єдністю з книгою “Зійди, Мойсею” (“Go Down, Moses”): в ньому виступають ті ж самі персонажі, розв’язується негритянська проблема. Обидві книги – два різновиди аналізу цієї проблеми: діахронічний і синхронний. Дія книги “Зійди, Мойсею” сягає майже на століття від часів рабства до 1940 року, але при цьому розірвана на окремі, логічно не пов’язані між собою частини. “Порушувач тліну”, навпаки, сконцентрований на сучасних письменникові подіях, що дають уявлення про систему стосунків у суспільстві, в основі якого лежить психологія переваги білих над чорними і зверхнього до них ставлення.

“Вічний творчий пошук”, на думку О. Николюкіна, – “головна риса американського письменника, майстерність якого полягала у вмінні виразно відтворювати світ своїх героїв на правдивому тлі художньої уяви”[161, 12].

Літературний світ В. Фолкнера Йокнапатофа – особливий, щоб увійти у нього та зрозуміти його, потрібно не просто перечитати твори, а прочитати кожен знову після того, як прочитані всі інші. Саме тоді суть буття буде досягнута через нерозривні зв’язки між героями всього Йокнапатофського циклу. Для прикладу, оповідання “Коли настане ніч” вводить нас до кола героїв “Крику і шалу”, – у проблематику роману “Авесалом, Авесалом!” (“Absalom, Absalom!”), оповідання “Моя бабуся Міллард, генерал Бедфорд Форрест і битва біля Уганяного струмка” (“My Grandmother Millard and General Bedford Forrest and the Battle of Harrykin Creek”) служить прологом, а оповідання “Жила собі королева” (“It was a Queen”) – епілогом роману “Сарторіс”, оповідання “Мідний кентавр” (“Centaur in Brass”) і “Мул у дворі” (“Mule in the Yard”) пізніше стали елементом роману “Місто” (“The Town”), а “Вогонь” (“Fire”), навпаки, колись входив до рукопису роману “Селище” (“The Hamlet”), але потім Фолкнер викреслив його з рукопису книги і тільки на початку роману подав короткий переказ подій цього оповідання.

Фолкнер завше вважав, що обов’язок письменника – бути з людьми, змалювати боротьбу людини із власним “я” і з навколишнім середовищем. “Буває, що життя затягує в свій вир, і, чим глибше, тим краще.

Письменникові, можливо, не варто замикатися у вежі зі “слонової кості”, навпаки, потрібно пірнути у вир життя, щоб зрозуміти суть і таїну слова “життя” [224, 262].

У Фолкнера маємо цікавий принцип: завершеність дії, але незавершеність думки, правильніше, налаштованість на продовження думки за межами твору. В інших творах письменник знову і знову повертається до тих самих героїв, до тих самих ситуацій і думок. Відома історія створення роману “Крик і шал”, коли письменник чотири рази переписував його з нового погляду і все ж лишався незадоволеним підсумком роботи. Ті ж самі персонажі циклу Йокнапатофи з’являються на сторінках книг Фолкнера саме тому, що, завершивши те чи інше дійство, вони не завершають думку твору. Так триває вічний пошук.

Незавершеність роздумів про долі героїв і всієї країни – одна з важливих засад творчості Фолкнера, який прагнув відбити життя в його вічному русі, становленні, що ніколи не приводять до статичності образу. Цей художній принцип певною мірою визначає композиційне плетиво романів і оповідань йокнапатофського циклу, це внутрішній рух думки, котра веде від одного твору до іншого. Через мікросвіт Йокнапатофи Фолкнер зумів поглянути на всю країну й епоху.

У творах Фолкнера відбиваються певні історичні та культурні реалії. Та він ніколи не робить цього безпосередньо. Своє завдання письменник убачає в тому, аби зосередити увагу читачів на переконливій художній ідеї самої книги, на ставленні читачів до того, що відбувається навколо нього зараз, у цей час. І, як слушно твердять критики, робить він це за допомогою власного методу, який підсилює та пояснює те, що здається нам природним і само собою зрозумілим. Однак, в окремих епізодах своїх творів Фолкнер різко критикує зображені реалії, привертаючи увагу читачів до суті простих істин, які є предметом для обговорення.

Твори Фолкнера – критичні та гострі стосовно тієї атмосфери у суспільстві, в якій і про яку писав митець. Але критицизм у його книгах стає

дедалі цікавішим, якщо пам'ятати наскільки близький письменник до модернізму за конкретних сучасних йому перетворень у багатогранному суспільному контексті.

Згадаймо з цих позицій роман “Світло в серпні” (“Light in August”). У ньому автор презентує спроби Джо Крістмаса послідовно відтворити ту модель соціальних відносин, якої дотримувалися його батьки та яку їм нав'язували. Швидке дорослішання Джо перетворюється на брутальність і насильство (У 14–15 років Джо з сусідськими хлопцями “рубать дерева, як дорослі чоловіки” та прагнуть уникати “страшного гріха” – публічного звинувачення у невтраченій цноті; зґвалтування молодої негритянки і знущання над нею – од цього начебто залежала їх “біла чоловіча гордість”). Письменник писав про реакцію Джо на доброту своєї мачухи: “Це була жінка, якій була властива м'яка доброта, яка змушувала його ставати жертвою, яку він ненавидів більше, ніж жорстку і безжалісну чоловічу справедливість”. “Вона хоче довести мене до сліз ...” – казав Джо) [210, 156].

Відповідно до норм реалізму, така поведінка головного героя була б дивною. Але не в модернізмі. У модерністичному романі, яким є “Світло в серпні”, така поведінка демонструється скоріше як прояв соціальної закономірності, твердив Лі Дженкінс, ніж як випадковий виняток [256, 104]. Ця закономірність хоч і гротескована, проте вона була наочним прикладом суспільної свідомості й поведінки, зумовленої людською слабкістю та сумнівом. Тож, навіть ефектне видовище гільйотини й пожежі у домі Джбони Бандрен виражало кризу всього суспільства, “неначе первородний гріх убивства, який породив щось жахливе й парадоксальне, спрямоване проти розуму та плоті” [210, 159]. Тому суспільна культура і мораль, здається жахливим парадоксальним явищем.

Таке письмо спонукує читачів роздумувати над текстом не з позиції прийнятої моралі, а з погляду нелегкого життєвого досвіду. Це є одним із пояснень усіх гротескових відхилень, типових для творчості Фолкнера. Його стиль і жанрова модель створюють певну напругу.

Інша проблема полягає в ізолюваності Хайтавера від усього світу, у його безсиллі, оскільки він, як і всі інші, залишається пасивним спостерігачем, хоч і критикує суспільство. Так, Хайтавер сам “потрапляє в полон до культурних течій”.

Здійснюючи критичну функцію, твори Фолкнера також вбирають у себе ознаки і риси, притаманні мистецьким та психологічним течіям, які критикує сам автор, силу й тонкощі яких він розкриває.

Існують труднощі та обмеження критики самого письменника. Неможливо ліквідувати ці культурні течії серед людей чи то за допомогою зброї, чи то завдяки закону або моралі. Отже, ці тенденції все одно навряд чи можна викоренити з людської суб'єктивної свідомості. Для того, щоб якимось мотивувати або пояснити цей соціальний критицизм, Фолкнер виражає обмеження своєї критики завдяки домінуючій силі культурологічних тенденцій. Цей вид критики не применшує значення тексту, не витісняє на другий план і не обмежує ці прояви у творчості письменника.

Ральф Елісон слушно зазначила, що Гемінгвей унікав згадки про подібні проблеми завдяки своїм художнім експериментам і стилістичним прийомам. Фолкнер не контролював експериментальністю змісту своїх творів, а ламав усі обмеження. Очевидно, тільки так можна пояснити асоціації модерніста.

Письмо Фолкнера, переконує, що його критицизм проблематичний, зберігає багатообіцяючу соціальну позицію. Наприклад, розп'яття Крістмаса в передостанніх розділах книги повинне досягнути модерністичної, трагічної, естетичної, релігійної чи навіть іронічної розв'язки, а також особистих, сучасних, місцевих соціальних проблем (на відміну від інших модерністів, які звернулись до Візантії, стародавньої Ірландії, класичної Греції, яacobінської Англії і т. д.)

Роман Фолкнера має продовження, незважаючи на абстрактне закінчення, тому що версія насильства довела, що подібне бажання помсти або іронічно-трагічний світогляд не можуть тривати довго .

Хоча панівні культурні течії мотивують художню критику модерніста, наявність сили впливу реалістичного відображення і “здорового глузду” зовсім не означає, що творчість Фолкнера просто відступає назад перед труднощами й суворими рамками критики; автор не повертається до реалізму. Фолкнер не робить акценту на критиканстві або на невдоволенні суспільством, але зводить ці конфлікти до розмірів тих проблем, які окремих персонаж, оповідач чи читач можуть розв’язати. Це проблеми як психологічні, так і соціологічні. Їх не розв’язують, гріючись у комфортній атмосфері. Фолкнер зосереджується на відчуженні й масовому психозі окремих персонажів, а також суспільства в цілому. Основні ситуації, в яких опиняється індивід як частина суспільства чи моральний “суддя-спостерігач”, зумовлені соціальним контекстом. У цьому контексті активно діють персонажі, оповідачі, читачі, автори книг, викладачі. Це діалектика культури: діяльність, пов’язана з потужними літературними течіями, зі змінами в суспільстві. Вимір постмодерну базується на емоційній сухості модернізму. Соціальний простір і час завжди піддається критиці автора, який перетворюється на персонажа, складний образ, як Хайтавер або Компсон, Шрев чи Квентін. Сам автор, не бажаючи того, бере участь у модерністичній грі, а його іронія та відчуженість нівелюються. Він піддається впливу емоцій. Але автор сам визнає свою одержиму глухоту і негнучкість перед соціальними змінами.

Нерозкритий потенціал є в описах життя персонажів: бідних білошкірих і темношкірих жінок, дітей у гумористичних або траурних епізодах, історії подібностей, описані в есеї О’Донела як “сукупні, змішані” або, як казав Ванштайн, “тема в процесі” [247, 24].

Модерністичний принцип Фолкнера базується на нестійких основах, більш постмодерністична тенденція, наявна в його творах, шукає інших історій, які будуть ознаками життя культур, що по-різному сприймаються.

Від перспективи модернізму ця остання тенденція може перейти в ризиковану пікантність чи гостроту або дегенерувати від “естетичного шоку до більш традиційного розпізнання” [247, 25]. Так, Гай Хайтавер дізнався в

процесі розвитку подій роману, що його стурбованість поведінкою всього міста (як стосовно Крістмаса так і щодо нього самого) не допомогла змінити ставлення до членів його церкви, а особливо до власної жінки. “Я прийшов сюди, щоб побачити людські обличчя, сповнені збентеження, духовного голоду й бажання побачити мене, сповнені очікувань і віри; я їх бачу” [210, 487]. Згадуючи про смерть свого діда у громадянській війні, він розкрив своїм братам і сестрам “не розп’ятий образ, сповнений милосердя і любові, а чванькуватого півня, підстреленого з рушниці в тихому курятнику” [210, 488].

Саме боротьба, спротив самій долі становить центр особистості у Фолкнера, визначає міру її гідності. То була філософія стійкості, витримки, пристрасного несприйняття поразки і в житті, і в творчості. Багато написано про те, що герої Фолкнера приречені, що над ними нависло вічне прокляття раси, всіх обставин їхнього життя. У романі “Світло в серпні” (“Light in August”) знаходимо розлогі роздуми з цього приводу і в самого Фолкнера. Але “приреченість” фолкнерівського героя, хоч хто б він був, полягає все-таки в тому, щоб створювати спротив до кінця, і саме так поводить себе головний герой “Світла в серпні”, заляканий убивця Джо Крістмас.

Увагу критиків у романі Фолкнера “Крик і шал” привертала передусім інновації у техніці написання твору, в якому труднощі в читанні та сприйнятті компенсуються здатністю зворушувати душу читача. Сучасні критики часто звинувачують роман у надто великій приватності, невиразності соціальних мотивів, які в ранніх творах Фолкнера були висвітлені більш чітко, у надто сильному заглибленні в духовний світ героїв. Але разом з тим англійський дослідник творчості Фолкнера Метью вважав, що обережне висвітлення соціальних мотивів є “тактикою стриманості”, яка переважала в естетиці модернізму на новому Півдні [247, 123]. Залишається відкритим і питання про матеріальні та ідеологічні умови життя Півдня, які автор або уникає, або прагне виключити із сюжету взагалі. Широкий соціальний контекст у романі “Крик і шал” автор відкриває з позиції південного домоустрою через непряму дію, загадку чи аналогію. Роман написаний 1928 р. Події відбуваються у штаті

Міссісіпі, на Півдні. Автор постійно висловлює свої думки з приводу соціального та географічного оточення. Це дозволяє читачеві зробити висновок про те, що приватна історія життя Компсонів висвітлюється у широкому контексті. Однак письменницька кар'єра Фолкнера повна суперечностей. Це необхідно взяти до уваги, розглядаючи авторські тенденції взаємозв'язку між приватним та публічним, прагнення показати сім'ю як ідеологічний апарат, що перешкоджає соціальним змінам.

У період постреконструкції Півдня, основний напрям історіографії з погляду білих підкреслював економічну й політичну реконструкцію. Ця історія добре відома багатьом. Це історія “розвіяних вітром”. Але є інша історія – історія з погляду афроамериканців. Вони роблять акцент на расистському гнобленні, на переселенні негрів із Півдня на Північ. І ця позиція представляє літературу Фолкнера і зокрема його роман “Крик і шал” у новому світлі.

Отже, Фолкнер не заперечував негуманності та несправедливості расизму на Півдні. Але міграція негрів скасувала тезу про те, що вони не здатні діяти і вирішувати свою власну долю. Велика міграція вдарила у саме серце расизму. Творчість Фолкнера ілюструє боротьбу проти існування бар'єру між білими і чорними для того, щоб викрити південний расизм. Короткий нарис Фолкнера “Схід сонця”, опублікований у журналі “Нью Орлеан Таймс” 1925 р., став першим його твором, де описується Велика міграція. Після виходу цього нарису у світ деякі критики звинуватили автора, що він представив у ньому північних мешканців грубими та жорстокими і застерігає негрів від міграції. Але ж, по-перше, дія нарису відбувається у Нью-Орлеані, тобто на Півдні, а не на Півночі. Це свідчення проти південного расизму. По-друге, виникає співчуття до негра-мігранта, оскільки в цьому творі його збентеження є результатом не його наївності чи необізнаності, а суперечливого життя, яке він вів на Півдні. По-третє, цей нарис критикує біле суспільство за нездатність зрозуміти і задовольнити потреби чорношкірих. Це нерозуміння призводить до смерті негра. Тож нарис є не стільки

застереженням для негрів проти міграції, скільки звинуваченням білих експлуататорів і попередженням новому класу людей з Півночі. Після “Сходу сонця” Фолкнер активно критикував расизм, але себе виправдовував як непричетного до нього, оскільки ототожнював себе у творах із неграми-мігрантами. Але автор “Крику і шалу” не ототожнював себе із представниками іншої раси, а обдумував свою позицію привілейованого білого в умовах політичного та культурного расизму. Досягнувши нехарактерної для нього ясності в розкритті теми південного расизму, Фолкнер опинився перед дилемою. Як іммігрант, він мав би залишити Південь, але окрім Півдня він ніде не почуватиметься захищеним. Роман став відтворенням невпевненості автора щодо того, як зобразити у творі роль расизму для Півдня (особливо в період, коли суперечності щодо Півдня важко було заперечити). Як і Джейсон, чий зусилля докорінно змінити своє життя “стали неміцними і дірявими, як зношені шкарпетки”, Фолкнер бачив, “як ворожі сили його волі та долі об’єднались разом у клубок, який важко розв’язати” [224, 307]. Джейсонові не вдалося перемогти свою долю та розв’язати “клубок історичних умов”. Його невдачі стали невдачами інших пізніх персонажів, таких як Хорас Бенбау в “Храмі” та Гевін Стівенс у “Брудному непроханому гості”. Ці невдачі є свідченням того, що Фолкнер змирився із марними спробами змінити культуру Півдня та свою привілейовану позицію білого південноамериканця.

У романі “Крик і шал” розповідь про Квентіна Компсона відіграє роль історичного минулого. Але відчай та самогубство не пояснюють історичне минуле з погляду теперішнього.

У Фолкнера свій, особливий “фолкнерівський” світ і свій спосіб відображення його в літературі. Наприклад, у романі “Сарторіс” (“Sartoris”) окреслено багато тем, які будуть розкриті в наступних романах письменника: теперішнє і минуле, перші десятиліття ХХ ст. і громадянська війна. У центрі роману – сім’я південних аристократів Сарторісів: старий Баярд Сарторіс, президент банку в Джефферсоні, та його внук Баярд, пілот, що повернувся з

Першої світової війни. Сарторіси – символ минулого американського Півдня, що живуть міфами, легендами про минулі романтичні й героїчні часи. Вони змінюються і не хочуть змінюватися з часом, для них він у минулому. Тітка Дженні, що зовсім не змінюється і не старіє з віком, щоразу розповідає романтичну історію про подвиги Сарторісів у роки громадянської війни, доповнюючи її новими подробицями і деталями. Старий Баярд їздить з дому до банку на конях, у той час як усі навколо вже мають автомобілі, він зовсім не хоче змінювати свої звички. Такою ж тінню минулого є і тітка Дженні.

Безперечно, що минуле зображено в романтичних тонах. Іронізуючи з розповідей тітки Дженні, Баярд, як і інші слухачі, хоче вірити, що все було справді так, що були надзвичайно хоробрі, галантні джентльмени з Півдня, які здійснювали необдумані, смішні й дивні вчинки, і що саме заради цього варто жити. Є певне замилювання минулим укладом життя, старовинними будинками, такими як будинок Сарторісів. З любов'ю описані картини природи: гори, укриті лісом, схили, долини, заповнені сріблястим туманом.

Символічною є сцена в романі, коли старий Баярд із Біблією в руках споглядає “славу свого роду, що йде в небуття”. Надзвичайно показова також смерть старого Баярда: він помирає в автомобілі свого внука, бо їзда в ньому заборонена для нього. Складніші, не чітко виписані образи інших героїв роману, особливо образ минулого Баярда. Шибайголови-брати Баярд і Джон Сарторіси, що були виховані на оповідях тітки Дженні про героїчні подвиги предків, вирушають на фронт Першої світової війни, стають військовими пілотами, дивуючи всіх своєю хоробрістю. Баярд не може простити собі, що він не спромігся стати на заваді братові Джону піднятися в повітря, знаючи, що той іде на вірну загибель. І відтоді незадоволення та схвалення братового вчинку не полишає його. Джон зумів кинути виклик долі, а він, Баярд, цього не зробив: це стає лейтмотивом його поведінки. Баярд іде назустріч смерті, він свідомо шукає її, звідси його дикі, шалені вибрики, найнезвичніша остання, коли він, знаючи, що літак технічно несправний, піднімається на ньому в повітря. Останній із Сарторісів загинув, але роман завершується на

оптимістичній ноті: у молодого Баярда залишається син, що виховується в атмосфері добра і спокою.

У “Сарторісі” простежується романтична лінія: романтичним пафосом овіяне минуле, але там, де мова заходить про минуле, все зображено пером реаліста, який добре знає, де закінчується казка і розпочинається реальне життя.

У романі “Крик і шал” Фолкнер виявив себе новатором. Про цей твір досі точаться дискусії. Тема його певною мірою близька до “Сарторіса”: це також історія родини південних аристократів Компсонів, але зображена вона реальніше і трагічніше: тут нема романтичного пафосу, натомість постає світ страшної буденщини, економічної та соціальної деградації Компсонів, повного падіння моральних засад. Усе це приводить до краху найзнатнішу і горду родину американського Півдня.

У Фолкнера союзниками в боротьбі за справедливість виявляються “старий і малий”: моральні заповіді, традиції випереджають мораль майбутнього.

Преподобний Гудіхей, ветеран другої світової війни і проповідник-самозванець навчає: потрібно боротися (“сам створи собі благодать, спасіння душі”).

Білі, негри й мулати, аристократи, фермери й раби переходять із роману в роман (“Сарторіс”, “Крик і шал”, “Світло в серпні”, “Авесалом, Авесалом!”, трилогія про Сноупсів та багато інших), зникають і знову з’являються, демонструють велич і ницість, мужність і підлість, щоб на клаптику землі “завбільшки з поштову марку” розіграти сповнену водночас трагізму і комізму історію цілої Америки.

Через моральність, яку Фолкнер пов’язує з християнством, а Біблію розглядає і як найкращий витвір людського духу, людської культури, і як скарбницю людських моральних чеснот, і як модель світу також, письменник поєднує ланцюг часу і вибудовує єдиний людський усесвіт.

Так само можна говорити і про внесок Валерія Шевчука і в українську, і в світову літературу. Як стверджує Раїса Мовчан, “Валерій Шевчук зумів набратися цієї мудрості, своєрідного аристократизму духу із власного досвіду, але й перейняти її від таких велетів, як Самійло Величко, Григорій Сковорода, Михайло Драгоманов, Іван Франко. Він завжди спраглий до таких цікавих в літературі явищ. Особливо... і окремо виділяє Вільяма Фолкнера” [239, 11].

1.2. Домінанти ідіостилів

В американській літературі після Другої світової війни існувало п'ять гігантів: Фолкнер, Гемінгвей, Пасос, Стейнбек, Колдвелл. На переконання американського дослідника Андре Блайкастена, “Фолкнер – лауреат Нобелівської премії, залишається видатною постаттю на міжнародному рівні навіть на початку 90-х рр., його все ще читають і вивчають, ним захоплюються як великим романістом нашого століття” [245, 79].

На одному рівні з ним перебувають Пруст, Кафка, Манн, Вірджинія Вулф та ін. Цих та інших літераторів можна вважати основними постаттями у літературі Заходу ХХ ст. Вони зробили значний внесок у розвиток жанру роману. Не варто вважати цих письменників представниками спільної групи або одного і того ж стилю. Що спільного може бути у Джойса з його грою слів та Кафки з його економною прозою? Що спільного між грубоватими окличними реченнями Селіна та мінімалізмом Беккета або витонченою грайливістю стилю Набокова? Щодо реалістів ХІХ ст., від Бальзака до Толстого, то їх можна об'єднати в єдину групу. Але романісти, такі як Фолкнер, мають одну спільну рису – модерністичність. Англо-американські критики зібрали їх в одну течію під назвою “модернізм”. Не всі твори цих авторів мали риси модернізму, не всі експериментували, не всі вносили інновації у сюжет та композицію. “Доктор Фаустус” Манна, “Улісс” Джойса, “Авесалом, Авесалом!” Фолкнера все ж таки осмислювались авторами крізь призму минулого. Хоч вони й прагнули зробити все по-новому, але тільки переосмислюючи старі традиції, можна протистояти самим традиціям.

Арнольд Бенетт твердив, що персонажі мають бути реальними, а Вірджинія Вульф запитує: “Що таке реальність? І хто може на це відповісти? [42, 103]. Модерністи вірили, що не існує реальності, є тільки її усвідомлення. Існує свідомість із суб’єктивним сприйняттям об’єктів та суб’єктивним досвідом. Філософи Бредні та Джеймс називали це “потік свідомості” або “нетривале переживання чи відчуття”. Письменники цього покоління мали спільне: вони створили свій самодостатній художній світ, у якому читачі могли пізнавати індивідуальність письменника. Реалізм не відкидався модернізмом узагалі, а імпресіоністичний заглиблений у себе характер сучасного роману поступово зміщав на другий план реалізм. “Внутрішній монолог” був створений для того, щоб правдиво відтворити неконтрольований потік думок.

Саме у 20-х роках ХХ ст. одним із найбільш поширених видів експериментаторства у мистецтві прози став роман, умовно названий романом “потіку свідомості”.

Термін “потік свідомості” увів у характеристику мистецтва відомий американський психолог Вільям Джеймс у книзі “Основи психології”. Одинадцята глава цієї книги присвячена потоку свідомості [70, 114–134; 70, 220–224]. За Джеймсом, “свідомість ніколи не уявляється собі розділеною на шматки. Висловлювання на зразок “ланцюг” або “ряд” не змальовують свідомості так, як вона уявляється сама собі. У ній немає нічого, що б могло пов’язуватися, – вона тече. Саме тому метафора “ріка” або “потік” завжди природніше змальовує свідомість.

Тому дозвольте нам надалі, кажучи про неї, називати її “поток думки”, “поток свідомості”, “поток суб’єктивного життя” [70; 63].

Джеймс стверджував, що потік свідомості є своєрідним відчуттям людського “я”, його характеристикою чи навіть еквівалентом і, більш того, “цілісність я”, – писав Джеймс, – є такою, що її не можуть перервати внутрішні проблеми. Цілісність “я” є причиною, через яку мислення на сучасному етапі, хоча і не відає нічого в часовій проблемі, проте відчуває себе нерозривним із певними обраними частинами минулого” [71, 220].

Ці теоретичні положення Джеймса мали вплив на теорію і практику Г. Стайн і багатьох інших американських письменників. До того ж американські дослідники розрізняють два напрями потоку свідомості. Вони вбачають у ньому, з одного боку, літературний жанр, а з другого – прийом, виразний засіб. Як прийом вони часто ототожнюють потік свідомості із внутрішнім монологом, який існував у літературі задовго до появи Джеймса. Уперше сам термін “внутрішній монолог”, за спостереженнями американських дослідників, був згаданий у романі Дюма “Двадцять років потому”, хоча потяг зобразити внутрішній світ героя за допомогою внутрішнього монологу зустрічався в літературі значно раніше. Блискучі зразки внутрішнього монологу можна знайти, наприклад, у творчості Стендаля. В російській літературі термін “внутрішній монолог” вперше застосував М. Чернишевський у рецензії на твори Л. Толстого, опублікованій у № 12 “Современника” за 1896 рік.

Сам по собі прийом внутрішнього монологу дуже поширений у літературі і допомагає краще розкрити внутрішній світ персонажа. За спостереженнями професора Р. Т. Гром’яка, “внутрішній монолог набирає все більшої ваги у творах українських письменників кінця XIX – початку XX ст. У зв’язку з посиленням психологізму зображення і відповідно до цього жанрово-родових змін літературних творів, автор дивиться під новим кутом зору на об’єкт спостереження, шукає оптимального співвідношення у зображенні персонажа і його оточення, порушує часове розгортання сюжету, а головне – аналізує стан душі персонажа” [56, 138].

Прийом внутрішнього монологу справді застосовувався дуже широко і Толстим, і Достоевським, і багатьма американськими письменниками-реалістами. Наприклад, Теодор Драйзер в “Американській трагедії”, прагнучи передати неспокій Клайда Гріффіта, котрий роздумує над убивством Роберти Олден, не раз вдається до внутрішнього монологу [77, 54]. Внутрішній монолог у Драйзера – прийом реалістичного розкриття душевної драми героя.

Американські теоретики ототожнюють потік свідомості як прийом не тільки із внутрішнім монологом, а й з внутрішнім аналізом і з так званим “сенсорним враженням” (sensory impression). Внутрішній аналіз широко застосовувався письменниками-реалістами і в ХІХ, і в ХХ ст. та, безперечно, входить і зараз важливим складником в арсенал прийомів художньої літератури. Що ж до “сенсорного враження”, то цей термін увели американські літературознавці для визначення прийому, що є надто близьким до внутрішнього монологу. Із наведених прикладів зрозуміло, що внутрішній монолог найближчий до “сенсорного враження” (наприклад, внутрішній монолог актриси із хворим горлом). Мельвін Фрідман так розрізняє внутрішній монолог і “сенсорне враження”: “Внутрішній монолог є прямою цитатою з мислення у процесі творення чи думок, чи вражень і продовжується повністю в активному стані... Сенсорне враження також пов’язане тільки з малою ділянкою свідомості, але з тією, яка найдалше відсунута від фокусу уяви. На відміну від внутрішнього монологу і внутрішнього аналізу воно майже завжди фрагментарне, ніколи, наскільки мені відомо, не використовується протягом усього твору в цілому. Можливо, це відбувається тому, що мислення, залишаючись пасивним, фіксує тільки найменш засвоєні враження, що часто передаються як поетичні образи” [251, 7].

“Сенсорне враження”, на думку Фрідмана, “майже повністю позбавляє існування носія монологу (monologuer)”, до того ж часто зустрічається не тільки розрив синтаксичних подібностей – фраз, речень, а й слів, що не висловлюються, замовчуються. Класичним зразком “сенсорного враження” вважається епізод із сиренами в “Уліссі” Джойса.

Внутрішній монолог, внутрішній аналіз і “сенсорне враження” якраз складають те, що американські літературознавці називають технікою потоку свідомості. Перевагою роману потоку свідомості вони вважають прагнення охопити всю сферу свідомості і навіть ті її частки, які не знаходять еквівалентного вираження у мові. Роман потоку свідомості перетворюється в

потік неусвідомленого, а такі прийоми, як внутрішній монолог і внутрішній аналіз, утрачають свої зображальні та пізнавальні можливості.

Романів потоку свідомості в американській літературі не так і багато – до них відносять деякі твори Вільяма Фолкнера, зокрема роман “Святилище” (“Sanctuary”), а своєрідним класичним зразком роману потоку свідомості взагалі вважають роман “Крик і шал”.

Сама спроба передати внутрішній монолог людини, позбавленої думки, ідіота, була надзвичайно сміливою. Гарячкові спогади Квентіна Компсона, що є його внутрішнім монологом, побудовані як стіна слів, якої неначе не існує при читанні. “Улісс” Джойса має риси як реалізму, так і символізму, Роберт Музіль назвав цей твір “одухотвореним натуралізмом” [247, 82]. Тенденції до емпіризму зустрічаємо у прустівських психологічних аналізах, у новелах-есе Музіля, Фолкнера, Вулф, Джойса. Пруст і Музіль уникали внутрішніх монологів, а Фолкнер, Вулф, Джойс єдині, хто створив ілюзію фіксації думок. Ніхто до Фолкнера не наважився заглянути в затьмарений розум ідіота. Французькі та німецькі модерністи багато роздумували, філософували; англійські й американські намагались на власному досвіді випробувати, що таке потік свідомості й виразити його в первинному вигляді на папері. Перетворивши мову своїх текстів на інструмент розуму, вони зробили для літератури те, що Вільям Джеймс і Бредлі зробили для філософії. Джойс, Фолкнер, Вулф були такі ж сучасні, як і їхні колеги з Європи. Але тільки Селін та Бекетт визнали, що вони створили своєрідну музику нашої мінливої долі. Внутрішній монолог як засіб реалізму в модерністів має антиреалістичний, антиілюзорний характер. У творі Фолкнера “В свою останню годину” (“As I Lay Dying”) кілька голосів змінюються по черзі, переказуючи або не переказуючи події. Персонаж “Крику і шалу” Бенжі вміло жонглює внутрішнім монологом, який читаємо з захопленням, але не ридаємо над ним. Мова модерністів штучна і строга. Але вони не зациклювались на внутрішніх монологах. Наприклад, прагнення до життя в

романах Вулф контролюється стилізацією та стримується естетичними нормами.

Ніхто із названих письменників ХХ ст. не належав до жодної групи літераторів, крім Вірджинії Вулф. Пруста не цікавив ні кубізм, ні футуризм. Селін і Набоков були людьми “сильних поглядів” і цим відрізнялись від сучасників. Фолкнерівське почуття самотності було таким же, як у Кафки чи Беккета. Фолкнер відрізнявся від інших європейських письменників-модерністів тим, що провів усе своє життя далеко на Півдні. Європейські письменники жили в містах, їх твори були носіями культури урбанізму. Творчість Пруста пов’язана з Парижем; у Кафки це Прага; у Джойса – Дублін, у Вулф – Лондон, у Фолкнера є образ “свого світу” – Південь Америки.

“Неспокійний експерименталізм Фолкнера не був схожий на стриману холодну манеру Джойса. Це була кваплива спроба “склеїти” літературу, стійку в бурях. Фолкнер назвав це спробою зробити курятник під час урагану. Його проза деколи нагадує “аплікацію із фрагментів грецьких та латинських віршів і непристойної мови південно-американця” [247, 91]. Усі великі романісти модерністичного спрямування шукали однорідної стилізації; всі, але не Фолкнер. За темпераментом Фолкнер був гарячим, запальним, пристрасним. І вмів співчувати. Це була його унікальна риса: рідкісний дар співчуття до знедолених і принижених, гостре відчуття зла і страждань. Французькі читачі називали його “трагічною душею”. Фолкнер і Кафка були єдиними справжніми послідовниками Достоевського. Неможливо сказати, що ці два письменники повністю відрізняються. Жан-Жак Мейо писав у своїх замітках: “Фолкнер такий же американець, як і Кафка – юдей-німець; але їхня символічна уявна реальність відрізняється” [247, 93]. “Як для Кафки, так і для Фолкнера, письменництво означало щось більше, ніж просто літературу. Фолкнера справді турбувала і техніка, але у нього було тонке відчуття “ірраціонального коріння” в поведінці людей. Кафка і Фолкнер посідали особливе місце в літературі: вони “були разюче оригінальними оповідачами з

багатою фантазією, яка у “сьогодення “двадцятого століття” не вписувалась” [247, 94].

У Кафки існує потойбічний світ, якого ніхто не розуміє, і в якому не почувається звично. У Фолкнера цей світ є переосмисленням подій. Кафка і Фолкнер використали всю силу слів, не повчаючи нас, але даючи нам зрозуміти, як мало ми знаємо, як багато помиляємося через недосвідченість і відчуття вини. І, як сказав Сократ: “Я знаю тільки те, що нічого не знаю”.

На початку 1941 року молодий тоді критик Воррен Бек опублікував у малотиражних університетських виданнях кілька статей про творчість В. Фолкнера і надіслав йому витинки. Письменник відгукнувся на ці публікації. Дякував і зауважив: “Ви виявили такі грані смислу, про які я сам не здогадувався ...” [224, 267]. У наступній відповіді письменник звернув увагу на те, що його найбільше хвилювало: “Все своє життя я писав про честь, істину, доброту, жалість, здатність знову і знову мужньо переплітати страждання і невдачі, і несправедливості; я писав про людей, що постали не заради нагород, а в ім’я гідності, як такої. Ці люди інакше не могли б прожити в мирі з собою і спокійно померти, коли прийде час. Я не хочу сказати, що диявол очікує біля смертного одра кожного брехуна, негідника, лицеміра. Напевне, брехуни, негідники, лицеміри мирно помирають щодня, огорнуті флером того, що вони називають святістю. Тільки про них я не кажу. Я і не пишу для них. Але я вважаю, що є ті, їх, можливо, небагато, що читають і будуть читати Фолкнера і скажуть: “Так, усе правильно. Я хотів би бути Ретліфом, а не Флемом Сноупсом. А ще краще було б бути Ретліфом, але щоб поряд не було ніякого Флема Сноупса, з яким його потрібно порівнювати” [224, 354].

Щось подібне Фолкнер повторював багато разів.

За Фолкнером, світ – це лише мить сьогодення, в яке він влітає і минуле, і майбутнє. На думку письменника, митець значною мірою здатний формувати час. На переконання американського письменника з Півдня, людина ніколи не буває рабом часу. За Сартром, “Абсурдність, яку Фолкнер

віднаходить у людському житті, поміщена туди ним самим” . Ми не до кінця поділяємо думку Сартра щодо американського майстра слова, адже проникаючи в глибини надломленої людської свідомості (“Крик і шал”), зображаючи розгубленість і пристрасть, письменник не відривався від історії, від земної тверді, від свого клаптика землі.

Йокнапатофа в своїй матеріальності – звуках, запахах, у змалюванні красот природи – зберігається постійно. “Поруч із халупою, а влітку її затіняючи, стояли три тутові дерева, і їхнє молоде листя, яке пізніше стане спокійним і широким, як долоні, пласко тріпотіло, струмувало під вітром. Його поривом невідомо звідки принесло двох сойок, картатими клаптями паперу кинуло на гілки, і вони загойдалися там, хрипло пірнаючи і підіймаючись на вітрі, рвучкому, який відносив їх різкі крики” [219, 281]. Так усе видно, все чути, все відчувається, і без цього незвичного відчуття не існує Фолкнера.

Фолкнер – це не тільки відчуття. Трудність у тому, що історія як історія й історія як метафізика постійно в творі “Крик і шал” взаємопояснюється. Безперечно, Йокнапатофа нікуди не щезне, але їй стає тісно у власних межах. І у Фолкнера можемо спостерігати вираження чуттєвих порухів душі через опис явищ природи. “Продали луг. Біла сорочка його непорушна на роздоріжжі, у мерехтливій тіні. Колеса павутинно-шпичасті. Під осілим на ресори кузовом мигають копита, швидко і чітко, як голка вишивальниці. Знову поворот, і стало видно білу башту й круглолицю глуху самовпевненість годинника. Луг продали” [217, 478].

“Такі дні бувають у нас вдома в кінці серпня – повітря тонке і свіже, як сьогодні, і є в ньому щось щемливо-рідне, сумне. Людина – це сума в кліматі, де їй доводиться жити. Людина – це сума того і цього” [218, 43].

Для Фолкнера мистецтво – самодостатній світ. “Цей світ, Йокнапатофа, є життям, і вона, разом із своїми нещастями, опирається грізному Ніщо, не хоче покійно гнутися ні перед мертвою традицією, ні перед фатальністю людського існування як такого, поза межами географії і хронології” [9, 80].

Домінанту світу американський письменник убачає у стражданнях і муках. На його переконання, життя без страждання немислиме; людина зможе лише тоді відчувати своє безсмертя, коли досягне муки і біди на власному ґрунті.

Лише у Фолкнера знаходимо образ чорної жінки Ділсі, яка ніколи не перекладала на чужі плечі відповідальності за власні вчинки. Ця свята і мужня жінка ні в чому не шукала виправдань – гордо й непохитно несла хрест свого життя – близьких і світовий. За Анастасьєвим, лише у “Крикові й шалі” Фолкнер зумів висловити “істоту людського досвіду так яскраво” [9, 88].

Фолкнер розповів про кілька історичних епох, що впродовж 250 років змінили одна одну. В його творах описані часи, коли ще жили на Півдні США у штаті Міссісіпі в тамтешніх непрохідних лісах індіанці чикасо, яких згодом витіснили білі, започаткувавши там плантаційне господарство з неграми-рабами, і до часів розквіту держави. Літературні критики США, Франції, Росії, України не раз підкреслювали, що зв’язки Фолкнера дивовижно вмотивовані з минулим і сучасним рідної землі. За зображенням життя глухого південноамериканського краю із його яскравими соціальними суперечностями, расистською жорстокістю і псевдоарикратизмом колишніх плантаторських родин, з його фермерами, що сповідують любов до землі й волі, великою кількістю негрівської людності, що була позбавлена елементарних людських прав, Фолкнер крізь суто локальний антураж підносить до загальнонаціональної і загальнолюдської проблематики: расова нетерпимість і релігійне пуританство, хижа загребушість і недостойна терпимість до зла – все це Фолкнер пристрасно викриває. Масштабність і історизм мислення, реалістична оповідь з відтінком символіки, часові зміщення, висвітлення тих самих подій у щораз іншому ракурсі, співіснування розмовно-побутового колориту в мові з риторикою, часто-густо граматична ускладненість, гостра суб’єктивність стилю – такі деякі з найсуттєвіших рис поезики Фолкнера.

За спостереженням Ростислава Доценка, “письменник не оминає жорстоких і дражливих сцен життя, інколи навіть надміру щедрий на них, у

його творах донесочу жмикрутів, виродків і держиморд, але на диво просвітлює загальну похмуру й гнітючу картину те, що немало у нього є людей чесних і добромисних, нехай й дивакуватих часом, і обтяжених вільними чи невільними провинами предків” [74, 4].

Проблему людини, місце і призначення людини на Землі письменник завше розглядав через серйозні етичні категорії (за специфічно південноамериканських умов це означало передусім ставлення до рабства й расизму). Фолкнер не задовольнявся тим, що показував трагедію духовного спустошення людської особистості. Людина в американського письменника не безпорадна маріонетка у руках долі: “...хоч і не так часто, як хотілося б, він полишав за нею право вибору, право на “самовизначення” [247, 88], навіть на протест і боротьбу. Нескореність і незнищеність людини й людяності – основа основ усього філософсько-етичного світогляду Фолкнера.

Твори “Прапори в пилюці” (“Flags in the Dust”), “Крик і шал”, “В свою останню годину”, “Святилище”, “Світло в серпні”, “Авесалом, Авесалом!”, “Нездоланні” (“The Unvanquished”), “Селище” (“The Hamlet”), “Порушувач тліну” (“Intruder in the Dust”), “Реквієм по черниці” (“Requiem for a Nun”), “Місто” (“The Town”), “Дім” (“The Mansion”), “Крадії” (“The Reivers”), а також кілька оповідних збірок, що становлять монологічність оповіді йокнапатофської саги Фолкнера, стверджують, що власне без певних шляхетних поривань людина просто не відбувається.

Історія, за Фолкнером, – це безперервне й неминуче пояснення теперішнього. Цю ідею можна відкрити у романі “Зійди, Мойсею” (“Go Down, Moses”), як, і врешті у всій Фолкнеровій творчості. Підсумком з цього приводу є думка дідуся головного героя з уже відомого українському читачеві роману “Крадії”: “Порядна людина ніколи не забуває свого минулого. Вона дивиться життю просто в вічі. Порядна людина завжди відповідає за свої вчинки і бере на себе тягар їх наслідків; навіть коли вона не чинила цих вчинків, а тільки пристала на них і не сказала “ні”, хоч і знала, що повинна була так зробити” [224, 47].

І тільки така людина спроможна вистояти супроти будь-яких перепон минулого й сучасного і навіть перемогти, як заявив Фолкнер у традиційній промові лауреата при врученні йому Нобелівської премії.

Створювана протягом тривалого часу, ця сага ввібрала в себе еволюцію поглядів автора на світ і на людей, і на своїх персонажів. У процесі творення змінювалися його задуми, уточнювалися соціальний, історичний, психологічний плани. Фолкнер у своїх творах потужною уявою охоплював життя в його багатогранних вимірах пристрастей і борінь.

Расова проблематика вирішується в творчості Фолкнера екзистенційно, в масштабах загальнолюдського страждання. Звернімося до кількох прикладів: у квітні 1931 р., за кілька місяців до того, як розпочати написання роману “Світло в серпні”, Фолкнер написав оповідання “Сухий вересень” (“Dry September”). Розпочинається опис в оповіданні побутовим епізодом: люди прийшли постригтися. Але сумирна звичність заняття не задається відразу, з першої ж фрази: “В кривавому вересневому надвечір’ї після шістдесяти двох днів без дощу – він поширився немов пожежа в сухій траві: слух, анекдот, як завгодно називай” [247, 29]. І точно – розгорілася пожежа, пролилася кров. Хтось обмовився, напевно, від безділля, немовби місцевий джефферсонський негр Вілл Мейз нібито образив білу, чи напав на неї. Ніхто не знає, що сталося, скоріш нічого й не сталося, перезрілій сорокалітній дамочці здалося, що подивилися на неї з похиттю. Але це нікого не цікавить, ніхто не хоче слухати перукаря зі смішним іменем Пінкертон, який терпеливо переконує клієнтів, що сталася якась незвична моральна помилка. Віллі – негр смирний, своє місце знає і ні на що зле не здатний. Всі оті переконання тільки ще більш переконують натовп: “Було” А втім, яка різниця” [208, 112].

Люди сатаніють на очах, перетворюються у натовп, що тільки прагне крові. У центрі цієї історії залишається не Білл Мейз, і не Силач, і не Маклендок, чи приїжджий камівояжер, що полює на людську дичину, а – пекар. Він до останнього намагався зупинити суд Лінча, навіть у машині ще

говорив щось про закон і порядок і лише переконавшись у власному безсиллі, на ходу вискочив з машини.

У творі зберігається ефект подвійного бачення: бур'ян, прикритий пилюкою, шалений хрускіт того бур'яну, вогні містечка – і світло місяця, пилюка з-під автомобільних коліс – і віковичний прах.

Усе переводиться у план глобальних категорій: спадок несвободи і далі фізично знищує чорних і морально – білих, котрим судилося нести хрест провини і вічного прокляття. Саме тому і вдивляється повсякчас письменник у перукаря Пінкертонна, бо йому потрібно закріпити важливу свою думку: середини немає, неучасть примарна, міру власної відповідальності таким чином не зменшити.

Безперечно, у оповіданні ця думка до кінця не визначилася, але вона промайнула у романі “Світло в серпні”. І ще варто додати, що історія героя в романі алегорично перегукується з новозавітною легендою. Аналогії постають постійно, починаючи з імен. Далі – відлуння в сюжеті. Джо Крістмас видає поліції підручний у бутлеггерському промислі. Втікаючи, переховуючись від поліції, Крістмас заходить у сільську церкву і лякає прихожан. Це символізує вигнання із храму. Тиждень, що минає між убивством Джоанни Вердми і тим моментом, коли герой вирішує здатися владі – страшний тиждень, розправа над Крістмасом змушує згадати страту в Єрусалимі.

У колі фолкнерівського читання Біблія мала особливе значення, він звертався до неї постійно і навіть пояснював причини такого зацікавлення: “Старий Заповіт для мене – зразок найздоровішого, найкращого і захопливого фольклору... Новий Заповіт – це вже філософія і думка, в ньому є дещо поетичне ...” [224, 135].

В “Авесалом, Авесалом!” відчутні перегуки зі старозаповітним світом. Скажімо, у трикутнику: Чарльз Бон – Джудіт – Генрі – відповідно вибудовуються співвідношення трикутника біблійного: Амнон – Тамара – Авесалом. Той самий мотив кровозмішування, те ж братовбивство. Безперечно, такі аналогії не завжди очевидні. Якщо епізод, у якому Авесалом

їхав на мулі і мул підбіг під гущавину великого дуба, а волосся Авесалома заплуталось, і він повис на дубі, а мул перебіг – витлумачити символічно, то відразу збагнемо спорідненість із Генрі Сатнепом, який втратив ґрунт під ногами, безнадійно загубився у житті. Навіть у мозаїчній композиції роману можна побачити відлуння біблійного хаосу, де все пов'язане, але – дивно, за аналогіями.

Головний “біблійний” персонаж – це – сам Томас Сатпен. Подібно до Давида, він підіймається з глибин. Дім Сатпенів, що виріс у Йокнапатофі, можна порівняти з храмом Ягве, що його намагався вибудувати в Єрусалимі біблійний цар. Гаїті, де герой готує себе до великого майбутнього – це пустеля, печера, ліс, де Давид переховується від переслідувань.

Герой давньозавітної розповіді чим далі, тим помітніше втрачає двоїстість, перетворюючись на ідеального владику, посередника між Богом і людьми.

У Фолкнера – немає і натяку на ідеальність. Навпаки, наприкінці твору, читачів, дивує лише погляд фаната, що глухий до всіх застережень долі й заповзявся метою підкорити собі світ і людей у ньому. До того ж письменник не замикається в одному лише біблійному просторі. Йому потрібен масштаб, потрібна міра речей і людей, і саме тому надзвичайно легко він переходить від Старого завіту до інших міфів. Сатпен – це не тільки цар Давид, що не відбувся, а й також “овдовілий Агамемнон” і “давній Пріам, що нагадує мармур” [247, 167]. Якщо читач схопить лише звичні лінійні виміри, то постане інша, доволі банальна історія: біднякові вдалося пробитися нагору, але отримав він свій статус не зовсім справедливим шляхом, тому й чекала його цілком заслужена розплата.

Але Фолкнер за приватною драмою, що скалічила життя кільком поколінням людей, за соціальною драмою Півдня розгледів серйозні питання самого буття: мета і способи її досягнення, дія і його результат, особистий інтерес і загальнолюдське благо.

За пошуками міфологічних паралелей читачі можуть забути, що Сатпен – це сучасний тип, людина цивілізованого світу.

Грандіозний задум Сатпена розсипається, бо в його основі не було добра й милосердя, він вільний від обставин перед основними нормами людського співжиття, і така свобода означає розшарпану вседозволеність. Герой спробував знехтувати долю і обставини, але із засобами рахуватися не захотів. Так жертва перетворилася на ката. Фолкнер спробував пояснювати цю двоїстість. Сатпен – людина груба, жорстока, егоїстична. Він має право на співчуття, як має право на співчуття той, хто нехтує почуттями людей, хто “не розуміє того, що сам належить до роду людського, в сім’ї вселюдській не виконує свого обов’язку” [247, 168].

Відчувається, що авторові надзвичайно дорога думка, яку він наполегливо прагнув висловити. У романі немає і не може бути однозначності. Істина в тому, що людина поставила себе вище від закону і прирекла до загибелі.

Український письменник Вал. Шевчук теж зумів досягти того, що його проза з її загальнолюдськими цінностями й орієнтаціями стала цікавою читачам. Інтелігентна, високоінтелектуальна людина (тип українця, який тяжіє до культурних, духовних сфер життя) є героєм більшості його творів. З такими інтелектуалами зустрічаємося у творах письменника “На полі смиренному”, “Дім на горі”, “Три листки за вікном”. Митець відкрив необмежені можливості досліджувати в сфері людського духа і простежувати зростання людини. Саме тому його цікавить не стільки конкретна історична реальність, скільки особистість. Шевчукові герої – це мудрі спостерігачі, а подекуди й літописці своєї доби. Більшість дослідників творчості Валерія Шевчука, – Л. Тарнашинська, А. Пивоварська, В. Дончик, В. Корнійчук, С. Квіт, В. Медвідь – переконані, що письменник має цілісний філософський погляд на світобудову як космічний універсум. Пізнання світу для Вал. Шевчука, як і для американця В. Фолкнера, – це робота власної душі.

Оскільки прозаїк вибудовує свою творчість на двох підвалинах – національній традиції та набутках світових, зокрема західноєвропейської модерної літератури, то ми намагаємося звести воедино, в параметрах художньої мікрогалактики Валерія Шевчука – як художнього просторово-ментального, духовного універсуму – твори й історичної, й сучасної тематики – бодай у межах означених темою питань, а також ставити їх у світовий контекст.

Переконливим є той факт, що інтеграція раціонального та ірраціонального у прозі українського письменника витворює “нову реальність”, яка перегукується з творчістю таких майстрів слова, як Вільям Фолкнер, Вільям Голдінг, Кнут Гамсун, Альбер Камю, Жан-Поль Сартр та ін. Маємо на увазі не пряме наслідування, а лише деякі спільні, подібні принципи побудови художньої мікрогалактики такими індивідуальними й глибоко національними письменниками – ті подібності у художніх відкриттях, які відповідно до твердження Дмитра Чижевського про унісонність внутрішніх процесів у країнах світу, неминуче виявляються в творчості модерних письменників.

Художній хист Валерія Шевчука спроможний обернути світовий культурний чинник у чинник національної культури.

Можна однозначно твердити, що творчість Валерія Шевчука, ввібравши чимало ознак літератури світової, є цілком самостійним і неповторним явищем в українській літературі ХХ століття.

На переконання Л. Тарнашинської, “творчість цього письменника все ж сконцентрована не на сутності розпачу, цілковитій безвиході, а на пошуках сенсу буття, вивищенні над буденністю, намаганні подолати заземленість, вирватися за межі фатуму, знайти сили бути самим собою” [197, 201].

Як і В. Фолкнер, Вал. Шевчук є письменником-оптимістом, що відкрив закон піраміди, за яким, знаючи про поразку, людина все ж наповнює своє життя сподіваннями оптимізму, знаходить шлях до досягнення мети, одухотворює власне життя і намагається стати господарем своєї долі.

У бесіді з Л. Тарнашинською Вал. Шевчук зізнався: “... письменник я малочитабельний: не можу, та й не вмю бути популярним, інтерес до моїх творів може бути тільки локальний – пишу закладно, важко, очевидно, так само й читаюся. Числю себе за елітарного, але хто зна, чи так воно є...” [197, 177]. Свою творчість Вал. Шевчук спрямовував на створення психологічно-людинознавчої прози, роздумував над тим, що його творіння можуть бути зрозумілими у світі, дати можливість світові зацікавитися українською літературою.

Важливу роль в написанні творів відіграє сон. Сам письменник стверджує: “У митця ж отим сном, що не забувається, є його акт творення, отже, сон переливається в художні форми, кристалізуючись у часі і стаючи новою дійсністю” [197, 78]

Життя неповторне, неповторна кожна хвиля у житейському морі стверджують герої Шевчукових творів. Особливо гостро герої Валерія Шевчука обстоюють неповторність людини, її індивідуальну своєрідність. А за всім цим – неповторність часу, бо дедалі більше проймається відчуттям, що все в цьому світі пов’язане з усім, людина росте у своє майбутнє і водночас вростає в минуле ... І це повторення у людському житті безконечне, як простір і час, як пам’ять людська. От і Василь, герой другої частини диптиха “Двоє на березі”, “не знав, у минулому побачив чи й у майбутньому”, бо впізнав себе не так у покійному синові старого, на якого був схожий зовні, як дві краплі води, як “у ньому самому ...”, старому, так наче зустрілися “я теперішній і я майбутній” [197, 136].

Філософські роздуми про час і життя у Валерія Шевчука подібні до Фолкнерівського відчуття, за яким людина несе в собі відображення чийогось минулого, а її власна доля теж неминуче відобразиться у чиємусь, може, ще на початку життя. Багато сторінок творів Вал. Шевчука перейнято цими виразно фолкнерівськими мотивами, варто згадати хоча б про дитячу, надто химерну вигадку Підгаєцького, мовби десь там, у далекій старості, станеться так, що його “я” відірветься від нього, немов листок від гілки, дерева, і перейде в іншу

істоту, Що органічно вплітається у філософську канву розповіді, ілюструючи погляд письменника на людське буття.

Герої творів Валерія Шевчука відчувають час як коLOBіг у природі. Життя як вічний рух відображає письменник у назві роману “Дзигар одвічний”. Колобіг часу український письменник уявляє як “округлість світу” у створеній ним універсальній картині світу (повісті “Перехрестя”, “Двоє на березі”, “Чудо”, “Втеча”).

Метою життя Шевчукових героїв є передовсім досягнення гармонії, гармонії зі світом і найперше – із самим собою. Автор звертає увагу читачів на те, що деспотичний світ, в якому живе людина, не дає їй можливості бути гармонійною істотою. “Адже навіть бути просто чесною людиною в тоталітарному суспільстві – це бути диваком, білою вороною. Через це людина чесна не шукає утвердження себе в суспільстві, вона тікає в себе. Отакі втікачі у себе і є часто моїми героями, вони згоджуються бути ліпше нічим, ніж лихоносним чимось”, – відповідав Вал. Шевчук на одне із запитань у згадуваному вже інтерв’ю Л. Тарнашинській.

Проблему вибору Вал. Шевчук безпосередньо пов’язує не так з моральними координатами, в яких обертається людина, як із її природною сутністю.

Людина, що живе у світі, проходить шлях пізнання всесвіту і себе самої через нейтралізацію зла і переконується в потребі творити добро у житті та передавати його по колу: власне, така філософська концепція зближує В. Фолкнера і Вал. Шевчука у створенні концепції світу і людини.

Безперечно, неможливо сумніватися в тому, що екзистенціалістська модель світу, за якого кожна людина самодостатня, таки близька Вал. Шевчукові, і саме її він оригінальним побитом досліджує та коментує на прикладі своїх героїв. Герої творів письменника Юрій Чорний (“Камінна душа”), Віктор (“Крик півня на світанку”) добре почувуються в шкарлупі книжкової премудрості. Саме оті Шевчукові персонажі нагадують героя

роману В. Фолкнера “Сарторіс” Хореса Бенбоу, котрий сховався від реалій життя у фантастичному світі поетичних образів.

Письменника передусім цікавлять взаємини людини і світу, що дедали більше ускладнюються, постаючи у вимірах усього людського буття. “Я взагалі вважаю, – підкреслював він в інтерв’ю Агнешці Пивоварській, – що безмірна самотність – одне з найбільших лих людини двадцятого століття. Своїми творами я намагаюся лікувати себе, а одночасно й інших людей, що почувуються самотніми” [174, 56].

У концепції світу і людини як В. Фолкнер, так і Вал. Шевчук пристають до думки, що світ “створений для споглядання або діалогу з душею людини” [142, 7]. Цей діалог письменники ведуть багатомірно в реальних та ірреальних вимірах.

У Вал. Шевчука в описі його персонажів-міщан відчувається особливе ставлення письменника – іронія зі співчуттям. Як пояснює митець, “Юнаком я ненавидів міщанство (хоч сам походжу з міських жителів), тобто міщанство у моральному розумінні цього слова, зараз же я його тільки жалію. Справжні цінності завжди прості. І саме тому, що вони такі прості, їх зневажають і часто втрачають. Мене завжди вражало, як селяни, котрі мали творений у віках непорушний моральний кодекс, потрапивши в місто, миттю його втрачали”. Тут митець посилається на Сквороду. “Скворода недаремно заперечував “багатолюдні міста” і рвався в самоту й чистоту природного буття – він тим не відкидав цивілізацію, а закликав зберегти цільність душі, що визначалась її гармонійним стосунком з природою, а отже, з простотою.” Валерій Шевчук говорить, що його вчителем є Григорій Скворода, який навчив його тому, що: “не має значення, яку шкуру ти одягнув на себе чи який мундир нап’яв, яке твоє соціальне становище, має значення одне: який ти як людина” [197, 79].

Шевчук насамперед є носієм української традиції, зокрема ренесансної та барокової. Те, що він цікавився тими епохами, і сформувало його індивідуальний художній світ, стилістичний почерк [239, 11].

Багато сюжетів, тем, мотивів він безпосередньо запозичує з біблійних легенд, переказів, давніх історико-літературних манускриптів, фольклорних джерел. Це стосується таких творів, як “Дім на горі”, “Три листки за вікном”, “На полі смиренному” та інших. Тут можуть діяти і реальні історичні особи, описуватися давноминулі події та факти, але завжди як матеріал, як привід до роздумів. “Тому, –робить висновок Р. Мовчан – Шевчук за змістом прозаїк дуже інтелектуальний, раціоналістичний, але водночас і суб’єктивний в образному вираженні” [239, 11].

Невід’ємна риса індивідуального стилю письменника – притчовість. Цим автор нашоєхує читача на власні відповіді. Взяти для прикладу роман “Привид мертвого дому”, де виступає архетип дому. Спочатку конкретний дім, а тоді узагальнений образ – цілий світ. Притчовість полягає в тому, що, наш рідний батьківський дім – це наше минуле, яке впливає на нас, на наше теперішнє життя. Він може зруйнувати людину, якщо вона забуває про нього. Основна тема – тема минулого проходить крізь цілий твір.

Обидва письменники вдаються до таких символів, як сім’я, ліс, сосни. Осібними символами Фолкнера постають вогонь і кров, а Шевчука – дощ і сніг.

Проаналізувавши стилі письменників, можна дійти до таких висновків: обидва митці хочуть донести до читача ту розповідь, те провіщення, що кожна людина має бути чесна сама з собою, бути в гармонії сама з собою. Як сказав в інтерв’ю Валерій Шевчук, “Ідеальний шлях, який вказав Сковорода: знайди своє місце в житті, до якого маєш природженість, пильно стеж і керуй своїми вчинками, віддавайся Любій праці, пізнавай своє добро і зло, задовольняйся тим, що маєш, відповідно до здібностей своїх та праці, вчи дітей своїх добру, шукай щастя не поза собою, а в собі – і ти будеш людиною гармонійною, тобто щасливою” [197, 81].

Доробок Валерія Шевчука віддзеркалює філософські віяння та естетичні пошуки ХХ століття. Його письменницька своєрідність ґрунтується, як стверджує сам письменник на таких пластах: “Перший пласт – національний –

необхідний для розвитку таланту. Другий пласт – західноєвропейська, американська та японська література” [197, 91-92].

Від англійської літератури письменник взяв аристократизм, від німецької, зокрема Ремарка – простий і легкий стиль. Творення власної мікрогалактики персонажів, що переходять з одного твору в інший – від захоплення Фолкнером. Але це не пряме наслідування, а перегуки, паралелі з творами, те паралельне відкриття, яке передбачав Іван Кошелівець. Вал. Шевчук сам пояснює це так: “Але я повинен сказати, що не все йде від наслідування. Дуже часто проблеми світу виринають одночасно в різних місцях планети... Час творить проблеми, час творить ситуації, а оскільки час один і той же в різних куточках світу – відбувається однакове осмислення митцями одних і тих же ситуацій. ...Письменник мусить мати високу освіченість в літературі – для того, щоб не повторювати пройденого, не відкривати відкритого, а сказати своє власне слово. Письменник має бути митцем, а не тінню митця” [197, 96].

І справді Валерій Шевчук – дитя своєї рідної української землі, письменник глибоко національний і європейський.

Висновки до першого розділу

У даному розділі розглянуто творчі надбання прозаїків не тільки як корпус текстів та об’єктивованих у них філософсько-естетичних засад, гуманістичних ідей, художніх образів, а й крізь призму історичного та культурологічного контекстів.

Творчість Фолкнера має зв’язки із провідними рисами реалізму ХХ ст. і водночас з’явила неповторні особливості, новий погляд на життя. Він чітко відрізнявся від європейських письменників, поєднуючи лінію глибокої, не обмеженої раціональністю психологічності з традицією народного гумору. Мав численних послідовників серед молодшої генерації літераторів, що їх відносять до Південної школи (Меб Сігрепі, Вільям Стайрон та ін.). Ця школа виникла як регіональний феномен із самотнім зображенням побуту, звичаїв,

ідеології та моралі плантаторського бавовняного краю, психології мешканців. Зламним моментом у розвитку цієї традиції стала Громадянська війна Півдня і Півночі, що завершилася поразкою Півдня й неминучістю перебудови його укладу з патріархального, рабовласницького на капіталістичний, інтенсивний. Усе це сприяло роздумам про долю цивілізації, прогрес, основу нового суспільства і моралі.

Фолкнер, не полишаючи хронотопних меж вигаданої округи Йокнапатофи, відтворив південні типи, побут і звичаї в контексті всієї Америки з виходом на загальнолюдський рівень. Реконструкція духовного світу Фолкнера, засобів його вчування у внутрішні голоси є ефективним методом виявлення авторських концептів. Провідний серед них, що став однією з домінант ідіостилю, полягає в охопленні дійсності одним моментом, різноаспектною спробою зрозуміти тривалість і весь шлях людського розвитку. Це глибше, ніж метод потоку свідомості з його переважним акцентом на підсвідомих рівнях людського пізнання.

Оскільки Валерій Шевчук вибудовує свою творчість на двох основних підвалинах – національній традиції та набутках світової, зокрема західноєвропейської модерної літератури, прагнемо звести воєдино, в параметрах художнього світу – як художнього просторово-ментального, духовного універсуму – твори умовно-історичної й сучасної тематики – бодай у межах означених темою питань, а також ставити їх у світовий контекст.

Загалом у творчості Шевчука (до якого тяжіє так звана Житомирська школа прозаїків) умовно виділяємо такі основні напрями: художня проза на теми сучасного життя (переважно рання, де письменникові різною мірою вдавалося уникати реалізації догматичних приписів “керівної та спрямовуючої” доктрини); твори умовно-історичної тематики (з їх заглибленням у складні перипетії середньовічного світовідчуття й світогляду); фантазії на теми народнопоетичної міфології, зокрема демонології; художні переклади; літературознавчі праці. Єднальним центром цих різновекторних зацікавлень постає людина – чи то в мандрах широким світом у прагненні

пізнання, чи то в замкненому просторі, у книжному заглибленні, в релігійній аскезі, в осягненні інших культур, у фольклорному буйстві. А все інше – то способи моделювання складного світу душі в її суперечливій єдності зі світом людей, з природою, з духовним світом добра і зла.

Зосереджено увагу на спільному та відмінному в художніх манерах Фолкнера і Шевчука.

Обидва прозаїки сповідують думку, що світ створений для споглядання або діалогу з душею людини. Цей діалог вони ведуть різноаспектно, в реальних та ірреальних вимірах. Їх цікавлять взаємини людини і довкілля, що дедалі більше ускладнюються, постаючи в обшарах усього буття цивілізації.

На думку Т. Денисової, для “фолкнерівського” способу моделювання характерні: створення хронотопу, розімкненого в часі й замкненого в просторі; широке застосування прийомів потоку свідомості, множинності голосів аж до інтерференції мови слухача й оповідача; вживання “гігтів” (грубі гумористичні народні побрехеньки); тісне переплетення комічного й трагічного; якнайширше звернення до символіки; ускладненість композиції (вставні новели, контрапункти); висока структурна організованість багат шарового цілого; різке поєднання ораторського мистецтва і майстерності народної оповіді (talk-tale) – усе це становить внесок у розвиток світової літератури [61, 54].

Цікавий принцип ідіостилу американського прозаїка – завершеність дії, але незавершеність думки, націленість на її продовження – проілюстровано на матеріалі роману “Сарторіс”, де окреслено багато тем, які згодом буде розкрито в наступних творах: теперішнє і минуле, перші десятиліття ХХ ст. і громадянська війна. Родина південних аристократів Сарторісів – уособлення минулого американського Півдня, що живе міфами, легендами про романтичні й героїчні часи. Сарторіси змінюються і не хочуть змінюватися з часом, для них він у минулому.

Для “шевчуківського” способу художнього творення також характерне заглиблення в загадки часу й простору. Колобіг часу український автор уявляє

як “округлість світу” у витвореній ним універсальній картині світобудови як космічного універсуму. Персонажі відчують час як колобіг у природі а життя як вічний рух. Сенсом їхнього життя є насамперед досягнення гармонії – зі світом, а найперше – із самими собою, оскільки деспотичний світ, у якому живе людина, не дає їй можливості бути гармонійною істотою. Відтак героєм більшості творів постає інтелігентна, високоінтелектуальна людина (тип українця, що тяжіє до культурних, духовних сфер).

Поглиблений психологізм творів, де розгортається внутрішня боротьба людини за власне “я”, дає підстави літературознавцям відносити їх до психологічної прози, хоча тут-таки постають і виразні ознаки прози інтелектуальної: концептуальність, виразно індивідуалізована картина світу, символізація його реалій, інтертекстуальність тощо.

Подібно до Фолкнера, Шевчук є письменником-оптимістом, що сповідує кредо, за яким, знаючи про поразку, людина все ж наповнює своє життя сподіваннями, знаходить шлях до досягнення мети, одухотворює власне життя і намагається стати господарем своєї долі. Серед його вітчизняних духовних попередників – Григорій Сковорода, Самійло Величко, Михайло Драгоманов, Іван Франко.

А водночас філософські роздуми у Шевчука подібні до Фолкнерівського відчуття, за яким людина несе в собі відображення чийогось минулого, а її власна доля теж неминуче відобразиться у чиемусь майбутньому, може, ще на початку життя. Проблему вибору Шевчук пов’язує не так із моральними/аморальними координатами, в яких обертається людина, як із її природною сутністю. Багато сюжетів, тем, мотивів він запозичує з біблійних легенд, переказів, давніх історико-літературних манускриптів, фольклорних джерел. Це стосується таких творів, як “Дім на горі”, “Три листки за вікном”, “На полі смиренному” та ін. Тут можуть діяти й реальні історичні особи, описуватися давноминулі події та факти, але завжди як матеріал, як привід до роздумів.

Невід’ємна риса ідіостилю письменника – притчевість. Цим автор спонукає читача шукати власних відповідей. Так, у романі “Привид мертвого дому” спочатку постає конкретний дім, а водночас це архетип, на основі якого вибудовується узагальнений образ світу. Притча захована в тому, що рідний батьківський дім – то наше минуле, яке впливає на наше теперішнє життя. Він може зруйнувати людину, якщо вона забуває про нього. Основна тема – тема пам’яті.

Осягнення світу для обох прозаїків – робота власної душі. Це знаходить конкретизацію в персоносфері, зокрема в наявності героя-ідеї.

Розділ 2

ЗАСОБИ ХУДОЖНЬОГО МОДЕЛЮВАННЯ

2.1. Принципи образотворення

Іван Франко в трактаті “Із секретів поетичної творчості” (1898 р.) ставить питання про об'єктивні закони творчого процесу. Він приділив значну увагу висвітленню питань психології художньої творчості. Письменник одним із перших висунув концепцію особливого співвідношення свідомості і підсвідомості у творчих процесах.

Письменник акцентує увагу на тому, що досвід пізнання, виховання та засвоєння надбань світової культури людства, тобто усе те, що зазнає людина у житті, проходить крізь шар “верхньої свідомості” і перетворившись на власність “нижньої свідомості” з часом темніє, осідає, майже забувається, між тим залишаючись у її надрах і комірках назавжди. “Верхньою” та “нижньою” свідомістю естетик називав те, що сьогодні вважаємо відповідно свідомим та позасвідомим (неусвідомлюваним). Ця остання сфера є невичерпною скарбницею думок та почувань, що залишаються нам у спадщину від проявів зовнішнього світу, і про різномайття та глибину якої людина часто й сама не знає. Аналізуючи процес художньої творчості, митець виступає за гармонійне поєднання свідомих і неусвідомлюваних психічних процесів, наполягаючи при цьому на домінанті неусвідомлюваних явищ психіки митця у творчому акті.

Також візьмемо до уваги психолінгвістичну теорію О. Потебні, центральним поняттям якої є поняття внутрішньої форми слова, що протистоїть її зовнішній звуковій формі та її абстрактному значенню: “Внутрішня форма слова є відношення змісту думки до свідомості: вона показує, як представляється людині її власна думка” [178, 35]. Внутрішня форма слова є почуттєвий знак його семантики. І тому саме глибинний зв'язок образу і значення визначає специфіку міфу. Образ заміняє складне. Відповідно до Потебні, усяка діяльність думки не може обійтися без слова. Так само

деяке таємниче питання, що мучить поета народжує образ, твір; воно не може бути передачею готової думки. Слово, пояснюючи нове через уже пізнане, дає напрямок думки.

На основі теорії слова О. Потебня побудував вчення про сприймання художнього твору, в якому, як і в слові, криються зовнішня і внутрішня форми. Він був переконаний, що художній твір є синтезом мовних стихій. Художньому образу у теорії О. Потебні відведено особливе місце: він здатний слугувати динаміці, психологізації творчого процесу.

Б.-І. Антонич у своїй праці „Національне мистецтво. Спроба ідеалістичної системи мистецтва” пояснює: „Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює, як хочуть інші, а лише створює окрему дійсність. Мистецтво – це окрема дійсність, яка викликає в нас переживання, потрібні для нашої психіки, котрих не може дати нам реальна дійсність” [11, 6].

“ ... Творчий процес від найпершої його загадкової фази є щодо форми явищем суто індивідуальним і не піддається додатним для стандартного підручника формуванням і правилам: тобто <...> цей процес неможливо хоча б приблизно пояснити, виходячи з штучно сконструйованої загальної схеми” [152, 45–46].

Періодом первинного художнього нагромадження вчені вважають прийняття органами чуттів письменника навколишнього конкретно-чуттєвого світу або живого споглядання, частково свідомого, а здебільшого підсвідомого вбирання в себе “матеріалу дійсності”, ще достеменно не знаючи, що з того вийде. Від спостережень над почуттям до уявлень, а від них – до особливої роботи творчої фантазії – концентрації розрізнених пізнавальних явищ, що знаходить свій вияв у створенні образів – такі багатоступеневі етапи виявлено у русі творчої думки. Образна думка письменника, яка виникає під впливом якогось імпульсу (первісний задум), є водночас узагальненням його попередніх вражень, духовного досвіду і поштовхом, стимулом до подальшого пізнання. Рух образної думки,

послідовний розвиток єдності двох суперечливо взаємодіючих факторів, перевтілення пізнаного й стимулу до подальшого пізнання і є не що інше як формування задуму твору.

На ґрунті реального досвіду митця завжди виникає задум, тому можна говорити про те, що у повсякденному житті літератор “заготовляє” майбутні твори, невідомі йому самому. Письменницьке життя – це процес безперервного, щоденного, часто неусвідомленого спостереження, вивчення життєвого “матеріалу”.

Однак варто уникати схематичного спрощення у твердженні, що реальна дійсність є для митця лише об’єктом вивчення. Письменник живе у дійсності, реально існує, а саме тому кожне життєве явище, кожен факт мусить відчувати “на дотик”, увібрати серцем, перевтілити в художню “матерію”, попередньо пропустивши крізь призму власного “я”, індивідуального світосприйняття і світобачення.

Однак у художньому баченні, на думку багатьох дослідників, переважає ірраціональне, позасвідоме, яке на певних етапах художньої творчості починає співпрацювати зі свідомим, раціональним, витворюючи в результаті своєрідну “нову реальність” [11, 4].

А що кожен митець – це неповторна особистість, то й синтез таких творчих вражень, імпровізацій відбувається у кожного по-своєму, індивідуально.

На культурно-історичному полотні завжди є карта тих людей, які визначають перспективи для формування нової літератури, що постала проти старого, щоб у новій інтерпретації піднятися на ще один щабель розвитку. Такі люди дуже різнопланові, багаторівневі, вони одразу – на кількох рівнях свідомості. Це люди над часом, над його історичними вивертами.

Доходимо висновку, що літературу визначають індивідуальності. У вирі часу завжди є такі інтелектуальні центри, навколо яких формуються цілі школи майбутнього.

У нашому осмисленні представлені два “митці” світової літератури: американської та української. Дивовижна духовна енергетика єднає цих письменників.

Сьогодні, переважно американська критика, але не тільки, немовби виправдовуючись за довгу неувагу, все більш настирливо звертається до Фолкнера. Бібліографія одних тільки книг, що присвячені його творчості, стрімко розростається, за останні два десятиліття їх вийшло сорок сім (про журнальні статті, різного роду публікації мова не йде).

Прискіпливо коментуються найскладніші твори Фолкнера, пояснюється незрозуміле й загадкове у нього, аналізуються основні художні ідеї, досліджується стиль, констатуються зв'язки із далекою і близькою літературною традицією.

І лише одна проблема лишається, здається, зігнорованою, ніби її зовсім не існує: фолкнерівська традиція в сучасній літературі.

У пострадянській критиці – схожа картина. Автори статей, навіть і нашого часу (а кількість їх помітно зростає), пишуть про принципи художнього бачення американського – тепер вже можна сказати класика, про особливості побудови його романів, про глибинні джерела творчості. Із певними судженнями можна погодитися, інші спонукають до дискусії, але не в тому суть: найчастіше мова йде саме про Фолкнера, а не про те, що він привніс у літературу, що запропонував нового.

Правда, в дослідженнях Т. Мотильової, О. Зверєва, Т. Денисової, Д. Затонського почасти питання впливу творчості В. Фолкнера на світову літературу досліджуються, а скажімо вплив Фолкнера на українську літературу ще зовсім маловивчений; саме сьогодні маємо цікаве дослідження Л. Тарнашинської про художню галактику Вал. Шевчука і спроби прочитати цього письменника в контексті світової літератури, зокрема, встановити типологічні зв'язки творчості В. Фолкнера і Вал. Шевчука.

Такий стан дослідження творчості В. Фолкнера є логічним, адже спочатку потрібно було звільнитися від помилкових суджень, познайомити

читачів із достеменним, а не видуманим Фолкнером, потлумачити його, виробити смак до читання його романів.

Але в сучасному літературознавстві постало питання широкого, узагальненого характеру: не тільки помістити Фолкнера в контекст художніх пошуків століття (це, як мовиться, досліджується), не тільки описати в літературній історії його коріння [13, 66], а й простежити шляхи очевидних впливів письменника на сучасне мистецтво, знайти фолкнерівське в літературі ХХ століття, зокрема виявити типологічні зв'язки творчості В. Фолкнера і Вал. Шевчука (мова не йде про прямі впливи, значно важливіше дослідити закономірності літературного розвитку). Так сформувавши питання, ми, безперечно, повернемося до значення фолкнерівського художнього бачення для пошуків і знахідок сучасного роману. І лише згодом можуть виникнути точки перетину літературних традицій, що підтверджують глибинні зв'язки творчості В. Фолкнера і Вал. Шевчука.

Обидва належать до такого типу письменників, які віддають перевагу ірраціональному, підсвідомому.

Жан Жак Мейо писав: “Фолкнера справді турбувала естетика і техніка, але у нього було тонке відчуття “ірраціонального коріння” у поведінці людей” [247, 93]. Читачі Фолкнера відкривають для себе багатозначність та глибину його творів. Персонажі письменника залучені в історичні процеси. Він сам сказав: “Все і всі у моїх творах є невід’ємним складником руху” [224, 253].

В інтерв'ю Людмилі Тарнашинській Валерій Шевчук стверджував: “... переконуюсь, що співвідношення раціонального та ірраціонального виходить у мене на користь другого. Весь творчий акт – це ірраціональний процес, я б сказав: своєрідне таїнство, значною мірою незбагненне для самого творця. Може, в інших все відбувається інакше, а в мене так. Мені здається, наш розум надто обмежений, саме тому він вимагає доміанти привабливого над непривабливим, небуденного над буденним, яскравого над сірим, приємного над неприємним, тобто штовхає до естетичної неправди. Ірраціональне того не терпить. При його допомозі образи й житейські історії

складаються за саморушними законами і будь-яке раціональне втручання в цей таємничий світ, будь-яка розумова регуляція стає згубна для мистецтва, а при суспільнім диктаті набуває певних форм, які створила література соцреалізму – ось вам повний зразок панування над ірраціональними силами творчості, її стихією убогого розуму” [197, 77].

Отже, беремо до уваги думку Богдана-Ігоря Антонича, що реальність слугує лише тим ґрунтом, на якому митець вибудовує “другу дійсність” або, іншими словами, “нову реальність”. Це обґрунтування засвідчує, що кожен письменник (саме справжній митець) плекає власну або “нову реальність” – витвір його системи художнього бачення дійсності й творчої уяви, фантазії. Це той особливий світ, та незвична галактика, що може зродитися лише в його уяві – і нічий більше.

Теоретичні роздуми Антонича підтверджують думку, що мистецтво відтворює дійсність, перетворює її, на переконання деяких теоретиків, і створює “окрему дійсність”, якийсь паралельний світ, у якому віддзеркалюються і минулий досвід, і сучасне, і майбутнє. Погодимось, що вміщені ним у статті “Національне мистецтво” концепти, суголосні наведеним вище думкам: “Митець створює окрему дійсність. Але створити щось із нічого не можна. Навіть природа не творила із нічого. Для кожної творчості потрібен матеріал. Матеріалом мистецького твору є уявлення митця... Уявлення постають на основі вражень, враження мусять мати спонуки, є витвором нервів під впливом зовнішніх побуджень, цебто постають на основі зовнішньої дійсності. Ось такий далекий шлях від реальної дійсності до мистецької дійсності... Метою мистецтва є викликувати в нашій психіці такі переживання, яких не дає нам реальна дійсність” [11, 3].

За спостереженнями дослідниці творчості Валерія Шевчука Людмили Тарнашинської, “з отого не поясненого синтезу реальних вражень од доколишнього життя та ірраціонального творчого акту, а точніше, із трансформації, своєрідного переплавлення реальних вражень через “канали” ірраціонального, позасвідомого зароджується ота “нова реальність”, яку аж

ніяк не назвати ані фотографічною копією реального життя, ані витвором самої тільки уяви – те, що Юрій Липа називає новим ритмом, посталим з усіх існуючих – відомих і сприйнятних уявою митця, чи новою реальністю” [197, 88]. Ідучи за І. Франком, Валерій Шевчук порівнює акт творення художнього твору зі сном: якщо звичайній людині сон потрібен, аби відпочити від вражень і втоми прожитого дня, то у митця отим сном, який не забувається, є його акт творення, а отже, за самоспостереженнями письменника, сон переливається в художні форми, кристалізуючись у часі і стаючи новою дійсністю. За його ж зізнанням, у снах він часто складає сюжетні структури, навіть “пише”, надто коли з’являється так звана ситуація глухого кута в розвитку сюжету – вихід часто знаходиться у напівпритомному стані між засинанням або у ранкових сонних візіях. Письменник вважає, що прожите як уві сні, так і наяву, – однаково життєвський досвід, конче потрібний митцеві для творення. І хоча не всі сни запам’ятовуються, враження від них, як і враження від дійсного життя, складаються в досвідну “комору” нашого єства, а при творчому акті вибираються звідтіль” [197, 69].

Л. Тарнашинська на підтвердження наводить приклад “сновидної творчості” Вал. Шевчука: мікророман “Зачинені двері нашого я”, видрукуваний у другій половині 90-х років ХХ ст. Така творчість за Шевчуком – процес стихійний.

Ірраціональність в акті творення Шевчук називає естетичним надсвітом, зазначаючи, що при цьому письменник видобуває багато чого зі своєї потаємної комори бажань і вражень – і чим більший талант, тим повніша в нього та “комора” і тим стихійніший його творчий процес.

Із міркувань Еммануїла Райса щодо співвідношення реалістичного та фантастичного в художньому творі ми дізнаємося, що найреальнішим він вважає не те, що видається таким при першому неухважному погляді на навколишнє, а “те найглибше заховане зерно світу, яке або так і залишається таємничим до кінця, або найважче піддається розкриттю і зрозумінню, а “рух” душі збуджує не те, що вже є і що всі однак знають, а щось інше, що йде як і

не із зовсім невідомого, то бодай з віддаленого у просторі й часі. Віддаль – перший етап фантастики. Вона відсвіжує зір, як знайомий пейзаж, побачений у бінокль ... Фантастика, коли хочете, – це внутрішній, глибший реалізм” [180, 67]. Сутичка фантастики й реалізму, на переконання дослідника, народжує модернізм. Тож можемо погодитися, що якраз у “сутичці” реального і вигаданого (за Райсом) і відбувається “відкриття” нових естетичних площин, народження тієї живої реальності, “нової реальності” В. Фолкнера і Вал. Шевчука, яка – через образну трансформацію мислення, метафоричне, притчове бачення світу в його складності й універсальності й дає нам зразки творів глибокого філософського насичення, широкого духовного простору, різних буттєво-часових вимірів.

Об’єкт прискіпливого художнього дослідження В. Фолкнера і Вал. Шевчука – жива реальність, що присутня в довколишньому житті. А якщо виходити з того, що мистецтво створює “окрему дійсність”, якийсь паралельний світ, що віддзеркалює і минулий досвід, і сучасне, і майбутнє водночас, то можна говорити про те, що уява американського й українського письменників, ґрунтуючись на фактурі реального, і витворює той своєрідний художній мікросвіт, що його вслід за Антоничем можна назвати “ноювою реальністю”. Ця нова реальність, продиктована художнім баченням, постає глибшою за емпірично віддзеркалену дійсність. Вибудовуючи художній універсум як модель життя, письменники “обживають” і відповідні мистецькі засоби.

Мова не йде про прямі взаємовпливи. Значно важливіше дослідити закономірності літературного розвитку в широкому світовому масштабі. Спробуємо окреслити значення фолкнерівського художнього бачення для пошуків і знахідок сучасного українського роману Валерія Шевчука.

До прижиттєвої слави Фолкнер був байдужим і навіть дратувався. Про посмертну і не думав, і хотів, мабуть, тільки одного – того, що, як не раз він казав, і повинен хотіти будь-який справжній художник. “Якщо Бог і може нам чим-небудь допомогти, то лише прикладом втіленої гармонії. Не думаю, що з

чим буде хто-небудь сперечатися. Мені здається, що досягти гармонії можна єдиним шляхом – створити те, що не залежить від волі людини, те, що її переживе. Уявіть: зникаючи за стіною забуття, людина після себе залишає слід – вам де завгодно трапляться ці слова: “Тут був Кілрой”. Ось це і є слід художника. Він не може жити вічно. І він це знає. Але коли його не стане, хтось дізнається, що у відпущений йому період він був тут. Можна побудувати міст. І ім’я будівничого будуть пам’ятати день чи два. Але картина, поезія – вони живуть довго, довше, ніж усе інше” [224, 398].

Так письменник і працював, по суті, протягом усього життя в літературі: минуле уявлялось як безодня, джерело нинішніх страждань, і в ту ж хвилину випромінювалося світлом влучності і непорушності.

Прагнення розширити межі відповіді, що має, здавалось би, приватний характер, перевести мале у велике – стає діяльним художнім принципом сучасної літератури. І саме тут значення фолкнерівського досвіду безсумнівне. І вже взагалі природною – враховуючи порівнюваність талантів – здається паралель Фолкнер – Шевчук. На це слушно звертає увагу Л.Тарнашинська, відзначаючи пункти зближення: манера творення художньої мікрогалактики, сповідування подібної концепції часу.

Спробуємо спроектувати паралель між прозою Вільяма Фолкнера та прозою Валерія Шевчука, оскільки остання вже не так різко відрізняється від прози американського письменника як філософським насиченням, шляхом розв’язання комплексу морально-етичних проблем, так і композиційними прийомами організації матеріалу, архітектонікою твору, і, відповідно, стилістичною манерою письма, зокрема образно-пластичними засобами отієї паралельної мистецької дійсності. Тобто, як стверджує Людмила Тарнашинська, “... можемо говорити, що художній світ, витворений уявою письменника, – це не тільки якась реальна чи змодельована, досить локальна, умовно кажучи, “географічна” територія, заселена тими чи тими вигаданими чи прототипізованими героями з їх житейським досвідом і колізіями, а й універсальний територіально-духовний художній світ, просторово-

ментальний універсум, що є моделлю життя у його мистецьких образно-пластичних формах” [197, 93].

На американському півдні в штаті Міссісіпі, неподалік від тих місць, де народився і виріс письменник, Вільям Фолкнер створює свою мікрогалактику – це дух і побут маленького округу Йокнапатофа, що створений його уявою. “Починаючи з “Сарторіса”, – зазначав Фолкнер, – я виявив, що моя власна крихітна поштова марка рідної землі варта того, щоб писати про неї, що мого життя не вистачить, щоб вичерпати цю тему” [247, 88]. Фолкнер приставав до думки, що письменника чекає успіх лише тоді, коли він буде писати про те, що знає, що пережив сам, до чого прикипів.

У “Сарторісі” знаходимо першу згадку про місто Джефферсон та округу Йокнапатофа, описані родини, члени яких стали героями і подальших творів автора, тобто в них були закладені задуми наступних романів і повістей, які згодом і склали відому сагу. “Своєрідність та певна провокативна інтрига такого творчого методу полягає в тому, що знайомство з одним твором передбачає зазвичай і знайомство з рештою творів циклу, принаймі з частиною його” [197, 93].

На думку Л. Тарнашинської, саме таку своєрідність прозопису оригінально використав Валерій Шевчук, захопившись фолкнерівською манерою творення художнього світу методом “поселення” своїх героїв в одну місцевість, що дало можливість композиційно об’єднати раніше написані повісті в один сюжетно розгалужений твір, де розкриваються долі людей, об’єднаних як спільною територією, так і певним буттєвим устроєм з усім комплексом традицій, звичаїв, морально-етичних норм, психічних реакцій. Оскільки твори Валерія Шевчука впродовж певного часу не друкувалися, а роками лежали “в шухляді” або публікувалися у часописах лише частково, то згодом вони “уклалися” в своєрідні цикли, як-от цикл фольклорно-фантастичних оповідань з преамбулою, що витворили роман-баладу “Дім на горі”; роман-диптих “Двоє на березі”, видрукований 1986 р. роман-триптих “Три листки за вікном”, що його становлять написана ще 1968 повість “Ілля

Турчиновський”, створена 1979 р. повість “Петро утеклий” та повість “Ліс людей”, який став завершенням задуму в 1981 р., оскільки історичні Шевчукові романи “обживали” не так одну певну територію, як певний духовний простір українства, розтягнений у часі протягом кількох століть, – і в цьому специфіку творчості Вал. Шевчука вбачають М. Жулинський, Л. Тарнашинська.

Неважко помітити, що майже в усіх творах Валерія Шевчука на сучасну тематику відтворено атмосферу околиці міста середньої величини, а кажучи конкретно – Житомира, де народився і виріс письменник. “Житомир для мене, – зізнався він в одному з інтерв’ю, – місто, де тече моє Кастальське джерело. До речі, одна з моїх книг так і звалася: “Долина джерел”. У тій долині, біля річок Тетерева та Кам’янки, стоїть моя батьківська хата, де і написано більшість моїх творів. Там я будував свій “Дім на горі” – обитель свого духу, звідти взято багато тем для художніх творів. Буваю там часто, проводжу, здебільшого, літо. Житомиряни, на щастя, не впізнають мене в обличчя, більшість із них і не відає про моє існування, бо коли було б не так, то й незатишно мені там було” [197, 47].

Герої творів письменника – з діда-прадіда поселенці цієї околиці, й нові переселенці з села, а саме: люди на схилі літ (оповідання “Дім”, “Хміль”), інтелігенти з поколінь (герої повісті-балади “Дім на горі”, Мирослава з “Крику півня на світанку”), інтелігенти в першому поколінні (Віктор з “Крику півня на світанку”), робітники, які працюють на підприємствах у місті, але живуть у передмісті, в так званому приватному секторі, а також люмпени міської околиці (“П’ятий номер” із житомирської саги “Стежка в траві”). Але звертання письменника до цієї лакуни пояснюються не тільки тим, що він “родом з отакої околиці, з роду шевців та столярів, засадничо постановив писати про те, що достеменно знає (і в цьому вбачає свою естетичну настанову), а ще й тому – і це, підкреслює він, основна причина, – що про “таке коло людей, живе, реальне коло, в сучасній українській літературі не пише ніхто” [82, 227].

Отож материк, який обживає автор від книжки до книжки, де поступово заселяються нові і нові герої, які розширюють дедалі більше його духовні межі, дедалі більше заповнюючи його побутовими реаліями належить саме йому. “В українській прозі Вал. Шевчук є відкривачем цієї життєвої теорії і тих, хто її заселяє. Він і сам свідомий своєї місії”, – підкреслює Володимир Панченко, посилаючись на наведене свідчення самого письменника [168, 180].

У дослідженнях М. Жулинського знаходимо заперечення думки Валерія Шевчука, нібито його герої відчують недовіру до великого міста, вони “відчують до нього неприязнь тільки тоді, коли такі обжиті століттями околиці це місто руйнує”.

“Однак є всі підстави вважати, що письменник “поселяє” своїх героїв на околиці міста не тому лише, що він цю місцевість знає, а й із цілком підсвідомого прагнення зберегти свою “маргінальну людину” не розтоптану молохом великого міста, бодай трохи затримати в ній таку хитку рівновагу між відмираючим патріархальним та агресивно наступаючим урбаністичним началом” [197, 92].

Житомирська сага “Стежка в траві” показова щодо застосування фолкнерівського методу творення художнього світу, що витворювалася з 1967 року по 90-ті, приносячи авторові справжнє щастя тим, що раптом те, що бачив, уявляв, відчував, набрало живих обрисів і створило цю ілюзорну дійсність, яка, проте, є реальним чинником духового життя.

Вал. Шевчук у статті “Поєднав традиційну оповідь з модерном ... Літературна “полеміка” цілком слушно вказує на те, що письменник, прагнучи тієї “безконечності”, вперто локалізує свій світ, міфологізує маленьку людину з передмістя, а саме з житомирського передмістя. Тобто тут спрацьовує все та ж таки свідома настанова Валерія Шевчука творити “свого маргінального героя”, писати про тих людей, яких він знає найглибше і про яких не пише ніхто інший, – щоб цим виконати свою художню місію.

Отже, що паралель між прозою Вільяма Фолкнера та Валерія Шевчука у творенні художнього світу є очевидною, “... як за філософським насиченням,

шляхами розв'язання комплексу морально-етичних проблем, так і за композиційними прийомами організації матеріалу, архітектонікою твору і, відповідно, за стилістичною манерою письма, зокрема образно-пластичними засобами творення отієї паралельної мистецької дійсності” [197, 97].

В основу композиційної структури багатьох творів В. Фолкнера покладено ідею часу, пам'яті, що стягують воєдино епохи і події. У нашому варіанті можемо вести мову про сповідування обома прозаїками подібної концепції часу, творення художньо-образними засобами схожої фактури часу, яка й робить оту “нову реальність” об'ємною, стереоскопічною. Пошлемось на думку Вільяма Фолкнера, що “<... > не існує ніякого було, бо минуле є. Воно частина кожного чоловіка, кожної жінки, і то завжди, щохвилини.

Всі його чи її предки, походження, все це присутнє як частина його чи її в будь-якій секунді. Так і людина, характер у будь-якій історії в кожний момент: це не тільки те, що вона становить, вона це те, що її створило; довге речення – це спроба звести її минуле і, можливо, майбутнє в одну мить, ту саму, коли людина діє” [224, 155].

Отже, за Фолкнером не існує людини, яка була би сама по собі, для нього людина завжди певна сума її минулого й сучасного з проекцією в майбутнє.

“Користуючись такою, умовно кажучи, фолкнерівською концепцією часу, а вірогідніше, паралельно “вийшовши” на таке саме відчуття цієї філософської категорії, Валерій Шевчук, як і його американський попередник уміло створює відчуття неперервності та об'ємності процесу життя: він розбиває хронологію часу, перемішуючи минуле з сучасним, що допомагає показати вплив минулого на сучасне ...” [197, 98].

Відчуття неперервності та об'ємності процесу життя спостерігаємо і у В. Фолкнера, і у Вал. Шевчука. У творчості цих письменників роз'єднується хронологія часу, втрачається послідовність між минулим і сучасним, що дає можливість усвідомити вплив минулого на сучасне.

Аналізуючи творчість Фолкнера спостерігаємо, що американський письменник показував одну й ту ж подію у сприйнятті різних героїв, прагнучи охопити однією фразою минуле і теперішнє, вдавався до складних синтаксичних конструкцій з метою створення внутрішнього напруженого руху у творі.

“Моя мрія, – писав Вільям Фолкнер, – зібрати все в одній фразі – не тільки теперішнє, а й минуле, на якому тримається день сьогоднішній і яке опановує наше сьогоднішнє мить за миттю” [224, 384]. Саме через філософську категорію часу Валерій Шевчук теж витворює таку художню структуру, яка жодною мірою не вказувала б на відчуття простоти, що її не дає і саме життя.

Слушне міркування Кіри Шахової: “письменників об’єднує те, що називають духом часу, і саме дослідження отого “романного часу”, простору, в якому живуть одночасно – хоч і на різних континентах – митці” [193, 161].

Із інтерв’ю Вал. Шевчука дізнаємося, що до найулюбленіших своїх письменників відносить він норвезького письменника, лауреата Нобелівської премії Кнута Гамсуна, в біографічних замітках зізнається, що закохався в нього. А ще – англійця Вільяма Джеральда Голдінга, який за зізнанням Шевчука, свого часу його просто потрясав: “Я не міг собі уявити, що справді отак можна писати” [197, 71]. Окреме місце в духовному житті письменника посідає німецька література. Варто звернути увагу на захоплення Томасом Манном, Генріхом Бьоллем, Альфредом Деблінном, Еріх Марією Ремарком, Вольфгантом Борхертом. Захоплювався Вал. Шевчук і вмінням американського письменника Ернеста Гемінгвея розгортати “новелу факту”.

“Та чи не найбільший вплив (уже на зрілого письменника. – **О.Б.**) мав американський прозаїк Вільям Фолкнер, який умів створювати своєрідну мікрогалактику, поселяючи своїх героїв у якусь певну місцевість” [197, 38].

2.2. Композиційні прийоми

Вільям Фолкнер і Валерій Шевчук належать до прозаїків-інтелектуалів філософського спрямування.

Фолкнер недаремно стверджував, що йому цілого життя не вистачить, щоб розповісти всі історії Йокнапатофського краю і його жителів. “У свідомості, в уяві художника стояв, жив своїм життям маленький, але такий великий світ, який лише фрагментами втілювався під палітурками книг, багато що залишаючи нерозгорнутим, щось взагалі приховуючи. Варто зібрати один врожай – випустити один роман, як поле знову зеленіє і знову очікує женця” [6, 410].

У побуті Фолкнер був надто розсіяним, часто недоречно висловлював думки, вічно щось губив. Але в літературних справах вирізнявся, навпаки, великою дисциплінованістю. Саме тут у нього нічого не пропадало, будь-який задум, навіть давній, який був забутим, кінець кінцем здійснювався.

У серпні 1945 року Фолкнер писав Малкольму Каулі, обговорюючи з ним склад “золотої книги апокрифічної околиці”: “Так тягнулося десять літ, допоки якимось я постановив собі, що пора взятися за перший том, бо інакше нічого не вийде” [224, 419].

Мова йде про знамениту сьогодні трилогію про Сноупсів. “Ще в 1925 році, мандруючи Європою, Фолкнер накидав нарис під назвою “Брехун”, де окреслювалися характери селян, які у майбутньому розгорнулися, набули імен і біографій у пізніших книгах. Тоді, правда, письменник ще цього не знав, ще не було жодних амбіційних планів. Але вже через рік він взявся за велике, у перспективі етичне полотно “Батька Авраама”. Уподібнюючи главу роду Сноупсів до біблійного патріарха, провідника народу, Фолкнер мав на меті розповісти не просто про сімейний клан, про “незнищене сімейство” (загалом тридцять два Сноупси пройдуть сторінками книг), а й про цілий суспільний клас” [6, 179].

Написанню книги про Сноупсів передували оповідання “Крапчасті коні” (“Spotted Horses”), “Собака” (“The Hound”), “Ящірки у дворі Джемшида”

(“Lizards in Jamshyd’s Courtyard”), а тим часом у книзі з’являвся Сноупс і весь його клан; оповідання уклались у сагу і згодом в окремий том: “Мул у дворі” (“Mule in the Yard”), “Мідний кентавр” (“Centaur in Brass”). А потім “Падіння Іліона” перетворилося в “Дім” (“The Mansion”) і в ньому не стало нічого чи майже нічого з того, що було заплановано. І праця над цим задумом тривала двадцять років.

Після публікації “Селища” (“The Hamlet”) Фолкнера, у впливовому журналі “Кенъон ревью” з’явилася стаття Патріка О’Доннела – перша серйозна студія про Фолкнера в Америці. Критик побачив у його прозі принципову єдність, що спиралася на дослідження соціальних і етичних традицій Півдня. Він порівнював його кращі книжки із “Божественною комедією” й “Електрою”. Не погоджувався письменник із твердженням О’Доннела, що він є учнем Натаніеля Готорна, адже Готорн в очах Фолкнера, як і Едгар По, як і Генрі Джеймс, стояв осібно від центральної літературної традиції Америки. “Це не американські письменники, – стверджував Фолкнер, – їх коріння в Європі, вони писали в традиції європейських майстрів. Вони не були американцями в тому сенсі, який я вкладаю в це слово, – не були корінними американськими письменниками, яких виплекала американська земля, як Вітмен, чи Марк Твен, чи Карл Сендберг” [224, 197].

У той час з’явилася ще одна помітна й актуальна досі робота – стаття Конрада Ейкена. Порівнюючи Фолкнера з Бальзаком, Ейкен стверджував, що ніхто в Америці тоді не володів романом як формою настільки, як цей, з першого погляду абсолютно “безформенний”, письменник. А Ральф Томпсон стверджував, що в “Селищі” Фолкнер перевершив самого себе. Рецензент “Таймсу” порівняв Фолкнера із Шекспіром. Усі ці оцінки були тільки рекламою і не більше.

На ті часи, по суті, про “Селище” було сказано лише те, що “книга, безперечно, цікава, але про що вона, відомо лише Богу і, не виключено, Вільяму Фолкнеру”. За твердженнями Анастасьєва, “у цьому романі автор, зберігаючи природно вироблену манеру, віддаючи належне і тлу, і символіці,

чіткіше, ніж раніше, заявив про себе як романіст соціальний. Він налагоджує смислові зв'язки, шукає історичне пояснення, фіксує події в часі, вдивляється в обличчя людей крізь призму конкретної живої дійсності” [6, 184].

У “Селищі” письменник лишився вірним власній кардинальній ідеї – істині. “Істина – це добро і справедливість, головний закон, порушуючи який, не знаходиш собі спокою вночі, важко роздумуєш над тим, чи зробив те, що зробити було неможливо, і ти сам знаєш, що не варто було це робити. Ось яким є розуміння істини в моїй уяві, факт не має щодо неї ніякогісінького значення” [224, 274].

Це кардинальна фолкнерівська ідея, яку він, безперечно, підтримував і в “Селищі”. І все-таки “факт” тут був у пошані. У всякому разі, автор уважав за необхідне спеціально повідомити редактора про те, що події четвертої книги роману розгортаються десь 1890 року. Тобто Громадянська війна закінчилася 25 років тому. Безперечно, і тут “факт” – не просто дата: недарма відлік часу ведеться від війни. Це рубіж, за яким усе стрімко покотилося сторчма. Занепала садиба Старого Француза, занедбаною стала величезна плантація, розпалася на маленькі ділянки, на цьому місці оселилися пришельці з різних міст. “Не було у них ні рабів, ні дорогих меблів Файфа і Чіппендейла, – та де там, якщо у них що і було, то переважно це можна було перенести на власних плечах, а часто так і було. Вони зайняли землю, понабудувували халуп на одну-дві кімнатки, причому до побілки справа не доходила, одружувалися між собою і плодили дітей та добудувували до своєї халупи клітку за кліткою, знову ж таки не думаючи про побілку, але на більше їх не вистачало. Їх спадкоємці все так само вирощували бавовну, а кукурудзу – біля підніжжя горбів, із зерна гнали віскі й продавали в потаємних місцях, якщо не випивали все самі” [220, 9].

Це були люди, що не мали аристократизму Сарторісів. Але і гніту забобонів у них не було. Вони прийшли сюди нічим не обтяжені, розраховувати можна було тільки на себе, саме тому вони і взялися за обробіток землі. Ці люди не були сентиментальними, але вони вміли цінувати

і любов до праці, і закон трудового товариства. Комуś із них таланило більше, комуś – менше, але ніхто не задирав носа. Таким і був Біл Варнер – новий господар Америки, що зумів у всій окрузі скупити землі, а що не купив, те взяв в оренду. Ця людина могла покепкувати з невдахи, навіть не погребувати заробити на людині, що не вмiла господарювати, але в душі цей господар не мав пожадливості.

Фолкнер загострює увагу читачів на незворотному характері падіння: з’являються Сноупси і “розповзаються по всій окрузі, як пліснява по сиру, руйнують її традиції, знищують усе живе і те, що тішить око” [220, 14].

Все, що робить Сноупса всесильним – повна відсутність навіть натяку на ідеально-духовне. Стосовно всього людства він не добрий і не злий, лишень – чужий, інший, не із плоті і крові. Всі поняття, що мають в очах людей незалежну цінність, мають для нього виключно інструментальний характер. “Флем не мав уявлення про респектабельність, – описував Фолкнер ситуацію, що виникла вже в наступній частині трилогії, в “Місті” (“The Town”), – він і не знав, що такі поняття існують, але потім з’ясувалось, що респектабельність йому не потрібна. І тоді він зодягнув оту маску, але як тільки в ній відпаде потреба, він її зніме. Іншими словами, у нього є мета, якої необхідно досягнути. І заради цього він спокійно і безжалісно використовуватиме будь-які засоби. Знадобилася респектабельність – будь ласка, він буде респектабельним, знадобилася віра – він буде релігійним, потрібно знищити власну дружину – знищить. Знадобиться обманути дитину, дівчинку, він без найменших мук совісті піде і на це” [220, 14].

Флем домагається всього, чого хоче. Але могло би бути й по-іншому, якщо шлях нагору; якщо шлях донизу, то всередині клану також виникає перерозподіл, і Фолкнер його ще покаже. І лише в одному напрямку сноупсизм діє безпомилково і неухильно: він стирає риси, холоднокрівно знищує людство.

Творча історія трилогії доволі таки складна. Перші спогади про Сноупсів і навіть окремі, спеціально їм присвячені етюди з’явилися в книгах

Фолкнера задовго до виходу у світ “Селища” (“The Hamlet”). Не всі характери, що вперше були окреслені, послідовно розроблялися у нього в подальшому, не всі колізії завершені. І все ж трилогія у своєму задумі та сюжетному розвитку є єдиним цілим. Така оцінка істориків літератури [9; 13; 61; 243].

Отже, Сноупси. Наприкінці 1890-х років вони з’являються у Французькій Балці, маленькому селищі, недалеко від Джефферсона, і швидко переходили в наступ. Французовою Балкою неподільно панує старий Білл Дернер, селищний багатій, що прибрав до рук весь округ. Йому належать кращі землі. Він же керує економічними центрами, від яких залежить життєдіяльність селища, і магазином, бавовноочисною машиною, млином, кузнею. Він – шкільний меценат, мировий суддя, місцевий політичний “бос”, що має змогу послати в законодавчі заклади штату кого йому заманеться.

Сноупси вдираються в маленьку імперію Варнера. Вони приходять злиденними й орендують у нього ферму. Потім висувають із свого середовища людину із непомітною зовнішністю, із “широким пласким лицем, мутними, кольору болотної води, очима, і носом, маленьким і хижим, немов дзьоб маленького яструба” – Флема Сноупса, який тихо і методично починає руйнувати оборону Варнера, поки не залишиться переможцем.

Варнер, маючи на меті порозумітися із Сноупсами, бере Флема прикажчиком до магазинчика. Він стає головним помічником і правою рукою своїх господарів, і незабаром поширюється чутка про те, що в прикажчика в магазинчику Варнера можна отримати в борг будь-яку суму від двадцяти п’яти центів до десяти доларів, якщо тільки позичальник погодиться відповідно заплатити за позичку. Від лихварства Флем переходить до більш сміливих фінансових операцій. Він напускає на селище своїх родичів, “хиже плем’я Сноупсів”, і, опираючись на них, як на розвідників у стані ворога, починає під самим носом у Варнер привласнювати собі його привілегию і прерогативу – наживатися на фермерах задля власних інтересів.

Із найперших кроків вивищення Флема ним цікавиться Ретліф, житель Джефферсона і постійний гість Французової Балки, переїзний торговець,

агент з продажу швейних машин, якому в трилогії Фолкнера відведено важливе місце не тільки як учасникові подій, а й як одному з найавторитетніших їх коментаторів, у багато чому близькому до самого автора. Ретліф першим вбачає, що Флем Сноупс є небезпечною і загрозовою силою. Він стає добровільним спостерігачем, який постійно вистежує кожний новий крок Флема, намагається відповідати загарбницьким діям цієї людини, намагається зчинити з ним боротьбу.

Таємниця успіху Флема у тому, що він в провінційному закутку, де експлуатація людини ще оточена різними непорозуміннями соціальних і моральних пережитків, що збереглися з часів плантаторства і Громадянської війни Півночі і Півдня, він, Флем Сноупс, утілює в усій повноті принцип капіталістичного нагромадження й акумулює в собі, таким чином, більш досконалий інструмент економічної агресії. Це стає очевидним не тільки для Ретліфа, а й для “старого пірата” Воррена, що вдається до послуг Флема і водночас відчуває страх перед його ненажерливістю. “Отже ви думаєте, що цей кіт не вдавиться великим куском печінки?” – похмуро запитує він Ретліфа.

Наступний крок Флема – одруження з дочкою Варнера.

Перемоги Флема дивують Ретліфа. Його контракти здебільшого видаються малоуспішними. Під кінець він сам стає жертвою доволі примітивної комерційної хитрості Флема і втрачає на його користь свій пай у маленькому ресторанчику в Джефферсоні, мимоволі сприяючи таким чином розвиткові економічного наступу Флема на ширшому плацдармі.

Інтерлюдія в кінці другої частини “Селища”, “ <...> де зображено відвідини Флемом пекла і кінцева капітуляція перед ним самого Князя пійми, Сатани, незважаючи на гумористичні нотки, означає занепад духу Ретліфа, його відступ перед Сноупсами. Роман закінчується від’їздом Флема в Джефферсон. Як резюмується в наступному томі трилогії, “він уже общипав догола і дядька Біла Варнера, і всю Французову Балку і повинен був шукати нове пасовисько” [220, 97].

Дія “Міста” розпочинається із першого літнього сезону Флема Сноупса у відвойованому в Ретліфа ресторанчику і завершується через вісімнадцять років самогубством Юли й повним господарюванням Сноупса в Джефферсоні як президента Торгово-Земельного банку і провітера баптистської церкви.

Незабаром після переїзду Філа до Джефферсона Юла стає коханкою мера міста Манфреда де Спейна, нащадка плантаторської родини, що пристосувався до нових часів: він віце-президент банку, на чолі якого стоїть інший представник минулої плантаторської аристократії полковник Сарторіс. Юлу й де Спейна пов’язують сильні взаємні почуття; їх стосунки відомі в місті, але місцеві моралісти не наважуються відкрито осуджувати коханців, “бо їх розвінчування загрожувало б репутації і платоспроможності банку”, як зле жартує Ретліф. Щодо Флема, то він розглядає пристрасть своєї дружини як прибуткове розміщення капіталу.

Коли вмирає полковник Сарторіс і де Спейн стає президентом банку, Флем займає його місце віце-президента. Він обмінює свою сіру кепочку на більш респектабельний чорний “плантаторський” капелюх і довгі роки присвячує прискіпливому вивченню грошей за фінансовими каналами, що з’єднують закладені і перезакладені селянські ферми з банківськими сейфами в Джефферсоні.

І у Джефферсоні, як це було у Французовій Балці, діяльність Флема та інших Сноупсів (вторгнення яких у місто оповідачі порівнюють із нашествям змії чи тигрів) знаходиться під прискіпливим спостереженням його противників. До Ретліфа в боротьбі проти Флема приєднується Гевін Стівенс, молодий юрист із респектабельної родини. Флем надзвичайно хитро експлуатує почуття Стівенса до своєї дружини (як і в подальшому тривогу Стівенса і Ретліфа за долю дочки Юли, Лінди).

Знешкодивши супротивників і вичекавши час, Флем Сноупс здійснює свій коронний план – захоплення банку. Він порушує мовчазну домовленість 18-літньої давнини; виставляє – як давній вексель – таємницю незаконних зв’язків своєї дружини із президентом банку; вимагає або сплати за векселем,

розриву дружини з коханцем, або президентства в банку. Де Спейн відмовляється піти на компроміс, і Флем отримує два призи. Юла, щоб врятувати дочку від скандалу, закінчує життя самогубством, де Спейн покидає місто, Флем сідає в президентське крісло.

Отже, “Місто”, як і “Селище”, завершується торжеством Флема і поразкою його супротивників. Чарльз Маллісон висловлює спільну громадську думку Джефферсона: “Тепер вони пробачили місіс Сноупс за те, що вона тяжко грішила вісімнадцять років поспіль ... Якби вона не була такою великою грішницею перед Богом, то не дійшла би до такого, що потрібно закінчувати життя самогубством, аби лише її дочка не вважала матір розпусницею”.

Навіть у смерті Юла не змогла отримати свободу, тому що Флем Сноупс розпорядився написати на її могилі вибрану ним епітафію: “Добропорядна дружина – вінець чоловікові. Діти ростуть, благословляючи її” [220, 654].

Дія трилогії в заключному томі “Дім” охоплює 1930-і – 1940-і роки і завершується смертю Флема Сноупса, якого застрелили у власному будинку.

У цьому домі, що дав назву романові, в минулому родовому особняку де Спейнів, облаштовується Флем, немовби демонструючи цим економічну і соціальну могутність, що досягнута ним у Джефферсоні. “... вперше майже за двадцять років у Джефферсоні та по всій Йокнапатофській окрузі настало щось на зразок штилю стосовно Сноупсів, – коментує головний хронікер подій Ретліф, – <...> навіть Флем ніби всім задоволений: нарешті він посів крісло, де сиділи всі президенти Торгово-Земельного банку відтоді, як перший президент, полковник Сарторіс, заснував цей банк двадцять років тому, а крім того, він жив у тому ж будинку, де народився другий президент банку, так що тепер, коли він замикав у сейф банківські гроші й ішов додому, йому нічого іншого не залишалось, як жити спокійно і самотньо, в тиші ...” [221, 9].

Мирний прогноз Ретліфа не справдився. Наближаються грізні події. Письменник зіштовхує Флема з його жертвами, від імені яких, без їх відома і навіть сам того не усвідомлюючи, виступає “маленький, тендітний на вигляд,

майже безтілесний чоловік у залатаному вилинялому комбінезоні”, відсталий і бідний фермер, одержимий одним-єдиним бажанням убити Флема.

Вбивця Флема – також Сноупс, його далекий родич Мінк. Смертельна ненависть Мінка до Флема лише зовні постає драмою розірваних патріархальних зв’язків і кровної помсти. Мінк і Флем стоять на двох протилежних соціальних полюсах, й істинна історія їх антагонізму може бути прочитана лише в бухгалтерських книгах Торгово-Земельного банку.

Смертю Флема і від’їздом Лінди (дочки Юли) із Джефферсона дія трилогії завершується. Фолкнер хоч і написав у вступі до роману “Дім”, що у цій книзі прощається із Сноупсами, але автор далекий від тієї думки, що куля Мінка завершує драму американського життя. У сцені похорону Флема він уважно вдивляється в натовп нових Сноупсів, котрі повертають до себе увагу чимось хижим у виразі обличчя.

“Вони схожі на вовків, які прийшли поглянути на пастку, де загинув великий вовк, вовк-вождь ...” [221, 108].

Сам автор і дослідники його творчості переконані, що Сноупси не можуть бути переможеними.

У своїх романах про Сноупсів Фолкнер окреслює визначення “сноупсизму” як комплексу агресивних руйнівних сил в американському житті. “Сноупсизм” у Фолкнера “вимальовується як приватна, накопичувальна діяльність, що керується лише (якщо вживати власний вираз Фолкнера) “моральним кодексом гієни”. Загалом трилогія дозволяє читачам зробити висновок, що “сноупсизм” у своїх основних проявах – це американський капіталізм” [193, 16].

Приреченість спроб Ретліфа і Гевіна Стівенса боротися з Флемом Сноупсом закоріненна в тому, що вони, незважаючи на всі їх моральні переваги, не в змозі опротестувати основні мотиви діяльності свого противника. Не можуть вони зробити цього тому, що стоять на боці тих самих економічних принципів, що й він, і, по суті, критикуючи Флема, виступають лише проти надзвичайно прямолінійного і грубого їх застосування.

Таким чином, критика “сноупсизму” в двох головних противників Флема, за всієї їх ненависті до нього, безмежної особистої чесності й доброї волі, не зачіпає основ “сноупсизму”, не обіцяє перемоги.

Але сам Фолкнер надто далеко зайшов у боротьбі з цим явищем, аби лишитися на позиції своїх героїв. Він робить наступний крок і апелює до тих противників “сноупсизму”, які вбачають його основи в головних суспільних відносинах і вимагають докорінної перебудови цих відносин для того, щоб раз і назавжди виключити “сноупсизм” із життя суспільства.

Трилогія В. Фолкнера, що стала його ідейно-творчим заповітом, не тільки дає широку і змістовну картину американської дійсності, але й за основними своїми тенденціями тяжіє до літературного критицизму.

Подібно до В. Фолкнера Вал. Шевчук не раз підкреслював, що у своєму прагненні побачити людину в людині, незважаючи на всі деформації в її свідомості, він дотримується переконання, що кожна людина – цілий світ, кожна людина самодостатня, і його письменницька місія – таку людину розуміти й любити.

Валерій Шевчук, як і Вільям Фолкнер, прагне творити таку художню структуру, яка жодною мірою не спрощує життя.

Як і в трилогії “Селище”, “Місто”, “Дім” В. Фолкнера, так і в “Стежці в траві” Вал. Шевчука простежуємо створення художнього світу з усіма її географічно-територіальними, буттєво-реальними, духовно-ментальними та ірраціональними вимірами.

Основний принцип, на якому базується універсальна картина світу у Фолкнера й у Шевчука, – це принцип висхідної лінії, – коли ціле твориться через часткове. З цього погляду можна розглядати естетичну структуру погляду трилогії В. Фолкнера, де в основу закладені спостереження Ретліфа, Гевіна Стівена, Чарльза Маллісона “про природне джефферсонське право” та естетичну структуру, скажімо, тієї ж “Стежки в траві”, як таку, що “тримається”, за спостереженнями Романа Корогодського, на трьох “поверхах буття”, а саме: екзистенційній сірості, з якої намагаються втекти батько і син

Волошинські (“Життя та пригоди Віталія Волошинського, писані ним самим”), кризі інтелігенції за умов тоталітарного режиму (“Білецькі”), у “розквіті люмпенства, культивованого учорашніми селянами на ґрунті чужого їм за духом міського середовища з його розмитими морально-етичними нормами, що неминуче відчужує людину од предковичної природної сутності (“П’ятий номер”). “А над усім – автор зі своїми розмислами, пластично-вишуканим мистецтвом образних структур та узагальнень” [113, 143].

З цих тематичних блоків або “частковостей”, як, власне, і з окремих, названих вище творів, злютованих єдиною авторською концепцією саме за допомогою тих образних структур та узагальнень, і вибудовується архітектоніка трилогії про Сноупсів В. Фолкнера і житомирської саги Вал. Шевчука, та романна цілісність, епічний універсум, покликаний явити систему художнього світобачення письменників у всіх їх естетичних, філософських та стильових вимірах.

Ще один яскравий приклад творення цілісного, універсального через часткове – це вставні новели у трилогії В. Фолкнера, наприклад “Крапчасті коні” (“Spotted Horses”) у “Домі”; або інсталяція в художню тканину повісті “Ілля Турчиновський” серії окремих оповідей-притч, об’єднаних спільною назвою “Мудрість предковична” (“Розум”, “Воля”, “Гординя”, “Заздрість”, “Отара”, “Повстримність”), що в сукупності й утворюють ту мисленно-філософську конструкцію, на якій тримається ідейний стрижень твору, що теж є однією з Шевчукових притч. Тобто, окремі притчі про певні риси людської вдачі вибудовують повість-притчу про покликання людини у цьому світі, а повісті “Ілля Турчиновський”, “Петро утеклий” та “Ліс людей”, або “Чорна книга” Киріяка Автомоновича Сатановського”, складаючи триптих “Три листки за вікном”, своєю чергою, витворюють роман-притчу про вічні пошуки людиною істини та сенсу буття.

Трилогія “Селище”, “Місто”, “Дім” В. Фолкнера і роман “Стежка в траві” Вал. Шевчука за законами епічного роду написані в оповідній манері, однак неважко помітити, що їх створено за принципом монтажу: з окремих

сюжетних блоків, епізодів, сцен тощо вимальовується буттєве тло “нової реальності”, змодельованої уявою автора. Прийом колажного насичення художньої фактури накладається на матрицю універсальної картини світу з її законами “руху” – від часткового до цілого, від окремого до загального.

Так само “працює” на творення універсальної картини світу й універсалізація ситуацій, тобто те, що відбувається в межах нафантазованого Йокнапатофського округу десь у північній частині штату Міссісіпі – в головному місті округу Джефферсоні й розташованому неподалік од містечка селищі Французова Балка та в локальній місцевості житомирської околиці художника Вал. Шевчука, що проектується в цілому як на американське, так і на українське суспільство. Знову ж таки – універсалізація Фолкнерових і Шевчукових героїв – і то мається на увазі не тільки те, що часом один герой об’єднує кілька творів, скажімо Сноупси Фолкнера. Не всі характери у Фолкнера, про які письменник заявив раніше, знайшли свій подальший літературний розвиток. Та все ж трилогія і в основному замислі, і в сюжетному розвитку являє собою єдине ціле.

У творчості В. Фолкнера і Вал. Шевчука можна окреслити ще одну спільність. Ідеться про сповідування обома прозаїками подібної концепції часу, витворювання через художньо-образні засоби схожої “фактури часу”, яка й робить оту “нову реальність” об’ємною, стереоскопічною.

Як було вже зазначено, В. Фолкнер стверджував, що для нього не існує людини, яка була би сама по собі, для нього людина завжди деяка сума її минулого й сучасного з проекцією на майбутнє.

Л. Гарнашинська слушно зауважила, що “застосовуючи таку, умовно кажучи, фолкнерівську концепцію часу, а вірогідніше, паралельно “вийшовши” на таке саме відчуття цієї філософської категорії, Валерій Шевчук, як і його американський попередник, уміло створює відчуття неперервності та об’ємності процесу життя: він розбиває хронологію часу, перемішуючи минуле з сучасним, що допомагає показати вплив минулого на

сучасне, на відміну од, скажімо, Кнута Гамсуна, хронологічно послідовного у розвитку сюжетної лінії” [197, 97–98].

Часові зміщення, висвітлення тих самих явищ і подій у різних ракурсах породжують і ускладнену стилістику (це теж певною мірою єднає творчу манеру Шевчука з манерою Фолкнера. Подаючи одну й ту саму подію у сприйнятті різних героїв, прагнучи охопити однією фразою минуле й теперішнє, прозаїки вдаються до складних синтаксичних конструкцій), що сприяє витворенню бентежного, внутрішньо напруженого руху.

2.3. Творення ефекту неперервності та об’ємності життя

Проза В. Фолкнера і Вал. Шевчука являє нам вистраждану через роботу власної душі систему світобачення, цілісних поглядів на об’ємність процесу життя, на світ із його причиново-наслідковими зв’язками та філософсько-естетичною й моральною поліфонічністю. Творчість цих письменників сконцентрована на пошуках сенсу буття, намаганні подолати сірість, вирватися за межі фатуму, знайти силу бути самими собою.

Обидва майстри слова, не обтяжені суспільною заангажованістю, обстоюють право митця бути самим собою, творити так, як підказує художня інтуїція, освоювати нові естетичні площини.

Цілком очевидно, що проза В. Фолкнера, створюючи відчуття неперервності та об’ємності процесу життя, перегукується з творчістю Вал. Шевчука. Йдеться не про пряме наслідування, а про перегуки, схожі принципуюжнього творення такими різними й глибоконаціональними письменниками – ті паралельні відкриття, які підтверджують тезу Дмитра Чижевського про унісонність внутрішніх процесів у європейських країнах, яка виявляється в творчості митців.

Осмилення неперервності життя відбувається в прозі обох письменників у проекції на вічні загальнолюдські цінності й проблеми, бо автори ставлять собі за мету не так досягти повної ідентичності тієї чи іншої епохи на етнографічному рівні, як найповніше, цілісніше й глибше відтворити

– і то неодмінно в динаміці – спосіб та рівень мислення людей із їхніми тогочасними уявленнями про світобудову та її закони, мораль та етику, пошуки сенсу буття, добро і зло, простежити систему їхніх ціннісних орієнтацій, зростання чи занепад духовності в координатах певного історичного часу.

Це означає змодельювати своєрідну “мислену атмосферу”, або, іншими словами, витворити нову реальність, де можна реконструювати образ людини минулих епох, простежити її світовідчуття, тривоги, болі, сумніви, боріння й прагнення. Оперуючи категоріями людського духа, письменники художньо виразними засобами надають тій мисленій атмосфері епохи щільної духовної фактури, динаміки, стереоскопічності.

Якщо розглянути творчість Фолкнера цілісно, то побачимо, що він часто звертався до одних і тих самих сюжетів та подій. Стане зрозумілим і його ставлення до власної творчості – як до ремесла: він вважав працю письменника таким самим ремеслом, як і будь-яке інше. І як тесля збирає з окремих деталей меблі, так він невпинно експериментував із композицією, складаючи її з уже відомих частин, але щоразу прописуючи їх інакше, прагнучи виявити нові відтінки змісту.

Фолкнер писав про історію та сучасні йому проблеми Півдня Америки, про міжрольові взаємини, про бездушність та бездумність ділків і авантюристів, які не пам’ятають і не вважають за необхідне пам’ятати про славне героїчне минуле Півдня, що переживає економічну кризу. При цьому Фолкнер наголошував на тому, що він повинен сказати людям правду через любов до своєї батьківщини.

Розмірковуючи про своєрідність американської літератури, Фолкнер стверджував, що вона не могла розвинутися з фольклору, тому що американський фольклор був надто строкатим, він складався з фольклору індіанців, чорного населення і поселенців. Вона також не могла виникнути і на ґрунті американського сленгу, адже він надто відрізнявся в різних куточках країни. Але вона могла виникнути лише на основі таких образів, які були б

зрозумілими для кожного, хто читає англійською. І В. Фолкнер знайшов такі образи. У процесі мистецького творення письменник надавав особливої ваги місцевому колориту, стверджуючи, що “Гамлет” та “Ромео і Джульєтта” могли бути створені лише в Англії і лише в єлизаветинський період, так само, як “Мадам Боварі” могла бути створена лише в долині Рони, а не деінде. Докоряв американським письменникам, які подалися до Європи, вважаючи Америку естетично неспроможною.

Найважливішим романом у своїй творчій біографії В. Фолкнер вважав “Крик і шал”, у чотирьох частинах якого свій погляд на події у житті викладають різні люди, а найприкметнішою виявляється візія 33-річного душевнохворого Бенджі Компсона. Автор досконало відшліфував тут філігранну техніку у відтворенні чи то похмурих, чи то ліричних настроїв. У романі задовго до Другої світової війни пролунали слова, що згодом будуть усвідомлені як один із її висновків: “Жодна битва не веде до перемоги. Битв навіть не існує. Поле бою лише розкриває перед людиною прірву її омани і її відчаю, а перемога – це тільки ілюзія, вигадка філософів і тупаків” [217, 401]. Назву роману Фолкнер запозичив із шекспірівського “Макбета”, де один із персонажів називає життя людини повістю, розказаною божевільним, у якій немає жодного сенсу, а тільки шум і лють.

Вражає образ Ділсі, в якій вистачило сил витерпіти всі негаразди і яку під іншим іменем можна було б зустріти на вуличках Оксфорду чи в околиці, але яка черпає свою силу й мудрість поза межами міфу. Ніякого приниження, ніякого протиріччя легендарних героїв у цьому уподібненні немає.

Недарма Фолкнер стверджував, що любить перечитувати Старий Завіт, тому що люди, які в ньому зображені, живуть і діють “подібно до наших предків у ХІХ столітті”, серед них можна зустріти не тільки великих мужів, а й негідників і нечистих на руку і всі вони також “поводять себе саме так, як наші сучасники” [224, 106].

Здолавши труднощі сприйняття цієї маленької, але надто об’ємної книги, то зробимо відкриття, наскільки близький світ, так старанно і дивно

зображений письменником з далекого американського Півдня, тому світові, в котрому випало жити нам самим. У тому світі багато зла, багато нещастя – війн, бідності, підлості різного гатунку, той світ надзвичайно неспокійний, переповнений криком і шалом. І все-таки він зберігається, і навіть, спотикаючись на кожному кроці, блукаючи у мороці, все ж іде вперед. Людство напручує сили, здатні витерпіти, винести будь-які перестороги – і зовнішні, і, що набагато важче, внутрішні: марнотність, слабкість, незахищеність навіть кращих.

Після “Крику і шалу” Фолкнеру судився ще довгий, майже тридцятипятилітній, шлях у літературі. Будуть написані нові книги, історія в них буде зображена ширше й масштабніше, сильними, страхітливими, обнадійливими мазками. Більше буде фактів, з’являться незнайомі раніше герої, зміцніють, виокремляться, отримають більш раціональну основу зв’язки та стосунки між людьми. Але, зауважує “ніколи знову не пережити Фолкнеру того могутнього підйому почуттів, який він відчув, коли писав “Крик і шал” (“The Sound and the Fury”), ніколи не зобразити суть людського досвіду з такою винятковою яскравістю” [7, 88].

Ще на самому початку освоєння власного уявного королівства Фолкнер відчував, якими тісними стають звичні форми літературного письма. Життя і “література” вступили в конфлікт. “Література” потребує завершеності, саме тому вона завжди приблизна, долі продовжуються за межами книжкової обкладинки. Протягом усього письменницького життя Фолкнер наполегливо боровся проти обмеженості “літератури” в інтересах безмежності життя. Зрозуміло, що в цій боротьбі перемоги бути не може – звідси і стоїчне визнання необхідності “поразки”. Але можна бодай намагатися подолати кінецьність “літератури”. Подолати через стиль. “Ми – говорив про себе і Томаса Вулфа – намагалися втиснути все, весь досвід буквально в кожний абзац, втілити в ньому фрагмент життя в кожний даний його момент. Тому наші романи такі незграбні, тому їх так важко читати. Не те щоб ми

спеціально намагалися зробити їх незграбними, просто по-іншому не вийшло” [224, 87].

Фолкнер знайшов себе і знайшов теми, над якими працював протягом усього життя. Більша частина його творчості присвячена життю маленького вигаданого округу Йокнапатофа, якому митець надав характерних рис. Індіанців там не лишилося, тільки білі й негри. Усі ці деталі взято з реальності. Але Фолкнер не обмежується тільки Півднем, інакше він не був би таким популярним. Особливі характери, ситуації мешканців – це все із проєкції загальнолюдських законів явищ життя, у такому сполученні своєрідного й загального складається його світ. Мовний стиль його важкий, не типово англійський. Дуже довгі, важкі фрази, які ніби затягують. А з другого боку, Фолкнер ніби починає із середини фрази, півслова, середини ситуації. Перші сторінки будь-якого твору – загадка. Фолкнер робить це зумисне, ставить читачів у ситуацію, аналогічну життєвій. Припустімо, ви приїхали в якесь місто й вам потрібно на якийсь час оселитися, і ви стоїте посеред вулиці, повз вас ідуть люди, вони вам чужі. Але поступово ви увіходите в це життя, хочете цього чи ні, ви повинні почати розбиратися у взаєминах людей, дізнатися про їхні біографії.

Більша частина творів Фолкнера – це шматочки, замальовки великого життєвого полотна, і в результаті у людській свідомості зі шматочків складається велика картина. І звідси можливість говорити начебто зсередини. А насправді автор дає достатню кількість інформації, щоб розібратися, але водночас кожний наступний твір читачі сприймають легше, бо він чимось доповнює попередній. Широкий перелік характерів: є герої, які з’являються один раз, і є герої, що переходять з оповідання в оповідання. Це дає можливість нескінченно продовжувати твір. У ХХ столітті у світовій літературі починається мода на фолкнерівський принцип зображення, тому що цей принцип мозаїки шматочків дає змогу дописувати картину нескінченно, це “Фолкнерівський принцип невичерпності Всесвіту”. Закінчено окремих шматочок, але це не останній, завжди можна додати ще щось. І багато

письменників опанувало цей принцип. Так, Валерій Шевчук творчо розвиває жанровий різновид історико-філософського роману, доводячи тим, що при написанні художнього твору вільне оперування вимислом у рамках історичної конкретики, перебігу історичних подій лише підносить його від звичайного ілюстрування історичної епохи до рівня розкриття ідеї чи реконструкції концепції – як правило, з проекцією на сьогодення, як це бачимо у більшості романів та повістей цього письменника.

Героєм більшості творів Валерія Шевчука є людина інтелігентна, високоінтелектуальна, здебільшого це книжник, той тип українця, який тяжіє до культурних, духовних сфер життя (“На полі смиренному”, “Дім на горі”, “Три листки за вікном” та ін.). І не випадково автор наділяє персонажів своїх романів та повістей приналежністю до культури, а ще більше книжної творчості – так він має необмежені можливості обсервувати у сфері людського Духа, а не конкретної історичної реальності, простежувати зростання людини духовно.

Такі герої не тільки є носіями культурного коду свого народу, оскільки акумулюють культуру своєї епохи, – вони мислять її категоріями і сприймають світ крізь призму своєї освіченості, інтелігентності, прагнення до самопізнання й саморозвитку. Ще одну прикметну особливість зауважує Л. Тарнашинська, а саме: такі герої “... закорінені в культурну дійсність своєї епохи, вони перебувають не тільки на маргінесі суспільного життя, а й у своєрідній опозиції, чим, власне, та їхня периферійність, маргінальність і зумовлюється” [197, 77]. Шевчукові герої – це вдумливі, мудрі спостерігачі, самовидці. Його хист, за формулюванням Дмитра Антоновича, полягає у можливості сприйняти художній чинник, пристосувати до свого вжитку і таким чином дати йому своє власне оригінальне, національне забарвлення, а значить, світовий культурний чинник перетворений у чинник національної культури.

Творення художньої мікрогалактики Валерія Шевчука, зокрема “нової реальності” як взаємопроникнення раціонального та ірраціонального,

відбувається за допомогою компонентів універсальної картини світу, на якій постала література українського Бароко. Тобто, кажучи словами Марка Павлишина, новаторство цього письменника полягає в тому, що він не відкидає, а привласнює старі дискурси і застосовує їх для того, щоб збагатити національну літературу естетично й інтелектуально. Така умовно-метафорична художня форма, як притча, допомагає йому закодувати авторську ідею у символічно-знаковій системі.

Спрямованість у майбутнє – частина американської мрії. Важливо, що ти побудуєш у цьому світі, як житимеш. Фолкнерові чужа позиція нехтування минулого і розрахунок на сьогодення. Забуття минулого веде до регресії: “Ти перестанеш розуміти істотну частину самого себе. Знання минулого відповідь на питання: “Хто ти такий? Звідки взявся?” [224, 59].

Герой роману “Світло в серпні” Джо Крістмас – знайда, не відає, хто його батьки, і для нього це джерело колосальної трагедії. Він ніхто, бо не може зайняти місце в соціальній структурі; на нього в Джефферсоні дивляться як на людину “дна”. Звідки він, – з білої швалі, із джентльменів? – адже до кожного своє ставлення. І як там щодо чистоти крові? У якийсь момент він готовий визнати, що його батько кольоровий, це недобре для білої людини, але принаймні дасть можливість відповісти на запитання “Хто він?” Так автор стверджує, що людина повинна знати історію, але історію, а не міф. Міф – це піднесено, але це міф.

Найсильнішим і найпохмурішим романом Фолкнера вважають “Авесалом, Авесалом!” (1936). Час дії – початок і середина ХІХ ст., – початок громадянської війни. Відтворено історію плантаторського роду. Фолкнер зображує їхнє життя зовсім не так ідилічно, як наприклад, у “Віднесених вітром”. Так постає розходження між великою й масовою літературою. Містер О’Хара, теж сторонній, входить у середовище плантаторів, одружується із респектабельною жінкою, стає членом суспільства. Фолкнер показує, що такі облаштування відбувалися часто, вони пов’язані з честолюбством, зі спрагою багатства. Томас Сатпен належить до так званої “білої швалі” (White trash).

Були раби, торговці й т.д., а white trash – це білі, що не мали власності, наймитували. Це люди, які на соціальній драбині стояли навіть нижче, ніж негри, бо будь-який негр, що себе поважає, належав якому-небудь хазяїнові, тобто в нього було “місце під сонцем” (у соціальній структурі), а в “білої швалі” не було. І Томас задумав вилізти з цієї “білої швалі”, ба навіть стати плантатором. І скільки він учинив – підлоти, жорстокості, злочинів – перш ніж став повноправним членом громади, учасником життя. Спочатку все наче добре: Томас – шановний член співтовариства плантаторів, його син Генрі – серед респектабельної молоді. А далі йде досить похмура оповідь. Його неначе переслідує доля. Раптом починається громадянська війна, загрожуючи зруйнувати все, що вони створили. Потім лихо приходить зовсім з іншого боку: на обрії, у маєтку з’являється парубок, що виявляється сином Томаса від першого шлюбу на Гаїті. Дружина була дочкою плантатора (землі, гроші ...), але Томас кинув її відразу ж, як тільки дізнався, що в ній є крапля чорної крові (на островах Карибського басейну трохи інше ставлення до креолів, метисів і т. д.). Він пориває з нею без жалю, вважаючи, що цього шлюбу не було взагалі, адже це не вкладається у його мрії – стати плантатором.

А тепер у Чарльза, Томасового сина від першого шлюбу ще й починається роман з дочкою від другого шлюбу. Вони не знають, що вони брат і сестра. Довідавшись, Томас розповідає про все синові від другого шлюбу, Генрі. Той обурюється й убиває свого зведеного брата, помстившись за честь сестри, за гріх кровозмішення. Але насправді і Томас, і Генрі твердо знають, чому вони так діють. Томас розповідає все синові, чітко усвідомлюючи, що Генрі вб’є Чарльза не через гріховність, а насамперед через те, що в ньому тече негритьянська кров, а отже, сестра зв’язалася з кольоровим, що, природно, може зашкодити честі дому.

Цей роман дуже добре показує, у плані змісту, що знати свою реальну історію потрібно, а з другого боку, демонструє специфіку поетики Фолкнера. Проблематика соціально-історичного характеру, а сюжетна форма, в яку вона втілена, інтертекстуальна (убивство братом брата, провокування на вбивство,

назва “Крик і шал” – із Шекспіра; Авесалом, син Давида – з Біблії). У всіх назвах є якісь ключі, часто цитати. Похмурість роману виникає із старозавітної насиченості чимсь темним, прихованим, кривавим, але наявність цих міфологем у тексті, написаному наприкінці 30-х років ХХ ст., свідчить про те, що Фолкнер (який все життя прикидався “хлопцем від плуга”, з категорії, яка нічого не знає і випадково пише) дуже багато працював над своїм стилем.

Услід за багатьма дослідниками стверджуємо, що залучення міфологічної структури сягає ідей художнього творення за допомогою універсальній людської культури, що притаманне модерністам. Якщо є якийсь варіант універсального підходу (метафізичний) – це література модерністів. Немає ніякого “було”, є тільки “є”. Що це таке у філософському плані? Ця метафора описує Прусто-Бергсонівську ідею спонтанної пам’яті, коли людина здатна переживати минуле, яке постає тут як підстава форми. Це можна пояснити тим, що роман “Крик і шал” був пізно перекладений, що дало підстави для твердження ніби Фолкнер-реаліст у важку хвилину життя взяв і написав модерністський роман. Твір складається з 4-х частин, три з яких – це запис потоків свідомості трьох членів сім’ї. Це прийом модернізму, але це зовсім не значить, що роман модерністський, тому що ці потоки свідомості безпосередньо розповідають про це саме явище, про стан, якість психології, коли немає ніякого “було”, а є тільки “є” – це явище, психологічна характеристика людини для Фолкнера – продукт певних соціально-історичних умов. Тобто форми й прийоми автор черпає звідусіль, у тому числі й у модерністів, але перевтілює для того, щоб створити максимально узагальнену, метафоричну картину певних соціально-історичних умов.

Персонажі Вал. Шевчука, як і В. Фолкнера, завше націлені на пошук істини, осягнення сенсу буття, на досягнення гармонії із собою та світом через добро і красу. Представлення добра і зла – основна лінія творчих шукань Валерія Шевчука; цю тему письменник розробляє надзвичайно старанно, проводячи думку, що добро і зло зосереджені у самій людині, що “вони

іманентно властиві людському буттю, і той вічний поєдинок між ними в душі здатний або зруйнувати людину, вбивши у ній усе добротворче, або ж вивищити її над марнотностями цього світу” [239, 7]. І лише від людини залежить її вибір. Свобода вибору і вибір свободи – одна з наскрізних тем творчості Валерія Шевчука.

Та хоч би як письменник замикав своїх героїв у межах їхнього “я”, хоч би як показував усю глибину їх відчуженості, усе ж, на відміну од С. К’еркегора, для якого самотність – вищий стан людського буття, він намагається вивести їх за межі екзистенційної безвиході, показуючи, як упродовж усього життя людина виривається за орбіту власного мікросвіту, прагне подолати самообмеженість, замкнутість. Юрій Чорний (“Камінна луна”) все ж бодай намагається самооновлюватися. Іван Пустовойтенко (“Гість удома”), попри всю свою відмежованість од світу, прагне поновити юнацькі зв’язки з колишніми друзями. Хоч як би не ховався у свою капсулу Василь (“Двоє на березі”), все ж підсвідомо відчуває потребу спілкуватися, бодай у такому знеособленому, пасивному вигляді, як просто “бути на людях” у кінотеатрі, магазині, на вулиці (на відміну од того ж таки Пустовойтенка, котрий, хоч куди б ішов, відчував бажання обрати найкоротший шлях). І хоч якими б роз’єднаними, очужіленими видавалися члени родини Діденка (“Дзигар одвічний”), усе ж таки настає мить, яка об’єднує всіх і заради якої так ревно веде старий свій вутлий родинний корабель крізь житейські шторми. Настає момент, коли всі відчувають, що їх ця мить єднає, що всі зв’язані однією ниткою, бо пущено їх у життя з-під одного даху, хоч би й мали розійтися в різні кінці – так утверджує письменник наскрізну для своєї творчості апологетику рідного дому.

Стверджує думку про вічний рух життя уже сама назва роману “Дзигар одвічний”. Патріарх роду Діденко з усієї сили намагається підтримати вічний рух, поступ, докладає всіх зусиль, щоб дзигар – символ дому, роду, прихисток у цьому жорстокому та безглуздому світі – не зупинявся. Він розмірковує як філософ, що дістав дар від природи: “... все в цьому світі таке: колотиться,

свариться, відштовхується, одні коліщата працюють ритмічно, а інші навпаки, але все разом – одвічний дзигар, передумова миру, єднання й любові. Це, здається, одна із заповорок існування цілого світу, і хто це розуміє, може назватися у ньому істотою розумною. Адже саме таке розуміння є передумовою благоді, а вона, благоді, – ступінь до того, чоо не досягнеш – досконалості” [235, 67]. Так переоукується у прозі Вал. Шевчука наскрізна Голдінгова ідея створення відчуття неперервності та об’ємності процесу життя.

Як Фолкнер увиразнюється у тому складному вимірі, що його пов’язують у світі з поняттям Америка, так Валерій Шевчук представляє духовну основу України. Своєю творчістю обидва прозаїки обстоюють честь, мораль, взаєморозуміння як найголовніші цінності життя. Свої погляди і судження висловлюють послідовно й сміливо. Говорять від імені людей, які досі живуть за певними правилами моралі. Голоси Фолкнера і Шевчука змушують визначити, хто насправді недоумкуватий і куди рухається історія.

Фолкнер написав більш як двадцять книг (деякі він знищив, інші з’єднував і роз’єднував у повісті й оповідання). Але художній образ, спосіб бачення світу, що виписаний у романі “Крик і шал”, залишився за ним назавжди. Письменник висловив навіть таке не вельми скромне твердження: “... я схильний розглядати створений мною світ як своєрідний наріжний камінь всесвіту: якщо його забрати, всесвіт зруйнується” [224, 318]. Це означало, що Фолкнер одним із перших західних письменників ХХ ст. вдався до теми “малої батьківщини”. Згодом він змінив ракурси бачення: почав дивитись на свій куточок із метрополії, а на метрополію зі свого куточка. На думку П. Палієвського, “він виявив, що там є всього достатньо для зростання людської душі і все, якщо вона піддається, щоб її задушити” [167, 9].

В. Фолкнер був переконаний, що прогрес розвивається у певній послідовності: особистість, сім’я, родина, суспільство, універсальна правда. Кожна ланка змінюється відповідно до історії, але відкиньте щось одне – послідовність розірвана, і все, що лишається, – сліпа конфронтація її частин.

Ще більш цікавим і незвичним було виплекане ним почуття історії. Його було надзвичайно важко знайти в такій молодій країні, як Америка, де батьки пілігрими, пуритани, каторжани й авантюристи були переконані в одному: потрібно розпочинати життя спочатку, тобто без минулого. Фолкнер узявся відновити зв'язок розпочатого часу з особливого, із особистості.

Безперечно, що “єдиним власником” Йокнапатофи Фолкнер називав себе правомірно. Завдання було не в тому, щоб повторити життя, що стояло перед його очима. Потрібно було зрозуміти його зміст і знайти шлях для врятування цінностей. Саме з цією метою “він почав писати, тільки заради того і заселив свою область уявними новими “своїми” людьми. Всі ці сім’ї де Спейнів, Компсонів, Сарторісів, Маккасліпів та інших прийшли вимагати того, чого не було, що, на думку їхніх далеких родичів, могло чи мало бути. Вони несли з собою вагу нерозв’язаного минулого і бажання переробити свою долю заново, встановити “поетичну справедливість” [167, 11].

У романах Фолкнера постає край індивідуалізму. Малюючи його, письменник, безперечно, наслідував реальність: це справжня Америка, її атмосфера й устрій. “Але щоб окреслити її цілісний зміст і тим більше зробити його доступним для людей іншої ідеї чи способу життя, Фолкнер мав висвітлити обставини, в яких би затримувалися їхні зусилля, дослідити зведені ними перешкоди – коротше дати панораму всього малого космосу Йокнапатофа” [167, 12]. На цьому шляху прозаїка чекав успіх, він перевершив навіть свої сподівання, адже долі його героїв стали прозорими і по них можна було робити висновок про тип суспільства, людини, напрям розвитку.

Фолкнер бачив “завтра” цих явищ, бо добре уявляв собі їхнє “вчора”. У художніх узагальненнях він зумів віднайти сліди далеких історичних доріг. Вдивляючись у його образи, читачі переконувалися, що сучасність для них – тільки епізод; щоправда, епізод, важливий, адже коли усвідомлюєш, що відбувається, то вже неможливо затримуватись із вирішенням. Знайти на це відповідь ставало потребою часу.

У Вал. Шевчука відчуття неперервності та об'ємності життя простежується надзвичайно глибоко. Він сам вирізняє в своїй творчості три основні напрями: історичну фантастику, твори на сучасну тематику; літературознавчі та історичні розвідки. Фахова підготовка, ґрунтовна самоосвіта й систематична робота в бібліотеках подарували письменникові вироблену культуру мислення, багату творчу уяву.

За твердженням саме Вал. Шевчук втілює оті три вимоги, що ставилися перед майстром слова. По-перше, засвоював українську традицію, переоцінюючи водночас наше літературне надбання; по-друге, здобував добру літературну освіту, засвоюючи досвід світового письменства і працюючи над перекладами, і, по-третє, дбав про мистецьку вибагливість, а саме: пошуки відповідної форми, уникаючи як наслідування, так і штучного моделювання дійсності, творення за заданим шаблоном – тобто методом соцреалізму, який сковає творчу природу митця, губить у ньому те первісне, що від Бога, ту вищу ірраціональну силу, яка водить його пером.

“Я маю творчість, як щось нове, власне, як відкриття незвіданого, відкриття нових естетичних площин, – так пояснював Валерій Шевчук свою позицію в літературі. – Світ бачиться мені як складюча система мікросвітів. Ніхто з нас не посилить пізнати його загалом і сукупно. Література тільки через те вимагає необмеженої кількості собі працівників, щоб охопити якомога більше мікроділянок живого, великого, повнокровного життя. Намагання ганятися за кардинальними, на думку того чоловіка, основними, найпотрібнішими темами повертається у свою протилежність – письменник життя починає моделювати, уявляти творити за заданим образом та розумінням (шаблоном), а тим самим губить у собі те первісне, що дає силу митцеві бути таки неповторним” [82, 226–227].

Оця здатність до самозречення, вивіщення над догмами тоталітарного світу, внутрішня свобода творити так, як лягає на душу, без жодних озирань на офіційні приписи, і явила нам письменника такого масштабу, яким є Валерій Шевчук.

Незважаючи на цілком закономірне поглинання тоталітарною системою творчих індивідуальностей, Валерій Шевчук став тим винятком, який довів, що і в мертвому середовищі можливі оази вільного творення художньої прози, базованої не на ідеологічних, а на естетичних засадах.

Таким чином, художні твори В. Фолкнера і Вал. Шевчука фіксують могутність історичного руху життя людини в умовах трагічної особистісної ізоляції та надмірного заглиблення у власний духовний світ.

2.4. Джерела символізації

Уся творчість В. Фолкнера і Вал. Шевчука свідчить про те, як росло співчуття письменників до різних людей світу, що оточували їх, і світу, твореного їхньою уявою, фантазією, як розширювалося трактування соціальних граней, що формували цих людей такими, як вони є. Цю еволюцію можна простежити, починаючи, наприклад, із напружених, часто соліпсичних внутрішніх монологів у ранніх великих романах Фолкнера “Крик і шал” (1929), “В свою останню годину” (1930), і поступово переходячи до діалогічних форм – дискусії між двома чи кількома персонажами про локальні проблеми (“Авесалом, Авесалом!”, 1936; “Зійди, Мойсею”, 1942) і далі до ще складнішої розповідної структури, що дає змогу осягати ті ж особистості й локальні проблеми в національному і міжнародному контекстах – особливо в творах “Реквієм по черниці” (1951), “Притча” (1954), “Дім” (1959), щоб довести, яким складним стало життя у ХХ столітті, наскільки невід’ємні проблеми однієї людини, навіть людини з провінції, з усім людством Всесвіту.

Свого часу Фолкнер сказав: “Іноді мені здається, що у повітрі висить своєрідний ідеальний пилок, який запліднює близькі за складом розуми тут і там, без будь-якого прямого контакту між ними” [224, 97]. Аналіз літературної творчості В. Фолкнера і Вал. Шевчука дає підстави стверджувати, що як американський письменник, так і український, є особистостями дуже глибокими, загадковими і, здається, що вони ніби вросли своїм корінням у рідну землю, рідну історію, рідне слово. Це той випадок, коли справджується

твердження етнопсихологів: геній глибоко національний. Як і В. Фолкнер, так і Вал. Шевчук не лише письменник-оповідач, кожен з них – серйозний дослідник своєї нації, свого коріння в усіх його культурологічних вимірах. І читачам залишається вибір: чи пасивно читати текст, чи шукати відповідей на явно-неприсутні запитання авторів.

Звичайно, у творах обох прозаїків є вразливі грані, не всім може припасти до смаку стиль одного чи другого письменника. Вони багато експериментують, а літературні експерименти, як відомо, перевіряються сприйманням читачів, і кожен прорахунок у такому експерименті інспірує зауваження, осуд. Але в таких випадках необхідно звертати увагу не лише на невдачі, а й на елементи знахідок, художніх відкриттів.

Беручись, приміром, за “Святилище”, Фолкнер почав розбирати старі рукописи і знайшов записи п’ятилітньої давнини, зроблені в Парижі. Тоді ота замальовка дуже сподобалася Фолкнерові. Він писав до матері: “Щойно закінчив чудову річ – дві тисячі слів про Люксембурзький сад і смерть. Сюжет ледве окреслено, це поетичне, хоч і прозове оповідання про молоду жінку. Я писав, не відриваючись, дві доби, і вийшло чудово. Майже не спав, перечитуючи написане, шукав слова, записував і викреслював, придумуючи все нові варіанти. Але тепер це сама довершеність – перлина” [224, 167]. А ще згодом замальовка вигулькнула і дивним способом об’єдналася з історією, що була розказана авторові в Мемфісі: до місцевого публічного будинку якимось чином потрапило дівчисько із поважної родини. Так народжується головна героїня “Святилища” – Темпл Дрейк.

До всього цього американські літературознавці дійшли значно пізніше, у процесі критичного дослідження йокнапатофського матеріалу. Сам Фолкнер наполегливо відмовлявся вести будь-яку мову про цей роман.

“Святилище” помітно відрізняється від інших фолкнерівських книг – насамперед тим, що його легко читати. Щоправда, й тут застосовано прийом, що його відомий американський літературознавець Конрад Ейкен назвав прийомом “затриманого сенсу”. Тобто суть епізоду, спочатку розтягнутого, не

зовсім яскравого, розкривається лише через подальшу розповідь, обростаючи деталями і мотивуванням. Але в самій канві роману дистанція між подією та її осмисленням надзвичайно скорочена, загадка, якщо вона виникає, одразу ж має відгадку.

У цьому романі немає нічого від детективу. Хоча зміст подій стає зрозумілим не відразу, та інтрига, таємниця, розгадування – важливі супутники жанру – тут абсолютно відсутні.

Постає запитання: до чого прагнув письменник? Коли Фолкнер перебував у Японії, його запитали: “Чи існує зв’язок між заголовками ваших романів – “Авесалом, Авесалом!”, “Святилище”, “Крик і шал” – і їх персонажами?” Він відповів: “Ні не існує. Заголовки моїх романів швидше символічні, ніж прямо пов’язані зі змістом, дією чи персонажами. “Святилище” – це значить, що у кожного має бути безпечне і надійне місце, де можна сховатися від небезпеки” [224, 189]. З цього приводу літературознавець Анастасьєв зауважує, що він “тут, звичайно, прозоро натякає на мармеладовське: “Адже потрібно, щоб людина мала хоч кудись піти”. Ця асоціація і примусила, мабуть, одного з перших рецензентів “Святилища” свою статтю назвати так: “Тінь Достоевського на глибокому Півдні” [8, 21].

Безперечно, що ми будемо подивовані: невже дім розпусти – надійне місце, святилище, де можна вберегтися від якоїсь загрози? Але світ, витворений Фолкнером, – це задзеркальний світ перевернутих понять, світ, де все втілюється у свою протилежність, світ ненадійних видимостей, що готові в будь-яку хвилину показати відштовхуючу сутність. У такому світі “віргінський джентльмен”, як атестує себе Гевін Стівенс, – лише примітивний п’яничка, Темпл, “донька судді”, – дівчисько легкої поведінки, а дім розпусти на якусь хвилину може перетворитися на прихисток.

Знову виникає запитання: з якої причини все змінює свій знак?

У “Святилищі” автор наблизився до теми, що стане вкрай для нього важливою, перейде через всю його творчість – і художню, і публіцистичну. Це

протистояння природної суті буття, природної суті людини – машинній цивілізації. Можна сформулювати тезу по-іншому: Прогрес проти Людини, Людина внутрішня і людина зовнішня, уява людини. Попереду на цю тему “Пілон” (“Pylon”), особливо новела “Ведмідь” (“The Bear”). А поки що тільки підступи, заготовки.

Через усю творчість американського письменника проходять образи людей праці, хоч образно-пластичні засоби творення цих героїв у Фолкнера постійно змінюються. Навіть сьогодні людей, зодягнутих у робочий комбінезон, часто порваний, називають фолкнерівськими людьми. У романі “Сарторіс” вони промайнули побіжно. А в романі “В свою останню годину”, який Фолкнер писав на електростанції, ночами, пристосувавши під письмовий стіл перевернутого возика для вугілля, вони вийшли вперед.

У світову фолкнеріану давно увійшла автохарактеристика цієї книги: “Я свідомо вирішив зробити *tour de force*¹. Ще не торкнувшись пером паперу, ще не написавши першого слова, я вже знав, яким буде останнє... Щойно починаючи роботу, я сказав собі: “Настав вирішальний момент, або я виграю, або зазнаю невдачі, і тоді вже ніколи не вмочу перо в чорнильницю” [224, 98]. З холодним серцем, усе прорахувавши і поставивши на карту, Фолкнер писав нову книгу. Радість, передчуття невідомого – все те, що було ще вчора, коли витворювався роман “Крик і шал”, – відійшло, залишилася тільки майстерність, перевірка можливостей оповідальності.

З цього приводу М. Анастасьєв зазначав: “Якщо “В свою останню годину” і *tour de force*, то лише в тому значенні, що автор повторив прийом, уже використаний у попередньому романі. І навіть довів його до логічної межі. Авторської мови немає взагалі, книга розірвана на монологи, інколи довгі, інколи короткі, а то й зовсім на одну-дві фрази, і ведуть їх чотирнадцять персонажів – головним чином Бандрени, а також сусіди, та ж фермерська біднота. І хоча час тут рухається у природній хронології і навіть є

¹ Спритність, фокус (франц.).

композиційний центр – монолог покійниці “В свою останню годину”, все одно виходить словесний хаос” [224, 100]. Саме у цьому творі спостерігаємо, як із мозаїки часткових вражень, епізодів, випадково кинутих поглядів і фраз виростає цілість.

Уважні читачі літератури ХХ ст. звикли до того, що, показуючи крах моральних норм, з гіркотою, а почасти і зі страхом вдивляючись у картину брехні й насилля, письменники черпають надію на відродження, на безсмертя роду людського в народному середовищі.

Ролланівський Жан-Кристоф гідно проніс свій божественний дар через усі випробування, ні на хвилю не засумнівався, нічим не поступився. Але бунтарський дух молодості все ж вичерпався, і оживає він, як сказав би Фолкнер “унизу” в старому майстрі по каменю Кола Брюньоні. Ось де збереглася вічна життєва сила, спокійна мужність, упевненість у завтрашньому дні.

Рисами високого морального стоїцизму вирізняються улюблені Хемінгуейвські герої – ветерани багатьох війн, готові до кінця захищати свій духовний суверенітет. Але у них немає цільності характеру, притаманної іспанським партизанам у романі “По кому подзвін”. А знакові слова письменник довіряє людині, чие життя минуло в неромантичній промисловій праці, – старому Сантьяго: “Людину можна вбити, та перемогти її неможливо”.

Ще один американець, визначний поет Карл Сандберг, патетично виголошує: “Народ, так!”

І вже поруч з ними мудрі філософи та мрійники з роману-балади Вал. Шевчука “Дім на горі”: вчителька Галина Іванівна, козопас Іван Шевчук, вчителька Олександра Панасівна, Микола Ващук, майстер модельного взуття. Майже всі вони наділені поетичним та водночас філософським сприйняттям навколишнього світу і насамперед природи.

А Фолкнер, на перший погляд, стоїть осторонь тієї давньої традиції, що проросла в майбутнє.

Колись Едді, мати численного сімейства Бандренів, взяла від свого чоловіка зобов'язання поховати її в Джефферсоні, де лежать рідні. Чоловік дотримується слова, але виявляється, що попри святу обітницю, існує ще земне егоїстичне зацікавлення: у Джефферсоні можна вставити зуби, про що Енс давно мріє. Із монологів глави клану виростає концепт інший: багатолітня праця, близькість до землі зовсім не облагородили людей, навпаки, заскорузли не тільки руки, а й серця. Зокрема Енса постійно переслідує комплекс безталання. Він із якоюсь методичною повторюваністю скаржиться на поламану долю, на те, що постійно потрапляє в якусь біду, що діти його не розуміють, що постійно у нього все не так, як у людей. Навіть стихії, за переконанням Енса, сприяють у тому, щоб його життя ставало нестерпним. Але співчуття скривджена часом людина не викликає. І не тому, що чорна бідність породила його жадібність. А тому, що він сам вибудовує між собою і людьми глуху стіну непорозуміння, неспівчуття. Такий портрет батька. Не кращими є і його діти.

Кеш – старанний працівник, майстер, але душевні пориви у нього атрофовані зовсім. Він може зрозуміти, чому брата, який учинив підпал, доправили до психбудинку. Це правило, адже будь-яка власність священна, за жодних обставин не можна зазіхати на те, що зароблено власним горбом і полито потом. Смерть матері залишає його цілком байдужим, він лише по-господарськи майструє домовину для живої плоті, яка ще не пішла за межу, і монотонний звук пилки немов глушить слабкий голос серця.

Джуел, другий син, великий фанатик наживи, маленький чоловічок, що забув про радощі життя, твердо вирішив вибитися в люди і напористо, без усмішок, прямує до поставленої мети. Вдень працює на сім'ю, а ночами обробляє в сусіда-фермера поле, щоб скласти грошей на коня. Живі почуття відмерли до решти, біда в родині сприймається лиш як завада: трапилася можливість отримати трохи грошей за перевезення лісу, а тут потрібно сидіти біля матері, що вмирає. В околиці про нього говорять: “А цей вже не

прогавить моменту заробити зайвий долар, навіть ціною материнського передсмертного поцілунку. Бандрен до кінчиків нігтів...” [210, 205].

Джоанна, єдина дочка Бандренів, як це заведено у Фолкнера, уособлює природну жіночість, до неї тягнуться всі. Але, подібно до високородної героїні роману “Крик і шал”, проста робітниця зовсім не безгрішна: в Джефферсон її кличе не тільки високе почуття морального обов’язку. Завагітнівши, вона розраховує дістати у містечку якісь чудодійні ліки, що позбавлять її від плоду.

І сама Едді пройшла не праведну дорогу життя. Гра плоті змусила її вийти заміж за Енса, а в заміжжі вона не була вірною подружній клятві: батько її сина Джуела – священник місцевої парафії.

Сусіди такі ж, як Бандрен. Ведуть убоге духовне життя, мають дрібні інтереси. Залишається Дарл Бандрен. Одразу видно, що він людина іншого гатунку. Має мовби подвійний зір, дар проникати у внутрішню суть подій, вгадувати справжні мотиви поведінки людей: і де пропадає вечорами, ночами Джуел, йому відомо, хоч він і не стежить за братом, і знає, що жене в Джефферсон сестру. Але найголовніше, що він здатний глибоко переживати. За дрібницями побуту йому відкривається бездонний світ сутностей, які простими словами не висловити. З незвичною легкістю переміщається він із матеріального простору у Всесвіт [210, 207].

В околиці цього юнака вважали несамовитим, навіть сам автор пізніше, коли коментував роман, висловив таку ж думку: “Дарл – божевільний від самого початку. Але поступово його безумство виявляється дедалі сильніше. Він позбавлений можливості протистояти всім нещастям, які випали на долю сім’ї, тієї можливості, що є ознакою не тільки здоров’я, а й звички. Джуел опирається, тому що він нормальний, з усіх Бандренів він найсильніший. Інші опираються просто за інерцією, а Дарл не може опиратися і тому з’їжджає з глузду” [210, 209].

Це звична Фолкнерівська манера: він не любить завершеності, судить неоднозначно, залишаючи для читачів свободу вибору. “Це просто тринадцять

точок зору чорного дрозда, – говорив він, вживаючи улюблений образ із вірша поета-співвітчизника Уоллеса Стівенса. – Але істина, я думаю, виявляється тоді, коли читачі, вловивши ці тринадцять способів бачення чорного дрозда, виробляють ще одне, власне, чотирнадцяте, уявлення про цього дрозда, яке і є істиною “ [224, 108].

Отже, стає зрозумілим, що Дарл і світ, яким він представлений у романі, несумісні; як несумісні ніжність і грубість, честь і безчестя, відкритість і підступність, любов і глуха нещирість.

Отже, й та опора – “низ”, на яку автор мав великі надії, – не витримує. Безперечно, випробування смертю близької людини Бандрени не витримують, навпаки, трагедія безжалісно висвітлила всю їх дріб’язковість, ницість. А вже про випробування повсякденним життям і говорити не варо – порожнеча, взаємовідчуження.

Але чому саме оті всі скупердяї й егоїсти, незважаючи на будь-які обставини, здійснюють усе ж таки волю матері? Чому не відстають, побачивши, як небезпечно розбушувалася річка, кидаються в потік, що змітає і людей, і мулів? Саме у зображенні цієї сцени В. Фолкнер досягає найвищої експресії. Сентиментальними намірами цього не пояснити, але й практичною доцільністю цей учинок також пояснити неможливо. Навпаки, якщо заповіт перед смертю використовувався тільки як привід для влаштування власних справ, то варто було б перечекати, допоки стихія не втихомириться. Тут інше. Горе не переживається, навіть не сприймається як горе не лише тому, що серця кам’яні. Смерть поза межами індивідуальної людської волі, вона входить у цикл розвитку, що скеровується не людьми. Але Бандренам потрібно самим себе поставити в таке становище, щоб можна було кинути виклик зовнішнім силам, довести собі й світові: вистоїмо за всяку ціну. І саме тут усе манірне зникає. Перед тим як вирушити в дорогу, Енс може роздумувати лише про вимріяний протез; відбувши похорон дружини, у ту ж хвилину без будь-якого жалю може представити дітям нову місіс Бандрен. Але у вирішальний момент він, як і всі інші, весь у стихії, повністю захоплений

поєдинком, практичне значення якого абсолютно неважливе. Випробування важливе саме по собі, феноменологічно. Власне, Енс – уже не Енс, Джуел – не Джуел; усі вони – втілення непереборності життя, його верховної сили. Але й двадцятимильна дорога до Джефферсона – не просто дорога, а хресний шлях людства.

Назва роману, на чому не раз акцентував увагу автор, запозичена у Гомера (варто звернути увагу на одинадцятую пісню “Одіссеї, де Агамемнон розповідає історію своєї загибелі). Годі шукати прямих перегуків, бо Фолкнер, напевно, у своїй свідомості поєднав кілька міфів. Пояснюючи суть заголовка, він, напевно, таки цитував “Одіссею”. Але ані в оригіналі, ані в англійському перекладі немає слів, які із великим захопленням повторював письменник: “Коли настав мій смертний час, жінка з собачими очима не побажала мені, який спускається в Аїд, склепити очі”. О. Долінін припускає, що Фолкнер помилково, може й цілеспрямовано об’єднав рядки з “Одіссеї” із мотивами трагедії Есхіла “Агамемнон”, де Клітемнестру двічі порівняно з собакою. Напевне, автора мало турбували безпосередні аналогії (хоча є і вони: подібно до того, як Клітемнестра зраджує Агамемнона з Егісфом, Едді зраджує Енса з Уайтфілдом), аніж глибоко прихований зв’язок між подіями і людьми ХХ ст. та подіями й людьми стародавніх міфів. А якщо так, то й непомітна історія виростає в масштабах, зміщується у бік вічних проблем та істин, так пристрасно висловлених американським письменником із Півдня. Вільно переповідаючи гомерівську ситуацію, Фолкнер відкриває мертві вуста, розміщуючи в центрі оповіді монолог Едді, яка вже пішла за межу. На кількох сторінках сповіді письменник спробував умістити не просто все життя героїні, а сенс людського життя, людського страждання взагалі.

Фолкнер уперше придумав для своєї уявної країни назву, якій судилося надійно увійти в свідомість багатьох читацьких поколінь усього світу. В чому суть цієї назви? Фолкнер знайшов Йокнапатофу на старих картах північної Міссісіпі. В майбутньому слово було скороченим наполовину, і зараз річка, що протікає в цих місцях, називається Йокопой. Письменник усе-таки

повернувся до оригінальної назви, безперечно, не заради факту достовірності, адже який стосунок має “апокрифічне королівство” до реальної топографії? Важлива суть. Мовою аборигенів-індіанців племені чекесо Йокнапатофа означає “тихо тече вода по рівнині”. Символіка зрозуміла – не місце дії фіксується, а створюється образ ріки життя, що вбирає в себе все, що немає ні початку, ні кінця. В. Фолкнер розгортав такий образ усією своєю творчістю. Проте у романі “В свою останню годину” між одним поняттям – *земля* зв’язок тільки вгадується, та й то, напевне, у перспективі: ми знаємо, що буде далі. Мозаїка зі “скалок” персонажів, не вкладається в завершене полотно. Тут, за висловом М. Анастасьєва, “Фолкнер прагнув упорядкувати хаос, створити з нього гармонію. Знову ж таки шукав – нічого не хотів нав’язувати життю” [7, 12].

Можна погодитися з літературознавцями, які стверджують, що роман “В свою останню годину” – серйозна самокритика народу, яка такою, до речі, не усвідомлюється. Автор, може, саме тому, стримує власний голос, щоб дати персонажам висловитися виявити свою суть.

Згодом Фолкнер наполегливо досліджував діалектику вистражданого гуманізму.

Найбільш експериментальним із творів Валерія Шевчука вважають “Дім на горі”. Сам автор означив його жанр як “роман-баладу”. Оригінальні назви розділів наближаються до образів-алегорій – “Дім на горі”, “Синя дорога”, “Запах серпневого сонця”, “Птах перелітний”. Композиція має кілька сюжетних центрів, від яких автор вільно повертається в минуле, у сни, спогади, що стають притчами, філософськими сентенціями. Варта окремого розгляду художня мова, багата тропами, емоційно піднесена, що відповідає жанрові балади.

Персонажі живуть ніби у двох вимірах – дійсному й уявному, вигаданому світі. Ці світи сходяться, співіснують, але від того не змінюють нічого в долі героїв. Ось, наприклад, Галя в минулому (тепер вона вчителька Галина Іванівна): “Тихий жаль огортав дівчину, і саме цей синій і тремкий, як

вересневе небо, жаль збуджував її і хвилював. Саме він відривав її від підручників і підводив до дзеркала. Дивилася на себе і знову бачила дві дівчини: одну сіру і пригноблену, повну костурбатих колючок – знання, що набирала їх з підручників, і другу – голубу і майже казкову” [235, 256].

На перший погляд, може здатися, що автор уводить читачів у світ ірреального, містичного. Взяти хоч би сірого птаха в лакованих черевиках, що з’являвся у Галиних снах. Услід за птахом став приходити під вікна дівчини Анатоль у сірому костюмі, що шелестів, як крила, а його очі горіли, як у пугача. Але після таких снів-фантазувань у Галини з’явився син. І розповідь із фантастичної повернула на сувору життєву прозу.

Подвійним життям живе і старий козопас Іван Шевчук. Уперше читачі побачили діда очима Володимира, молодого директора школи, що тільки-но повернувся на протезі до мирної праці: “Розумне і шляхетне обличчя ... Чоловік був задуманий, і здавалось, не він вів отих кіз, а вони його. Вряди-годи мекали, повертали писки до господаря, який на них не зважав, ішли далі, покиваючи” [233, 33]. Потім виявляється, що козопас щовечора записує щось “у великій бухгалтерській книзі”. Зміст тих записів так і лишився таємницею для оточення дідового і для читачів. Лише під кінець автор розповідає, що дісталися дідові книги у спадщину, і він захоплено їх читав день і ніч. Доводиться вірити, що у тих рукописах було щось важливе.

На відміну від інших, відомих з літератури характерників, дід Іван володіє ясновидством не постійно, на нього щось “находить”. І от тоді він на віддалі відчуває тривогу своєї дружини Марії Яківни, а ввечері “і справді побачив її серце, вперше так близько в нього зазирнув. Нерівно билосся і наче захлиналися кров’ю, яку мало відганяти від себе червоне кружало що скорочувалося і тремтіло” [235, 267]. Іншим разом цей характерник встановлює контакти з рослинним світом. Картина починається не з романтичних, а з якихось приземлених побутових деталей. Умінням слухати мову дерев і квітів, розуміти гармонію в природі дід Іван нагадує дядька Лева з “Лісової пісні” Лесі Українки. Очевидно, треба бути благородною і

розумною людиною, а ще й доброю, щедрою, дбайливою, щоб природа, весь навколишній світ, відкрилися перед людьми своєю гармонійністю, доцільністю, добром. Дід Іван помер за 15 років до того, як повернувся із своїх мандрів “блудний син” Галини Іванівни і взявся до дідових рукописів. Та чи збагне він записи старого козопаса?

Автор називає конкретні дати, коли оте ясновидіння находило на старого, – 1911 рік, початок двадцятих, 1931 рік. Але ці роки в романі не конкретизовані характерними подіями, не мають часових прикмет.

Скажімо, на глухій околиці великого міста, де, як і в селі, всі знають одне одного, один старий козопас проникає в таємницю сім’ї вчительки Олександри Панасівни, що залишається після війни сама з п’ятьма дітьми та виховує їх працюючими, гордими, сильними. Відповіді на філософські запитання автор намагається дати протягом усього твору. Щоразу, коли сім’я відзначає чиїсь іменини, під вікнами їхньої хати “у хльопкоті, хлєпкоті”, в мороз чи негоду “низька окоренувата тінь плакатиме разом з дощем, бо прибукала сюди, пройшовши тисячі кілометрів”. Не всім дано побачити людину-тінь, але вона живе, доки живе в пам’яті нащадків Микола Ващук, майстер модельного взуття з Першої взуттєвої фабрики, простий робітник. У цьому реальність химерного образу.

Майже всі герої роману-балади наділені поетичним та водночас філософським сприйняттям світу і насамперед природи. Автор захоплено виписує пейзажі, які бачить старий Іван, які він спостерігає сам, які бачить і відчуває Володимир. Вони всі рухомі, живі, озвучені. Може, цей незбагненний дар так бачити й сприймати природу, крім “Лісової пісні”, йде й від “Сонячних кларнетів” Тичини. Чи він здавна прописаний у поетичній душі народу, в його піснях і легендах, казках і міфах, коли добрі й злі духи, свої і чужі боги управляли сонцем і вітром, водою і вогнем?

Герої Вал. Шевчука у єднанні з природою досягають рівноваги почуттів, настроїв, гармонії з навколишнім світом і сягають поривань кудись у незвідане.

У романі “Дім на горі” потяг до мандрів, незбагненні поривання у незвідане відчувають молоді хлопці, а владарюють у цьому загадковому домі самотні жінки. Такою була доля молодого Івана Шевчука. Так покидає рідний дім хлопець. Син Галини Іванівни, повертається додому через сімнадцять років після подій, зображених на початку роману. Автор знову називає точні роки, дні – серпень 1946 і серпень 1963 року. Але ці конкретні дати так само не мають своєї характерності. Для дому на горі всі роки подібні один до одного. Визначальним (і загадковим) є число 17. Бабуся береже і переказує легенди свого роду: “Ми туту тим, Галочко, й визначились у цьому домі, що жили спокійно й вмiли чекати. Чекати, ласочко моя, – це така складна і велика наука. Нам, жінкам, не дано вибирати і владарювати, нам дано чекати і підлягати ... Ми майже завжди невдоволені, і це через те, що надто часто залишаємось на самоті. Ми бунтівники, що не повинні перемагати, інакше втратимо свою красу і силу” [235, 27]. Ця суперечлива сентенція старої увiбрала в себе віковий досвід жіночого терпіння, праці, витривалості, що став законом життя, законом поведінки, законом вічності.

Галя іронічно ставилася до бабусиних переказів, а потім сама признавалася синові: “Чим більше вона підростає, та Оксана, тим більше я починаю вірити, що ті наші казки, які так любила переповідати бабця, не такі й казки ...”. Бо Оксані, дочці Галини Іванівни й Володимира, починає снитися сірий птах, а під вікнами тиняється дженджуристий молодик у лакових черевиках. Доля повторюється. І це теж одна з прикмет гармонії, до якої приходять герої роману-балади. Хлопець після своїх мандрів, після одруження з дівчиною, яку він знав з дитинства, сусідкою, “ ... раптом збагнув: не мертвий світ лежить навколо нього, а жива, тремтлива матерія, що виповнює небо, землю і все, що є ... Зрозумів: весь світ дивовижно уладжено і все діє співмірно до добра кожному, а основним принципом світу є все-таки любов” [235, 59]. Чи ж варто було пориватися кудись за обрій, у далекі світи, щоб урешті-решт опинитися в рідному домі й тут пізнати гармонію світу, його доцільність, його доброту?

Вал. Шевчук не порушує в романі питання спадкоємності поколінь. Кожне нове покоління по-своєму сприймає світ, набуває свого життєвого досвіду, і в цьому є своя правда, своя закономірність, свій закон вічності.

І все-таки не можна, мабуть, погодитися з автором, що в цьому єднанні поколінь визначальним є біологічне. Нібито бурхливі історичні події нічого не змінили в житті дому на горі, в долі діда Івана, Марії Яківни, Галини Іванівни. І в жертву концепції загальної гармонійності світу та духовної спорідненості поколінь (від діда Шевчука до Хлопця) віддана правда історії, правда великого соціального досвіду народу.

Символіка повісті тісно пов'язана з бароковими мотивами, які пронизують твір, цементуючи його в гармонійну цілісність.

Насамперед це мотив небесної дороги. Шевчук пояснює його як “символ життєвого шляху”, йдучи по якому, “кожна людина відчуває потребу ступити не лише на житейську дорогу, а й на ту, що провадить до вічності” [239, 25]. Піднімаючись крутою стежкою до будинку, що височів на горі, недавній фронтовик, учитель Володимир навіть не підозрював, що від тієї дороги життя його круто зміниться, у тому домі він знайде спокій і душевну гармонію – він підсвідомо змушував себе це робити.

Мотив самотності цікавить письменника постійно. Усі герої твору переживають самотність, кожен по-своєму, але в житті всіх вона відіграє важливу роль. Мотив блудного сина передає горе вигнання з рідного дому-фортеці, своєрідної втечі від світу, від себе і водночас радість повернення – знаходження себе, радість прозріння, пізнання вічних законів. Символ дому в поєднанні з цим мотивом означає своєрідне благо, фортецю, надійну основу, а дорога, що веде з дому, – прокляття.

Як бачимо, навіть на окремих зразках тексту, барокова поетика, яку щедро й уміло застосовано в романі “Дім на горі”, робить його цікавим і неповторним.

Вал. Шевчук тонко відчуває зміни в рецепції, тобто еволюцію читацької публіки, й у своїх найновіших творах виявляє підвищену чутливість до

інтертекстуальності, яка в сучасному літературному дискурсі набула особливого значення, враховує найновіші писання, попереджає та відхиляє критичне ставлення. З-поміж низки більших Шевчукових творів “Дім на горі”, за який автор отримав премію Антоновича, програмово порушує тему відьомства в комплексі наративних, тематичних і жанрових стратегій та окреслює різновид химерної прози, цей український попередник магічного реалізму, а разом його іманентний зв’язок із позараціональним, метафізичним ... і демонічним. Проте – саме в дусі химерної прози той демонізм, не є справді страшним, тобто психологічно руйнівним; його імпліцитний читач не є психологічно вповні дозріла людина, яка відчуває та знає справжній страх переступання межі, психічної травми. Сама модальність розповіді пом’якшує, розріджує той демонізм, який вона несе.

Отже, ідеалом Вільяма Фолкнера і Валерія Шевчука лишаються гармонія, досконалість, довершеність. Прозаїки перебувають у постійному пошуку, постійно запитують самі в себе, своєю творчістю не збираються розважати читачів, а прагнуть, щоб їх заболіло те, що болить їм.

У своїй творчості американець В. Фолкнер і українець Вал. Шевчук прагнули згармонізувати життя, вірячи в Людину.

Висновки до другого розділу

У розділі здійснено порівняльний аналіз поезики двох прозаїків, що дає матеріал для окреслення певних типологічних збігів та художніх відмінностей.

На підставі вивчення специфіки складного, різнопланового діалогу встановлено, що художній доробок Фолкнера і Шевчука сконцентрував величезну культурно-історичну інформацію, яка увиразнює ряд феноменальних творчих явищ – від міфотворчості до відкриттів “химерного роману”. Одним із плідних результатів цього стало Шевчукове захоплення Фолкнеровою манерою творення художнього світу завдяки “поселенню” персонажів в одну місцевість, хронотоп якої твориться об’єднанням раніше

написаних оповідань в один сюжетно розгалужений твір, де розкриваються долі людей з подібним буттєвим укладом, комплексом традицій, звичаїв, морально-етичних норм і психологічних вимірів.

У пошуках узагальненої моделі світу обидва письменники не прагнуть з'ясувати абсолютну істину, дати однозначну відповідь на одвічні питання людського буття. Шевчук переймає Фолкнерів принцип мозаїчного письма (“Принцип невичерпності Всесвіту”), оскільки мозаїка дає змогу дописувати картину нескінченно. Їх єднає й висока організованість прози (повтор, асоціативність, лейтмотив, ритм, стрижневі образи, ключові слова). Універсалізація описів природи виправдана авторськими прагненнями піднести її до рівня філософської категорії, до синтетичного образу.

Шевчук розвинув Фолкнерову традицію в сучасній українській літературі: ідея часу, пам'яті, що об'єднує епохи і події (концентрація історії людини), перенесення дії у внутрішній, непередбачуваний у своїх рухах світ людської душі, відмова від конструювання карколомних сюжетів, закрученої інтриги, педальованої зовнішньої динаміки. Обидва прозаїки не дають остаточних висновків щодо взаємозумовленості добра і зла, а досліджують причини, джерела цих філософських категорій і бачать їх у глибинній природі людини. На переконання автора дисертації, Шевчук намагається в художніх шуканнях піти далі від свого літературного кумира. Його герой переосмислює шлях від знеособленого “ми” до власного рефлексорного “я”, тобто переживає у душі, в підсвідомості зіткнення добра і зла, завдяки чому відбувається становлення особистості, здатної робити вільний вибір.

Фолкнер і Шевчук належать до того типу письменників, що віддає перевагу ірраціональному, підсвідомому. Ірраціональність в акті творення український автор називає естетичним надсвітом, зазначаючи, що письменник видобуває багато чого зі своєї потаємної комори бажань і вражень (“нижня свідомість”, за І. Франком) – і що більший талант, то повніша в нього та “комора”, то стихійніший творчий процес.

“Нова реальність” (Б.-І. Антонич) в обох прозаїків – образна трансформація мислення, метафоричне, притчеве бачення світу в його складності й універсальності, що дає зразки творів глибокого філософського насичення, широкого духовного простору, різних буттєво-часових вимірів.

Розглянуто трилогію Фолкнера “Місто”, “Селище”, “Дім” та роман Шевчука “Стежка в траві. Житомирська сага”, показовий щодо застосування Фолкнерового мозаїчного методу творення художнього світу. Цей світ поставав із 1967 року по 90-ті, приносячи авторові справжнє щастя тим, що раптом те, що уявляв, відчував, бачив, набрало живих обрисів і з’явило ілюзорний художній континуум, який, проте, є і чинником реального життя.

Безперечно, що такі часові зміщення, висвітлення тих самих явищ і подій у різних ракурсах породжують і ускладнену стилістику (це теж певною мірою єднає творчу манеру Шевчука із манерою Фолкнера, котрий, зображаючи одну й ту саму подію у сприйнятті різних персонажів, прагнучи охопити однією фразою минуле і теперішнє, вдається до складних синтаксичних конструкцій), що стає приводом до витворення внутрішньо напруженого руху.

Трилогія Фолкнера, що стала його ідейно-творчим заповітом, не тільки дає широку і змістовну картину американської дійсності, а й тяжіє основними тенденціями до літературного критицизму.

Шевчук так само прагне творити художню структуру, яка жодною мірою не спрощує життя. Він не раз підкреслював, що у стремлінні побачити людину в людині, попри всі деформації в її свідомості, дотримується переконання, що кожна людина – цілий світ, вона самодостатня, і його письменницька місія – таку людину розуміти й любити.

Художні світи обох авторів, за всіх ірреальних, далеких від спрощено тлумаченого міметизму вимірів, наповнюються й життєво переконливими географічно-територіальними, духовно-ментальними реаліями. Основний принцип, на якому базуються універсалії Фолкнера й Шевчука, – принцип висхідної лінії, коли ціле постає через часткове. Ідеться не про пряме

наслідування, а про перегуки, подібні принципи розгортання повнокровної картини буття різними й глибоко національними письменниками у проекції на вічні загальнолюдські цінності та проблеми.

Автори не намагаються досягти повної ідентичності епохи на етнографічному рівні, а прагнуть якомога повніше, цілісніше й глибше відтворити – і то неодмінно в розвитку – спосіб та рівень мислення людей з їхніми уявленнями про світобудову, її закони, етику й мораль, пошуки сенсу буття, добро і зло, простежити систему ціннісних орієнтацій, зростання (чи занепад) духовності в координатах певного історичного часу. Це означає змодельовати своєрідну “мисленну атмосферу”, або ж “нову реальність”, де можна якнайповніше реконструювати образ людини минулих епох.

Спостережено, що в художньому світі Шевчука розгортаються основні просторові символи, ідентичні національним образам: *місто* (його околиці), *дім*, *дорога (стежка)*. Особливо виразно окреслено ці символічні локуси в романі “Стежка в траві. Житомирська сага”, який відбиває своєрідність національної феноменології. Центром художнього простору роману виступає *околиця* Житомира. Вона своєрідно протистоїть природі, системі, культурі. *Периферія* – то справжній епіцентр людських відносин.

Окремий підрозділ “Міст” уводить в оповідь ірреальний образ-символ містичного *мосту*, що його не кожен може перейти.

Образ *дому*, природний для Шевчука, постає з дитячих спогадів і лишається втіленням життєвого ідеалу, символом віри. Як і символ роду, що успадковується й передається з покоління в покоління. Серед таких констант – і образи-символи *дощу* (омиває), *снігу* (вибілює); фольклорні та літературні образи – *ліс*, *дерéва*, *Перелесник*.

У Фолкнера зустрічаємо подібні образи: *ліс*, *сосни*, культ *сім'ї*. А ще – *вогонь* і *кров*, що свідчать не тільки про типологічну подібність, а й про національну, ментальну неповторність.

Символіка Шевчукової повісті-саги міцно пов'язана з бароковими мотивами, які пронизують твір, цементуючи його. Насамперед це *мотив-*

симвл небесної дороги. Сам автор пояснює його як “символ життєвого шляху”: простуючи ним, “кожна людина відчуває потребу ступити не лише на житейську дорогу, а й на ту, що провадить до вічності”. *Мотив самотності* цікавить письменника постійно. Усі персонажі переживають самотність, кожен по-своєму, але в житті всіх вона відіграє важливу роль, спонукаючи до роздумів, пошуків *дороги*. *Мотив блудного сина* допомагає передати горе вигнання з рідного *дому*, своєрідної втечі від світу, від себе і водночас радість повернення – знаходження себе, радість прозріння, пізнання вічних законів. Символ *дому* в поєднанні з цим мотивом означає своєрідне благо, фортецю, надійну основу, а *дорога*, що веде з *дому*, – випробування і навіть прокляття.

Фолкнер уперше придумав для своєї уявної країни назву, якій було визначено увійти як символ у свідомість багатьох читацьких поколінь усього світу: Йокнапатофа. А втім, письменник усе-таки звернувся до оригінального топоніма. Мовою аборигенів-індіанців племені чекесо Йокнапатофа означає “тихо тече вода по рівнині”. А в підтексті постає не так місце дії, як *образ-символ* ріки життя: вона вбирає в себе все, що не має ні початку, ні кінця. Автор витворив цей символ усією сукупністю плинного тексту.

Розділ 3

РОМАНИ “ЗІЙДИ, МОЙСЕЮ” І “ПРИВИД МЕРТВОГО ДОМУ” (ТИПОЛОГІЧНІ ПОДІБНОСТІ, ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ)

3.1. Жанрові модифікації

Твори В. Фолкнера і Вал. Шевчука об’єднує морально-філософський пафос. Моральне змужніння особистості, пошук правди, вищої від усіх тих сил, що роз’єднують людське суспільство, досліджено в обох письменників за допомогою нової форми роману, де цілісність створюється не тільки через сюжет, а передусім вільним розвитком спільної теми та ідей, що можуть часами входити в глибину, але попри все звучать в усьому творі контрапунктом. Цю форму роману називають романом в оповіданнях. Ми подаємо назву роман в оповіданнях, так як в оригіналі англійською це звучить “novel in stories”. Тепер наше дослідження звузимо до творів, винесених у назву розділу.

Листування з літературним критиком Малкольмом Каулі, з видавцями, інтерв’ю свідчать, що форма роману в оповіданнях особливо зацікавила В. Фолкнера. Крім нього цей жанр культивували Ш. Андерсен (“Уайнсбург Огайо”), Дж. Джойс (“Дублінці”), Е. Гемінгвей (“У наш час”) та ін.

Перші спроби створити роман “Зійди, Мойсею” можна простежити у новелах ще 30-х років. Пізніше постав задум подати цикл оповідок, які б розкривали дві важливі теми – невірність негрів і безоглядності щодо природи на прикладі одного роду з Півдня. Р. Доценко зазначав, що “з невеликої суто мисливської оповідки виріс до розмірів повісті загальноновизнаний нині шедевр Фолкнера “Ведмідь”. Українським читачам ця новела досі була відома в скороченому варіанті (у збірнику “Червоне листя”, 1978), без четвертого розділу; це надавало повісті, якщо читати її окремо, більшої стрункості, однак для композиційної та ідейної цілісності всієї книги IV розділ вирішально вагомий” [74, 507].

Фолкнер передчував книгу “Зійди, Мойсею” романом в оповіданнях. Так, у листі до Каулі писав: “Для зібрання оповідань загальна оформленість і зв’язність так само важливі, як і для роману: тобто має бути визначена цілісність, єдиний настрій, розвиток, рух до однієї мети, фіналу” [224, 197].

У житті Фолкнера стався симпатичний збіг обставин. Другий раз у житті він побачився з Андерсеном, і як завжди у потрібну хвилину. Уперше йому не були потрібні поради, які він вислуховував п’ятнадцять літ потому в Новому Орлеані. Щось символічне було в тому, що знову на шляху південноамериканського письменника зустрівся метр саме в ту пору, коли Фолкнер обдумував можливість того самого гібридного жанру, який так вдало застосував Андерсен.

Задум почав утілюватися в життя ще з березня 1935 року, коли він опублікував оповідання “Лев” – цікавий сюжет із життя людини на полюванні: молодик повертається в край, де отримав колись бойове хрещення, і з сумом спостерігає, як усе навколо змінилося: ліс став дуже рідким, його перерізала залізниця, і тільки в пам’яті зберігався прадавній чарівний пейзаж. В оповіданні автор не зробив жодного відкриття, бо ще не знав, що той психологічний епізод стане частиною новели “Ведмідь”, а вона, своєю чергою, стане центральною ланкою роману.

П’ять років по тому В. Фолкнер протягом місяця написав три оповідання: “Судилище”, “Не все те золото” (“Gold is Not Always”), “Домашнє вогнище” (“The Fire and the Hearth”) – письменник навіть не підозрював, що, об’єднавшись, ці оповідання стануть главою того ж роману.

Лиш у квітні 1940 р. задум роману в оповіданнях більш-менш окреслився. Фолкнер писав у “Рендом Хаус”: “Я зараз роздумую над книгою в стилі “Непереможених”, але розділи, які я накидав і спробував десь прилаштувати у вигляді окремих оповідань, були відхилені. А часу переробляти їх у мене немає” [224, 137].

Через місяць письменник знову повернувся до цього задуму, відіслав своєму літературному агенту чотири оповідання про чорних, плануючи

написати ще два чи три і створити нову книгу. У липні 1940 року Фолкнер завершив оповідання, назву якого “Зійди, Мойсею” дав цілій книзі. Єдність цієї книги літературна критика відчула в тому, що всі, крім одного, оповідання циклу висвітлюють майже півторавікову історію роду Маккаслінів, у тому числі й білої та чорної його паростей. “Старий Маккаслінін”, якого вважають засновником роду, в 30-х роках XIX сторіччя оселився у Міссісіпі, почав володіти плантацією і рабами. Рід “старого Маккасліна” розростався. Його нащадки – дочка і двоє братів-близнят Едмондс (на прізвиська Кумпан) – неодружений і бездітний, та Теофілес (на прізвисько Ферт), у якого 1876 року народився єдиний син Аїк (головний герой роману). Від дочки старого Маккасліна пішла жіноча лінія роду: його правнук Маккаслінін Едмондс або Івас (що став за рідного батька передчасно осиротілому Аїкові), син Маккасліна Едмондса – Закері (Зак) і син Закері – Керазерс (Раз).

Старий Маккаслінін мав і незаконних нащадків, які стали результатом його співжиття з негритьянками-рабинями: від Юніс він мав дочку Томасіну (Томі), а від Томі – сина Террела (Терла). Із шістьох дітей Террела, одруженого із Тенні Бічем, вижило троє – Джеймс, або “Джим тітки Тенні” (його онучка, що виросла вже на Півночі, полюбила Керазерса Едмондса й народила від нього сина), Софонсіба і Лукас (онук якого, Семюел, стає вбивцею).

Ми так докладно зупинилися на прокресленні родоводу, аби тут-таки застерегти, що сюжет роману в оповіданнях не зводиться лише до родинної хроніки. Його проблематика охоплює не тільки усвідомлення роду як сім’ї. Вона є основним ґрунтом душевних колізій та центральною соціальною структурою, яка їх породжує. Не дивно, що критики, які цікавляться родовими стосунками, в основному здійснюють психоаналіз. За Каролін Портер: “Критики вийшли на психоаналіз як один із найкращих наявних теоретичних інструментів і моделей у розумінні сучасної ситуації англо-європейських відносин, що є важливим рушієм у побудові родової ідентичності” [247, 169].

Проблематика роману “Зійди, Мойсею” охоплює також історію південноамериканського рабства, що стало психологічним комплексом для Південної Америки, і проблему взаємин людини і природи.

Українські читачі могли знайомитися з романом в оповіданнях В. Фолкнера у спільному перекладі В. Корнієнка і Р. Доценка під назвою “Домашнє вогнище”, що вийшов друком у видавництві “Молодь” 1983 року. До структури твору входять оповідання: “Було колись” (“Was”), “Домашнє вогнище” (“The Fire and the Hearth”), “Чорний блазень” (“Pantaloone in Black”), “Давні люди” (“The Old People”), новела “Ведмідь” (“The Bear”), “Дельта восени” (“Delta Autumn”), “Зійди, Мойсею” (“Go Down, Moses”).

6 оповідань “Зійди, Мойсею” (“Go Down, Moses”) із вставною новелою “Ведмідь” зібрала в єдине ціле велика спільна ідея – стосунки між чорною і білою расами, а також роздуми про расові прокляття Півдня, про “духовну перспективу” вирішення расових проблем у проекції морального змужніння особистості: “пошук правди, яка вища від усіх сил, що роз’єднують людське суспільство” [224, 9].

Саме ідея про рабство і проявляється в останньому оповіданні цього роману. Книга також названа як і негритянський релігійний гімн спірічуел (*spiritual amer.*), на тему Виходу – другої книги з Біблії, це слова Бога до Мойсея; пряма паралель між рабством євреїв в Єгипті, де персонаж Моллі Бічем повторює, що її правнук був проданий фараону.

Цю ж тему можна прослідкувати і в поемі “Мойсей” І. Франка, який прагнув не лише висловити свої погляди на минуле рідного народу “замученого” і “розбитого”, а спрямувати його на активні дії, на здобуття людських прав. В образі Мойсея вождя, що самовіддано служить народові, любить його і присвячує себе боротьбі за його майбутнє.

Також Леся Українка застосовує теми й образи світової літератури, розвиваючи новий жанр – драматичну поему. В одній із поем – тема вавилонського полону при аналогії полону України. Символічний зміст “І ти колись боролась, мов Ізраїль, Україно моя”, де знаходимо такі рядки: “Чи

довго ще, о Господи, чи довго ми ще будемо блукати і шукати рідного краю на своїй землі?” Становлять вони своєрідний ключ зрозуміння образу неволі як образу душі, раба власних стереотипів. Персонажі раби – це люди, які забули власне коріння.

Роман “Зійди, Мойсею” злютовує оповіді про “змішання” білих та чорних воедино, щоб розрізнити реальність та вигадку, зобразити тілесне страждання і духовне бажання людини як суперечливу, не трансцендентальну версію історії. Роман досягає цього, критикуючи виплекані Фолкнером ідеї: описи ідентичності у листах, на надгробках, ідеалізація “іншого світу”, білих жінок і чорношкірих партнерів. Постмодернізм Фолкнера у “Зійди, Мойсею” (“Go Down, Moses”) є результатом його здатності до самовдосконалення. Він ставить під сумнів основні принципи модерністичного, міфологізованого світу, який сам колись і створив.

У композиції роману відчутний зв’язок між модернізмом і постмодернізмом у творчості Фолкнера. Цей зв’язок закорінений певною мірою у спадковість. Саме у цих зв’язках можна вбачати істотну відмінність від контексту, в якому творилася така література. У дослідженнях американських літературознавців (Патріка О’Донела, Річарда Морленда, Рамона Салдівара) зазначається, що саме здатність його літератури до протистояння, здатність порушувати або перевершувати правила Модернізму з великої літери або фолкнерівський модернізм – усе це робить його книги переконливими і досі актуальними. Фолкнер як постмодерніст – не просто “автор” чи “джерело робіт”, а й, за висловом персонажа роману “Авесалом, Авесалом!”, камінець, що, падаючи на поверхню води, породжує кільця, які ширшають аж до сусідньої водойми: нехай у цій водоймі інша температура, інший молекулярний рівень, але кільця від падіння каміння поширюються всією поверхнею води [224, 210]. Ці кільця, як фолкнерівська література, що охоплює модерн і постмодерн, рухаються у різному молекулярному середовищі історичних змін. Фолкнер, умовно, є поверхнею води, якою йдуть кільцеві розводи. Його тексти несуть не стільки авторські ідеї, скільки їх рух

через мінливий контекст його творів. Саме на цій межі у творчості письменника відбувається інтерференція модернізму й постмодернізму. Наприклад, у романі “Зійди, Мойсею” автор виклав думки персонажів так, що вони переосмислюються і випробовуються ним у наступних його романах. Як і Фолкнер, Джойс, Єйтс, Вулф створюють уявний замкнутий світ, що трансформує релігійний, політичний, культурний, виходячи з ніцшеанської концепції “відсутності Бога”.

У творчості Валерія Шевчука знаходимо подібне суперечливе бажання визначити історичні та суб’єктивні процеси та зупинити їх рух, як і у В. Фолкнера. Український автор залучає читачів у замкнутий світ привида мертвого дому. В художньому часі однойменного роману цей образ з’єднує минуле з теперішнім, а через зближення часових полюсів вибудовується місток і в майбутнє. Фолкнерівська Йокнапатофа, Дублін у Джойса, Візантія у Єйтса, привид мертвого дому у Вал. Шевчука, Пакуль у Володимира Дрозда – це “лінгвістичні царства”, розпорядником яких є митець як бог, що створює і населяє їх. У царині модернізму ці письменники намагалися змодифікувати світовий лад, відбитий у мові, щоб відкинути минуле. Їхня творчість спрямована на зародження нового “всесвіту”. Успішність простору цього явища може пропагувати могутність митця (чи то перехід від минулого до сьогодення у Фолкнера, чи то деталізація у Джойса, чи то архетип дому у Шевчука, чи лакуна поліського краю у Дрозда). Ці мовні світи певним чином повторюють минуле, навіть якщо й намагаються звільнитися від нього. Вони служать минулій культурі, яка відкидає оновлення, і прагне повернути себе “із ув’язнення”. Персонажі у Йокнапатофі живуть у замкненому колі трагічних епізодів свого минулого, яке повторюється. Це повторення пережило покоління Сарторісів, Сатпенів, Компсонів на землі, проклятій рабством і війнами.

У Валерія Шевчука образ дому втілює складне ество людини, єдиний прихисток заблуканого в просторі мандрівника, а може й стати храмом людської душі. Ця суперечливість існує тому, що модернізм розглядають як

спробу замінити старі уявлення і парадигми на нові у віртуальному просторі, який пересотворює попередні структури. Це – багатовимірний процес модернізму, що постає як перехід від минулого до новаторства. Ці елементи, як у Фолкнера, так і у Єйтса, Вулф, Шевчука, Дрозда, уявлюються у вигляді кілець, що розходяться по воді. Фаталізм причин подій та їх наслідків у цих письменників завжди несподіваний. Важливо розплутати вузол складних зв'язків між спробою переступити через минуле і неминучістю його повторення.

У другій половині ХХ ст. Вал. Шевчук вносить у світову літературу свій досвід нової форми роману – роману в оповіданнях. “Привид мертвого дому” зацікавив літературознавців цілісною композицією, хоча до роману ввійшли оповідання, які письменник писав протягом 1986–2000 років. На думку Раїси Мовчан, книжка “Привид мертвого дому” “нагадує вінок сонетів: останній акцент попереднього твору започатковує тему наступного” [239, 15]. Як В. Фолкнер при творенні роману “Зійди, Мойсею”, Вал. Шевчук, виявив схильність до монтування, складання воедино окремих фрагментів, до творення викінченої художньої конструкції з поєднання різножанрових творів. М. Жулинський, М. Ільницький, Р. Корогодський, Раїса Мовчан, М. Рябчук сходяться на думці, що твір нагадує “своєрідну барокову конструкцію”.

Взірець такого специфічного авторського поводження зі своїм текстом спостерігаємо у В. Фолкнера в “Непереможених”, а у Вал. Шевчука в романі-баладі “Дім на горі”, що з’явився друком 1983 р., а створювався, починаючи із 1967 р., час від часу, у вигляді окремих оповідань. Основним і водночас цементуючим образом у фолкнерівських “Нездоланних” і “Зійди, Мойсею” є внутрішній світ людини, а у Валерія Шевчука цим єднальним мотивом-образом у “Домі на горі” і в “Привиді мертвого дому” виступає архетип дому, який власне постає тим визначальним пунктом, що злютовує художній світ Валерія Шевчука. Варто зазначити, що “дім” для українського письменника є втіленням самої людини, без чого вона не відбудеться, не реалізується на цій

землі. Без усвідомлення цього дому неможливо досягнути суті людини. У різних часових просторах, під різним кутом зору письменник простежував надзвичайно складні стосунки людини і дому. У “Привиді мертвого дому” розгалуження сюжету виписується в подібних межах, але увага автора зосереджена “на фатальній руйнації цих стосунків фіксації наслідків – як притчовому резюме”. Роман в оповіданнях Вал. Шевчука складається із п’яти VOX (голосів): VOX перший. “Привид мертвого дому”, VOX другий. “Зачинені двері нашого “я”, VOX третій. “Сім тітоньок великого музиканта”, VOX четвертий. “Придивися до світу”. VOX п’ятий. “Колапсоїд”. Початок оповіді – однойменна частина “Привид мертвого дому”. Вже в назві першого VOX(y) заховане ідейне навантаження всього роману: по-перше, головна психологічна дилема – минуле мертво, але воно може рухатися вслід за людиною і безпосередньо впливати на життя людини; по-друге, притчова ідея “мертвого дому” (суспільства, світу), який може зруйнувати, загубити душу людини, якщо момент імовірного спротиву буде втрачено. Герой-оповідач повертається в минуле через спогади про життя свого рідного дому.

Другий VOX “Зачинені двері нашого “я” (Історії зі сну)” відтворює своєрідну філософію індивідуальної пам’яті. Всі п’ять “історій” є ілюстраціями з минулого, яке має у просторі вимір, що уподібнюється снові; “зачинені двері нашого “я” – це вияв найсокровеннішого, найпотаємнішого, іноді підсвідомого, які для вселюдськості нічого не значать, але одноосібно можуть бути основою для змін навіть усього життя. Особливим варіантом міні-моделі мертвого дому як данини минулому є VOX третій “Сім тітоньок великого музиканта”. Взаємопов’язаність дійових осіб цього VOX(y) надзвичайно глибока, їх еднають спільні родинні зв’язки, які тримаються на існуванні старого дому і давнього саду. Тут також герой повертається у своє минуле, але воно ще існує реально – у вигляді дому у невеликому провінційному містечку, де живуть сім його тітоньок. Герой переконаний, що “рідний дім – це як гавань для втікача” [239, 287].

Семиструнна гама тітоньок виділяється яскраво в романі і найбільше запам'ятовується. В українській літературі ідею такої побудови зустрічаємо в Лесі Українки, відомий цикл пісень “Сім струн”. Тут об’єднує пісні любов до рідного краю. У Шевчука спільний дім, що є уособленням родини, сім’ї, яку об’єднує племінник.

Логічним продовженням-триванням у романі в оповіданнях є VOX четвертий “Придивися до світу”. Перший розділ цього VOX(y) має екстравагантну символічну назву “Картина перша. Без рамки на голій стіні”. Спогади героя про власне дитинство – основа розділу. Художньої довершеності цій житейській частині роману надає змальований образ хлопчика Толика, “що аж світвся”. Читач постійно відчуває теплий проникливий погляд самого автора, який без пафосних фраз надзвичайно любить людину, незважаючи на те якою вона є і з високості власного сумління і мудрості надає цьому химерному дійству справжньої художньої довершеності. Тому читач з головою поринає в цей витвір фантазії, незвичності побутописання Валерія Шевчука, зовсім забуваючи про ті екзистенційні ідеї, які є наскрізними у цій повісті.

Автор пробує переконати читачів, що за зовнішньою маскою (рамкою) будь-чого, не лише людини, є ще внутрішнє, глибинне.

Толик, “хлопчик, що аж світиться” задумується над поняттям доброти, що може привести світ до гармонії. Ця ж думка про доброту стає продовженням другого розділу “Картина друга, зимова, з приміським лісом”. Саме тема доброти єднає ці дві частини. У центрі оповіді – спосіб життя Анатолія Сиротюка, що певним чином поєднаний із долею героя-оповідача, який доводиться Анатолієві братом. Добротворча місія брата Анатолія, що розпочалася ще в дитинстві, триває досі й певним чином відбивається і на долі героя-оповідача. Через реалістичний опис долі людей, картин життя, які у творі виконують роль необхідного тла, зароджується притчовий паросток про самоту й фатальну незахищеність людини, порятувати яку можуть найперше доброта і співчуття.

П'ятий VOX має назву “Колапсоїд”. У завершальній частині роману “Привид мертвого дому” Валерій Шевчук пропонує, як і В. Фолкнер у романі “Зійди, Мойсею”, своє бачення порозуміння людини зі світом. Водночас завершальна частина твору є своєрідним висновком у цій сповіді автора – художньому дослідженні міфу мертвого дому. Сюжет завершальної частини, на перший погляд, звичний. Герой отримує повідомлення від батька про знесення їхнього будинку. Він намагається усвідомити батькове повідомлення лише логічно: все старе вже віджило своє і має поступитися новому. Однак “радість звільнення” герой не відчуває, натомість народжується гіркий розпач: так, як дім, “вмирає людина” у той час, коли розриває свої глибинні зв'язки зі світом. У цьому сенсі їх уособлює рідний дім, де ще мешкають батьки.

На відміну від попередніх VOX(ів), ця частина значно глибша і філософічніша. Герой розмірковує, прислухається до стану душі, який автор діагностує “дивним латинським словом collapses” – у душі оселяється тривога, самотність, нерішучість. За власним задумом письменник поділяє твір (Vox) на кілька частин, де з різних боків обстежує наростання колапсичного стану героя. Душевна пастка звужується, до зруйнованого дому додається повідомлення про звільнення героя з роботи, зустріч із колишньою дружиною.

Варто зауважити, що п'ятий VOX створювався в 70-ті роки, коли письменник відтворив і власний досвід життя. Та все-таки читати цей твір конкретно-історично немає сенсу, адже Вал. Шевчук належить саме до тих митців, які створюють такі умови, аби читачі побачили його твір поза часом і соціумом (як і його герой раптом побачив свою стару вчительку “не ковачем наших бідних дитячих душ під шаблони”, а як звичайну людину, в поношених черевиках і простих панчохах), крізь призму людських проблем.

Як уважає Раїса Мовчан, “ця частина тим і прикметна, що в ній важливими є не стільки роздуми-версії про причини колапсу, як психологічно точно, через сюрреалістичні візії, сновидіння передано відчуття персонажа у процесі поступового завмирання, втрати свого первісно енергетичного ества, розчинення у світі змертвілому, колапсоїдному” [239, 25].

Отже, жанровий різновид роману в оповіданнях дав змогу обом прозаїкам розгортати оповідь фрагментами, що потім у міру дальшого накопичення матеріалу, усвідомлюються як частини більшого цілого і єднаючись у ньому, витворюють мозаїчну картину романного цілого, також остаточно не завершеного, відкритого і для нових доповнень, продовжень, і для свіжих прочитань і тлумачень.

3.2. Контрапункти заголовків

Розуміння твору в широкому соціокультурному і біографічному контекстах, аналіз внутрішньої структури тексту, рефлексії дослідників і аналіз читацького сприйняття тексту сприяють згаданій вище множинності прочитань та інтерпретацій.

Художній зміст доречно тлумачити, починаючи з назви твору. Так, в основу заголовків “Зійди, Мойсею” і “Привид мертвого дому” покладено біблійні алюзії.

Головний герой роману “Зійди, Мойсею” Аїк Маккаслін відмовляється від володіння землею, яка стає міражем, що зникає в нього на очах, коли він старіє. Його родич Лукас Бічем, котрий “був сумішшю двох рас, що створили його...” [208, 101], теж заявляє свої права на власність. Зрештою Лукас та його нащадки, жертви расових забобонів, отримують у спадок землю, а точніше те, що залишилося від неї: мізерний виснажений шматок землі Аїка.

Аїк шукає близької спорідненості зі своєю землею, а тому вигадує власне походження і родовід. Він створює подвійні стандарти, різницю між чорним і білим, цивілізованим і нецивілізованим. Аїк відмовляється від свого будинку і чорних слуг. Він виступає як повірений у справах власності свого ж майна, яке переходить до Бічема і його дітей. Аїк відмовляється від своєї власності, оскільки вважає, що вона нікому не належить, що вона була створена не для того, щоб стати святинею його нащадків, передаватись із покоління у покоління, а для того, щоб “жити на цій землі у єдності” [208, 246]. В. Фолкнер завершує роман не описом відчаю Аїка через занедбану

живу природу, а двома сумними оповіданнями “Дельта восени” та “Зійди, Мойсею”, що з’явилися в ранніх версіях як окремі оповідання. Але письменник, незважаючи на хронологію написання, поміщає їх у фіналі твору, і цим робить їх “хронологічними”, тому що вони розповідають про нащадків Бічема. Ці твори є відповідями на питання, порушені ще у “Ведмеді”, що відбивають генеалогічні переплетення та спорідненість родів Маккасліна й Бічема. Вони свідчать про наявний принцип єдності у “Ведмеді”, в образі “фатальної приреченої крові старих Марчерів” [208, 280] і фаталізм “расових зв’язків” із землею, що “ламкі, неначе істина, без чіткої межі, як екватор, але міцні, як канат ниточки, що сковують життя тих, потом яких зрошена земля” [208, 281]. Одне з оповідань роману “Дельта восени” поєднує порівняння і контраст між підозрілим політизованим минулим, де панували мотиви землі, яка не належить нікому. В сюжеті зображені останнє полювання Айка у лісі на болотах річки Міссісіпі та його зворушливу зустріч із далекою родичкою, безіменною жінкою іншої раси. За своїм розміщенням у творі це оповідання і є розв’язкою, тобто поясненням претензій Айка та фальшивого оптимізму з приводу майбутнього чорношкірої жінки, що вийшла з намету старого після розмови із ним. Аполікаптична точка зору Айка у фіналі “Дельта восени” перевищує сама себе. Зв’язок між безіменною дитиною і дорослим злочинцем поєднує оповідання роману “Дельта восени” і “Зійди, Мойсею”. Доля Семюеля Бічема мусить завершити долю дитини, яку внесли у намет старого. Все, що залишилося після Айка – це мертві тіла людей: чорношкірого і білого. У фіналі оповідання “Зійди, Мойсею” з однойменного роману тіло Семюеля Бічема, як висловилася тітка Моллі, “було продано фараону до Єгипту” [208, 279]. Залишається загадкою причина вбивства полісмена Семом; Гевін Стівенс називає це вчинком “поганого сина, народженого поганим батьком” [208, 280]. Трупі цих людей є порохом від землі, якою так дорожить Айка, залишком насильства, яке поділяло білих і чорних. Це результат повторення одного і того ж: громадянська війна та її наслідки, що відчуваються у Чикаго, продаж Веніамина до Єгипту. Але це не якась особлива версія фаталізму

повторюваного минулого... У романі “Зійди, Мойсею” минуле пронизує теперішнє. І не метафоричний образ фатуму, не доля, а труп Семюеля Бічема має значення для ідеї твору. Тіло чоловіка, ім'я якого назване, є уособленням безлічі негрів, замучених рабством, воно вривається у сюжет, як невідворотнє минуле. Його тіло – це історичне “порушення спокою” звичайної плинності подій твору.

Труп Семюеля Бічема – лише труп і ніщо інше. Гевін Стівенс і редактор газети змінюють хід подій, коли для похорону тіла Бічема вирішують виділити левову частку грошей. Це реакція білих на трагедію рабства. Редактор погоджується із Стівеном на цей акт милосердя: “Гаразд. Але не в тому річ, що я похвалив інших. Уперше в житті я плачу гроші за копію, яку ще заздалегідь пообіцяв не друкувати” [208, 282]. Натякає, що не друкуватиме історію смерті через тітку Моллі. Але вона сама хоче оприлюднити історію смерті свого внука, навіть якщо не зможе прочитати: “Додайте пікантності у вашу газету...” [208, 278].

Тіло Бічема – втручання історії, що не піддається навіть охудожненню: чи то аполікаптична фантазія Айка, чи то фрагментарний світ Йокнапатафи.

Роман “Зійди, Мойсею” синтезує біблійні міфи, що бодай натяком згадані у тексті, щоб відрізнити реальність і вигадку, показати тілесне страждання і духовне бажання людини – суперечливі навіть як трансцендентальна версія історії.

Символізм назви “Зійди, Мойсею” накладається на образ героя однойменної новели Семюеля Бічема, засудженого за свої вчинки на страту. Сем Бічем у химерній уяві його старенької бабці асоціюється з біблійним образом Веніамина, проданого єгипетському фараонові, а сама назва оповідання, як і всієї книги, символізує нездійснену мрію колишніх рабів про визволення з лабет невольництва. Ті лабета сягають дуже глибоко, вражають не окрему людину, а цілий рід, адже Бічем доводиться троюрідним братом молодій мулатці, з якою читачі зустрічалися в оповіданні “Дельта восени”. І брат, і сестра не зазнали доброї долі у цьому світі. Фатально, що мулатка не

змогла одружитися з тим, кого кохала, а молодому й сильному внукові негритьянки Моллі судився електричний стілець. Покараний “безсинівством” і Керазерс Едмондс. Прокляття й далі тяжіє над нащадками Юніс, над усім Півднем.

“Ведмідь”, що є вставною новелою роману “Зійди, Мойсею”, як стверджував В. Фолкнер, “став для мене універсальною історією людини, яка вдосконалюючись, пішла далі за батька, сподіваючись, що її син піде ще далі; а допомогли їй обстояти свою мрію, справедливість, витривалість і співчуття ...” [219, 301]. Таким чином, символ нездійсненої мрії рабів про визволення з неволі лежить в самій основі назви роману В.Фолкнера.

Подібно до американського автора, Вал. Шевчук повідну ідею свого роману в оповіданнях закладає у символіку назви “Привид мертвого дому”. Власне, архетип дому в цьому творі проектує художній світ письменника. Сучасне, минуле, теперішнє у художньому часі роману об’єднує саме образ дому. Через цей образ читачі починають розуміти внутрішнє “я” людини, її суть: дім, немов казковий велетень, програмує дії людини, водночас дім є і фортецею, що захищає людину, дім є зіркою, що вказує людині надійний шлях у подорожі, врешті дім є тим величним храмом, що може назавжди зігріти душу людини, а може й бути зруйнованим, забутим назавжди. Для самого автора отой дім уособлює частку самої людини, її помисли і сподівання. У романі в оповіданнях “Привид мертвого дому” Вал. Шевчук зосереджує увагу на незворотній руйнації людини і дому, а також намагається зафіксувати наслідки складних відносин між ними.

Художнє осмислення дому розпочинається з послідовного і ретельного обстеження конкретного будинку і “завершується узагальненим образом того зовнішнього світу (світ як дім), який оточує кожного” [239, 16]. Основна сюжетна лінія роману підпорядковується магістральній авторській ідеї, що втілюється у символіці назви.

Через назву творів читач залучається до системи образотворення. Обидва письменники як будівельний матеріал обирали автобіографії,

життєписи своїх друзів, знайомих, родичів. Власне такий шлях конструювання літературного твору, винесення головної ідеї у назву твору допоміг авторам наблизитися до суті людського “я”.

Отже, символічна назва творів підказує, що ідеально важко сягнути здійснення глобальної мрії окремо взятій людині і людству назагал. Зіставлення символічних назв романів уможливорює ґрунтовніше розуміння проблеми: роздуми про особисту відповідальність, про вибір шляху, яким крокує кожна людина.

У символіці твору “Зійди, Мойсею” Вільям Фолкнер не такий красномовно натуралістичний, він простий, стриманий; малюнок у творі “Привид мертвого дому” Валерія Шевчука тонший, але він епатує читачів.

Символіка назв додає романам в оповіданнях цілісності й масштабності.

3.3. Ірраціональний підтекст

Суть життя, за В. Фолкнером і Вал. Шевчуком, це постійне і ґрунтовне пояснення теперішнього. Така ідея увиразнюється аналізованими романами. Її ґрунтовну розробку можна досліджувати у всій творчості американського й українського майстрів слова. Надзвичайно переконливо сформулював зародки умонастрою дідусь головного героя фолкнерівського роману “Крадії”: “Порядна людина ніколи не забуває свого минулого. Вона дивиться життю просто в вічі. Порядна людина завжди відповідає за свої вчинки і бере на себе тягар їх наслідків, навіть коли вона не викликала цих вчинків, а тільки мовчки пристала на них” [211, 64].

Діалог, складне переплетення зв’язків різних культур, є сучасною тенденцією літературної освіти. Проте на думку літературознавців (І. Франка, М. Бахтіна, І. С. Сланевської), поряд з утвердженням спільності поступу письменств народів світу, вивчення літератури має ґрунтуватися на засадах національної самобутності.

В. Фолкнер символічно завершив свій роман “Зійди, Мойсею” двома сумними оповіданнями “Дельта восени” та “Зійди, Мойсею”, що існували раніше як окремі оповідання.

Зокрема знаковою у плані нашого дослідження є сцена останнього полювання Айка на болотах річки Міссісіпі. У розмові Айка і молодих мисливців слово “старий” служить заміною Сема Фазерса, оскільки той підтримує цінності свого наставника:

– Я вже йду, – сказав інший. – Не хвилюйтеся, це вже остання спроба.

– Останній олень чи олениха? – запитав Легат. Цього разу старий не звернув уваги на нього і не відповів.

– Ми не допустимо його (Гітлера. – **О.Б.**) панування у нашій країні. Ми його зупинимо! – сказав Легат.

Але як? – запитав Едмондз. Співаючи “Боже, благослови Америку” і розмахуючи серед ночі прапорами?

– Так ось, що тебе турбує, – сказав старий.

– Тут ціла оленьча зграя? – сказав Легат. Не кажучи вже про олених.

– А ти кажи про олених, – відповів старий. Про олених та інших диких звірів. Єдина боротьба, яку коли-небудь благословив Бог, це була боротьба на захист олених і диких звірів [208, 121].

Такий автор подає ставлення до Другої світової війни і небажання Америки увійти у стан війни, а також зменшення сили патріотизму. Айка підтримує життєву цінність і вічність землі, що і є для нього першочерговим. Він виступає за консервативні правила полювання, “боротьбу за захист звірів, що переживе усіх тиранів і триватиме вічно”. Далі сказано: “Він оглянув цю землю ... цей S-подібний шматок землі між пагорбами річки Міссісіпі, доки вся ця мозаїка перетворилась у цілісну картину ...” [208, 127]. Для Айка цей дельтоподібний клапоть землі постає унікальною автентичністю. Кордони її порушують історичні процеси, екологічні забруднення, прагнення людини до усамітнення. Знак “дельта” В. Фолкнер навмисне малює у тексті і включає його у назву твору. Ця кодова назва означає порожнечу, оточену зусібч

тимчасовістю, мінливістю і відмінністю. Це тенденція високого модернізму до зображення уявного безвимірного простору, а також суму за його швидкоплинністю. В. Фолкнер дозволяє Айку розказати про цю просторову форму лише у постмодерністичних переробках свого наступного видання. Цей дельтоподібний простір пов'язаний із гітлерівською ідеєю відокремлення себе від інших. Формування автентичного еґо може відбутися в обмеженому ізольованому просторі, за межами історії. Події відбуваються напередодні війни, а сам роман створений у 1940–1942 рр., коли Америка воювала. В. Фолкнер тоді ще не знав про холокост. Аїк боїться расового змішування. Це страх, який зродився з почуття втрати батьківщини, де народжуються люди чистої раси. Так В. Фолкнер критикує свою ранню концепцію, втілену в попередніх творах. Формування еґо, як зазначено, може відбуватися у виокремленому просторі. Такий простір автор порівнює із материнською утробою. Правління Гітлера, знищення “недоторканого дівоцтва”, наміри Аїка захистити жінок та дискримінувати суспільство, його стурбованість власною смертю, – все це поєднується в одному сюжеті. Модерністичну концепцію спорідненості й усе, що їй суперечить, В. Фолкнер розташував поряд, аби знівелювати старі принципи. На його погляд, автор створює постмодерністичну версію спорідненості у формі “братської єдності”. Варто зауважити, що ставлення Аїка до світу, в якому все розмежовується, чітко втілене в образі жінки. Внучка Джеймса Бічема заходить у намет Аїка. Вона має на голові “чоловічий капелюх, чоловічий макінтош, гумові чоботи, тримає в одній руці сповиту дитину, а в другій – плащ ...” [208, 340]. Дитина – то маленький син Рота Едмондса, породілля з роду Бічема, в якому народжувались і парувались білі та чорні. Описаний епізод можна розглядати як докір та іронію. Жінка, як мадонна, тримає дитину і носить чоловічий одяг. Коли Аїк дізнався про її походження, то не зміг себе опанувати, і вигукнув: “То ти неґритянка!” [208, 214]. “Ти молода, красива, майже білошкіра” [206, 216]. Далі він умовляє її виходити заміж за чоловіка “своєї” раси. Але вона відкидає расистський наказ бувалого мисливця, запитуючи Аїка: “Старий,

невже ти жив так довго і забув так багато, що не пам'ятаєш минулої любові, про яку ти знав, відчував, чув" [208, 246]. Вона приймає пакунок срібла від Айка, але цей подарунок нічого не означає для неї, як і сімейна спадщина Айка. Вона уособлює молодість, силу, "таку, що торкається зморщених холодних рук старого чоловіка" [208, 245]. Вона вважає Едмонда скорченим і "вредним". "Я б зробила із нього чоловіка. Ви самі його зіпсували. Ви і ваш дядько Лукас і тітка Моллі. Але найбільше ви" [208, 248]. Це прямий осуд Айкового невдалого виховання та слабкого чоловічого характеру. Внучка Тенні – живий докір усій масі страхів Айка, вона – перехідна ланка між чорним і білим, жіночим і чоловічим. Здається, на відміну від сепаратистських та расистських уявлень Айка, ця жінка набагато більше знає про любов і про "чоловічу гідність". В. Фолкнер осуджує свого героя, але й не ідеалізує його опонентів. Письменник не мав потреби романтизувати модерністичну ієрархію людського еґо і своєрідну постмодерністичну байдужість. Такий модернізм заперечує консервативні концепції спорідненості. Саме ця концепція вказує на особливий вид фолкнерівського модернізму.

У романі "Зійди, Мойсею" постмодерністична ідея не є ані містичною, ані міфологічною, а стає лише символічною. Труп Бічема – символ, що пояснює ідею походження і життя людини на американському Півдні.

Критика В. Фолкнером самого створення Йокнапатофи є авторською самокритикою, що відчувається у міркуваннях: про життя та смерть Сема Бічема не можна написати; його вчинки не є "оповіддю про Південь" або сагою про Йокнапатофу. Його образ не може охарактеризувати ні Аїк Маккаслін, ні В. Фолкнер.

Творчість В. Фолкнера і Вал. Шевчука вже давно й незаперечно потрактовано як складник світової культури. Їхні твори стали у літературі справді самобутніми явищами, синтезом унікальності талантів із такою ж неповторною історичною добою.

Роман у оповіданнях "Зійди, Мойсею" зовсім не зводиться до родинної хроніки. Проблематика цього твору охоплює душевні рани і набуті

комплекси, породжені рабством і міжрасовими стосунками, і не менш вагому тему ставлення людини до природи.

Два оповідання “Давні люди” (“The Old People”), “Дельта восени” і вставну новелу “Ведмідь” у романі “Зійди, Мойсею” об’єднано не тільки постаттю Айка, а й темою своєрідних ірраціональних зв’язків між людиною і природою.

“Давні люди” і “Ведмідь” укотре повертають нас у минуле, у 80-ті роки ХІХ ст., у царство сповненої величі могутньої ріки, густих правічних лісів, де вільно господарювали ведмеді й пуми, вовки й олені, тоді люди дуже обережно втручалися у природу. Підліткові Айкові густі неприступні зарості, що підносилися за жалюгідними людськими нивками з кукурудзою й бавовником, уявлялися наче межею між цивілізацією і дикою природою, межею, потойбіч якої людина скидає пута умовності та штучності, і де вартість людини визначається в зовсім інших вимірах, ніж майно чи соціальна ієрархія.

Саме у цій мінітрилогії роману в оповіданнях, морального змужніння особистості, пошуку правди, котра вища понад усі сили, що роз’єднують людське суспільство.

В. Фолкнер часто й терпляче тлумачив суть книг, символіку сцен, характери героїв. Але завжди уникав самооцінки, не вступав у дискусію навіть із доброзичливо налаштованими критиками й тим більше ніколи не вихвалявся власним літературним витвором.

І все ж відчувалося, що “Ведмідь” для нього був дуже близьким. Недарма, не бажаючи говорити про переваги цієї новели, автор все ж завжди підтримував розмови про мотиви, деталі, серйозно і неквапливо пропонуючи тлумачення тих чи тих місць. У розмові із Сінтією Греньє розкрив навіть життєві витoki твору: “... Коли я був хлопчиськом, у нас в околиці нипав ведмідь на зразок Старого Бена. Одного разу він потрапив лапою у капкан, став кульгавим, і відтоді всі його прозвали Кульгава Лапа. Його теж убили, звичайно, не так ефектно, як я вбив його в новелі. Хоггенбека я змалював з

хлопця, що працював у мого батька. Йому було десь тридцять років, але розум мав чотирнадцятирічного. А мені було вісім чи дев'ять. Звичайно, раз я син хазяїна, ми завжди робили по-моєму. Просто чудо, як ми залишилися живими, чого тільки не виробляли! Просто чудо” [224, 471].

Створюючи це оповідання, В. Фолкнер, напевно, відчував світлу радість проникнення у світ власного дитинства і у той міфічний час, коли природа жила власним життям. В новелі “Ведмідь” зображено, як через п'ять літ, що минули, і вже не хлопчисько, навіть не юнак, а молодий чоловік повертається до лісу, що залишився для нього упродовж усіх років змужніння “єдиною жінкою і коханкою” [208, 250]. “Подивований змінами він бачив, як усе навколо змінилося, увагу привертав наполовину збудований хлібозавод, що займає два чи три акри землі, а далі велику площу займають складені штабелями рейки, що вже через тривале бездіяльне лежання поіржавіли й стали світло-рудими. Сюди випадково забігає ведмежа, бо його злякав пронизливий свист паровоза. Тварина очманіло залазить на високий ясень, притискається до стовбура, ховає голову між лапами, як людина; і очі ведмежати переповнені страхом від ударів сокири і дзижчання циркулярки; ведмежа бездумно перескакує з гіляки на гіляку, і крона ясена в одну мить перетворюється на зелений вихор бездумних листків...” [208, 244].

Таким описом розпочинається “Ведмідь”. Але це вибуховий епос, це розколотий світ, і тріщина відбулася в серці тих, хто по суті нічого ще не вчинив – ні доброго, ні злого.

Безперечно, Айк має відмінне чуття, але до голої правди, до “власного я” потрібно йти через терни історичного досвіду. Облава на ведмедя, в яку встрягає хлопчисько, виростає до рівня доленосного випробування, стає навіть не просто актом мужності – мужності було достатньо, – а й актом пізнання, що потребує чистоти і рішучості духу. Щоденно хлопець покидав табір, заглиблювався в хащі, сподівався побачити того, за ким без успіху полюють дорослі бувалі мисливці. Нічого не виходило: тільки знаходив сліди. Індіанець Сем Фезерс дав пораду хлопцеві: із природою необхідно

спілкуватися без зброї. Айк залишає на місці стоянки і рушницю, і компас, аби не оскверняти природу сторонніми предметами. Айк домігся жаданої зустрічі: ведмідь “постав перед ним, осяяний зайчиками зеленого теплого полудня, не надто величезний, як у снах, а таким, як бачився наяву чи трішки більшим – розміри скрадені часом смеркання – і дивиться” [208, 153].

Тріщину між світом людини і світом природи ніби ліквідовано. Але постало нове непорозуміння. Ведмідь, який прийшов до Айка із предковичної тиші, перетворюється в злу й небезпечну тварину. Сцени, що описують останній, вирішальний поєдинок собак і людей із Старим Беном, змальовані апокаліпсично, тут все відбувається в оточенні вогню. Дика природа символізує темні сили минулого – старовини, що далека від жалю і співчуття, але у власних очах непогрішима і послідовна. Ведмідь – символ такого минулого і тих його первнів, які самі собою не злі, оскільки їх важко відділити від людського єства.

Людина, як і природний космос, позначена гріхом – думка для В. Фолкнера засаднича. Знак рівності у цьому випадку немислимий. Природа ні в чому не може мати сумніву, і якщо розрізняє добро і зло, то лише “своїм”, особливим способом. А людині подарована свідомість, і вона зобов’язана вповні використати безцінний дар. виправляючи природу, людина і сама себе виправляє. Варто зауважити, що, за В. Фолкнером, прогрес – це не сума накопичення технічних знань, а сума милосердя. Саме у милосерді – порятунок світу. Наведемо ще один авторський коментар до “Ведмеда”. “Я розповів про те, що він (Айк Маккаслін. – **О.Б.**) неодмінно повинен збагнути: потрібно не тільки переслідувати, а й догнати – і потім зжалитися і не знищити, спіймати, торкнутися і відпустити, тоді завтра знову можна почати переслідування. Якщо ж знищити те, що спіймав, усе пропаде, загине. Іноді ця здатність не зруйнувати те, до чого прагнеш, уявляється мені головною перевагою людини, і в цьому найбільша радість. Важливе саме переслідування, прагнення до мети, а не винагорода, здобич” [208, 147].

На відносно невеликому оповідному просторі сконцентрувались ідеї та образи, що засвідчують моральне кредо художника. Своєрідність ірраціональних зв'язків людина-природа В. Фолкнер передає через символічне порівняння Ведмеда і старця Пріама з “Іліади” Гомера. Напевне, автор “Домашнього вогнища” або “Зійди, Мойсею” прагнув передати таку силу життя, яка сильніша від усього, навіть від смертельних інстинктів зла.

Ведмеда як символ можна порівняти із молодим Маккасліним, бо недарма він має біблійне ім'я й апелює до Всевишнього: “І мене Він повинен передбачити – Айка, Ісаака, що народжений у часи вже не Авраамові й не згідний бути відданим у жертву” [208, 179].

У роман “Зійди, Мойсею”, зокрема в новелі “Ведмідь” енергійно входить міф; люди і події передаються в оповіді через міф. Лунає горн, завершується полювання і вмирає людина, що розуміла закони природи – старий Сем Фезерс. За текстом твору можна збагнути, що це не звична смерть старшої людини. У цій смерті є певна неясність, навіть якась загадка. Мить тому старий індіанець ще дихав, і ось вже виросла могилка. Зауважимо, що в новелі не описаний період старості. Автор пояснює “Він розуміє, що життя його завершене, він втопився від життя, і, якби у нього була сила, він пішов би сам, а він не може. Він просить Буна, і, я думаю, Бун убив його. Це був жест, достойний грецького героя” [208, 187].

Цікаво, що автор спеціально переписував оповідь про хлопця і величезного ведмеда-вигнанця. В оповіді про ведмеда необхідний був контрапункт (безперечно, для Фолкнера це поняття далеко не технічне).

На перших порах “Ведмідь” видається закономірним продовженням перших глав і провісником подальшої оповіді. Мотив посвячення в чоловіки виникає ще в “Давніх людях”: убито першого оленя, обличчя хлопчика символічно розмальоване кров'ю, а в новій частині тільки деталізується, зникає чиста ритуальність мисливського побуту, пояснюються універсальні істини. Перед читачами розкривається не просто історія хлопця, а шлях людини, що дорослішає.

Хлопець навчається самотійно завойовувати місце під сонцем. Відчуває землю, спостерігає світ навколо себе. У цьому сенсі ведмідь уособлює собою старовину, що є незворушною, монолітною, сильною і, безперечно, вимагає до себе поваги. Саме почуття поваги зароджується у душі юного мисливця. Зустріч з ведмедем не дала хлопцеві знань про ведмедів, але він зумів зрозуміти закони життя. Ведмідь навчив хлопця відваги, співчуття, відповідальності.

Вільну природу протиставлено світові банків і ферм: “...ліси непідвладні купівлі-продажеві” [208, 145]. Примирення між капіталом і вільною природою бути не може.

Айк Маккаслін через труднощі і перестороги осягнув істину, зумів поєднати себе із природним світом.

У тексті новели “Ведмідь” є риторичне запитання: “...скільки ще чинників треба, щоб сформувалася людина?” Переконаємося, що для життя людини лише гармонії з природою замало; мусить ще відбутися гармонія людини і соціуму.

Здається, після смерті Сема Фезерса, свого духовного батька, Айк готовий нести естафету життя далі – не просто продовжувати справу, яку заповіли предки, а й утримувати в рівновазі олюднений космос.

У житті 21 літнього Айка відбувається надлом: юнак відкриває для себе тягар рабовласництва на своєму роді. Розбещеність патріарха роду Люціуса Карозерса до глибини душі схвилювала нащадка. У роздумах, болісних переживаннях, перечитуванні старих конторських книг юнак приходять до висновку, що прокляття рабовласництва тяжіє над родом. На думку молодого Маккасліна, це не єдине прокляття. Люди білої раси прирекли себе на несвободу ще й тому, що привласнили, захопили те, що власністю бути не може – землю. Ця думка важко зростала у свідомості героя, вона домислом зринала і в минулому, а тепер оформилася в однозначні знання. Шляху до цієї думки героя читачі не простежують. Вони спостерігають лише результат: Айк єдиний прямий нащадок по чоловічій лінії, відмовляється від спадщини на

володіння землею. На переконання юнака, земля нікому не належала, а найголовніше її ніхто не міг ані купити, ані продати.

Молодий Маккаслін долає марево сутінок у житті своїх предків. Айк намагається перейняти тягар їхньої вини на себе. Юнак відчайдушно прагне очиститися, а значить, є надія, що очистить, звільнить тих, хто прийде вслід. На думку Анастасьєва, “подібно до того як Баярд Сарторис звільняє общину від прокляття насильства і помсти, Айк Маккаслін знімає з неї прокляття рабства і землі власництва” [9, 155].

“Ведмідь” викликає в читачів враження, що Айк встановив нові відносини із землею, що видно у його спогляданні могили Сема: “...справа не в смерті ... її не було – не похований у землі, а звільнений від землі, не у землі, а із землі взятий, частинка неосяжного всесвіту, листочок і гілочка, повітря і сонце, дощ і роса; світанок і сутінки, і знову – світанок і сутінки” [208, 187]. Айк переконує читачів, що він є частинкою землі, яка слушно належить саме йому. Цей зв’язок із землею нагадує думки Сатпена про те, що смерті не існує, є лише її повторення. Земля у цьому творі не має часових меж, виступає одноосібно, є трансцендентальною. Історична та культурна різниця зникає, відбувається явище асиміляції, адже могила Сема в очах Айка є замкненим у собі епізодом.

Різні висловлювання автора про свого героя вказують на неоднозначність самого героя; саме про них по суті йдеться. Отже, Айкові вистачило особистої мужності та милосердя, щоб розірвати коло гріховності. Саме у цьому вчинкові велич і моральна сила Айка. Можна погодитись із багатьма літературними критиками, зокрема Патріком О’Донелом, М. Анастасьєвим, Т. Денисовою, що героєві В. Фолкнера А. Маккасліну забракло волі витривалого борця, герой надто наївно й розгублено вважає, що позбутися будь-яких проблем можна лише через відхід від усіх проблем, які не можеш розв’язати. Єдине, до чого прагне Айк, – не примножувати своєю поведінкою гріхів історії і, таким чином, історія стане більш достойною.

На переконання Вал. Шевчука, цивілізація – це те, що ми створюємо в матеріальному плані, побутове, державне і суспільне становлення. Культура – індивідуально-духовне начало. Але часто підмінюється одне одним.

За Шевчуком, через драматизм, через трагедію людина приходиться до вищої гармонії. Для героїв “Привида мертвого дому” гуманізм – це можливість людини здійснювати самопізнання. Людина мусить здобути внутрішню волю. Так персонажі роману через пізнання власного життя приходять до всепрощення, до сприйняття людини такою, як вона є. І найголовніше: людина не може втекти від себе самої. Героєві не допомагає навіть “зона”, тому що своє внутрішнє “я” нікому віддати неможливо.

Самодостатність індивідуальності стала рушієм прогресу в цьому світі, але водночас і заклала міну егоїзму. Де межа між любов’ю й егоїзмом – пробують для себе відповісти маленький хлопчина Толик і його батько. Чи має ціну добро і чи варто його творити – вирішують герої роману в новорічній заметілі.

Хід думок, емоцій, переживань персонажів фіксує сама Природа, яка то допомагає людині зрозуміти причини і наслідки своєї поведінки, а то вказує на те, що людина перед лицем цього буття неспроможна пізнати таїну Всесвіту, адже вона лише часточка, що слабко собою керує і тому зовсім не здатна керувати світом (“Зачинені двері нашого я”).

На переконання Вал. Шевчука, кожна людина у цьому світі самодостатня і тільки через близькість із природою зможе навчитися жити в гармонії з власним “я”.

Отже, і Фолкнер, і Шевчук не просто досліджували соціальне чи біологічне життя людини, а створювали свою систему поглядів на взаємини людини і природи, художньо увиразнювали власні погляди на людський досвід. Цих прозаїків об’єднує переконання: за будь-яких обставин людина здатна вистояти, підтвердженням чого слугують тексти досліджуваних романів.

3.4. Художні функції ефектів плинності та циклічності часу

“Зійди, Мойсею” В. Фолкнера і “Привид мертвого дому” Вал. Шевчука – це великі мозаїчні полотна, в яких з епізодів складається панорама людського буття. І звідти є можливість говорити начебто зсередини. Герої і Фолкнера, і Шевчука відчують себе причетними до сонця, до зірок, до неба, вони – частина людства. Тестом на вірність людству є необхідність доводити собі й іншим, що персонаж – дійова людина.

Романи мають оригінальну побудову, цікаві повороти сюжетних ліній. Вони приваблюють читачів щирістю і невимушеністю розповіді, теплотою і ніжністю, з якими автори змальовують своїх героїв.

У сполученні своєрідного й загального складається художній світ цих романів, конкретизуються загальнолюдські й локальні проблеми та підходи. Перші сторінки творів постають своєрідними загадками для читачів. Автори пишуть про начебто зовсім особливі речі, персонажі живуть із міфом у душі, і його конкретні вияви – це конкретні вияви законів психології.

Завжди є на світі якась кількість людей, упевнених, що людина навіть зі зламами в душі може вижити і міцнішати. Людина зобов’язана й далі жити повноцінно. Навіть слабка людина може вистояти перед напором життя, тільки борючись із ним на грані всіх своїх сил.

У поезиці аналізованих романів спостерігаємо ще одну цікаву річ. Оповідь майже завжди йде від першої особи, крізь призму особистого досвіду. Автори тим чи іншим чином представляють персонажів, а власні оцінки обмежують. Важливим є те, що письменники розкривають нам свою думку через оповідачів. Цей оповідач має в англійській мові типовий голос Фолкнера, а в українській – житомирську говірку Вал. Шевчука.

У центрі художнього світу – людина як перетин усіх життєвих ліній. Свої романи в оповіданнях обидва письменники вибудовували як універсалії людської культури, вдаючись і до міфологічних джерел. Ці міфологеми у їхній творчості, з одного боку, структуротвірні, а з другого – метафори і образи. Ця метафора охоплює Прусто-Бергсонівську ідею спонтанної пам’яті,

коли людина здатна переживати минуле, проживаючи його заново, як сьогодення. Ідея естетична, яку застосовують автори як американський, так і український. У цьому привабливість Фолкнера як для читачів, так і для письменників. Раїса Мовчан зауважує: “Він завжди спраглий до багатьох цікавих явищ у світовій культурі. Особливо виділяє в ній сучасну японську та скандинавські літератури, окремо – В. Фолкнера” [239, 11]. Вал. Шевчук ніколи сліпо не нав’язує читачам власної думки, він лише дохідливо її висловлює. Наприклад, у романі “Привид мертвого дому” розкриває потік свідомості оповідача, порухи його душі, психічні стани людини в різних виявах. Провідна художня ідея попереднього твору започатковує тему наступного. Роман “Привид мертвого дому” сприймається як певний крок у намаганні автора пізнати світ і себе в ньому, збагнути зв’язки між минулим, сучасним і майбутнім. “Тут, – як переконує Раїса Мовчан, – всюдисущий ліричний герой, як його двійник, насамперед уособлює свою органічну маргінальність, тобто своє провисання на екзистенційній межі між різними соціосубстанціями (минулою “радянською” і теперішньою)” [239, 23]. Вал. Шевчук витворює додатковий вимір і через автоіронію, що дає можливість узгоджувати новотворені вияви думок та чуттів із загальноприйнятими норми моралі. В. Фолкнеру належить художнє відкриття “неперервного часу” в світовій літературі, ця ідея допомагає читачам утвердитися в думці, що минуле постійно живе в теперішньому, в пам’яті, в переживаннях, комплексах і трагедіях нових поколінь.

В образі Айка Маккасліна закладено магнетизм цієї ідеї. “Її суть він збагнув у ті дні, коли вичитав із плантаційних гробсбуків свого діда, батька і дядька прикру історію власного роду (IV розділ “Ведмеда”) Нетерпляче і стривожено торує Айка дорогу до істини, збагнути яку йому дуже важко, саме тому хід його думок заплутаний, у чомусь навіть утаємничений, висловлюється важко, подекуди нелогічно. Його мучить проблема: “...скільки це чинників треба, щоб сформувалася людина?” [208, 235]. У свідомості Айка на багато з того, що відбулося і відбувається, нема пояснення. Він не може

передати словами те, що відчуває, але до кінця не усвідомлює. Свої думки у матеріальному вираженні Айк пов'язує з біблійними асоціаціями та християнською символікою. Герой, як і автор, переконаний, що це надає думкам більшої вагомості, логічності, послідовності, створює філософські узагальнення.

Морально-етичні висновки Айка впливають з усієї системи розмірковувань, формують соціально-етичну поведінку людини. На його долю випало усвідомити свавілля щодо рабів. Але зв'язок між минулим і сучасним ніколи не переривається. Ніхто і ніколи не може відцуратися від минулого і передбачити майбутнє. Маккаслін має певну рацію, коли переконує Айка в тому, що зректися спадщини – то ще не все: ніколи “ані ми (білі. – **О.Б.**) не звільнимся від них (чорних. – **О.Б.**), ані вони від нас” [208, 359]. Обидва збиваються на романтизовані стереотипи мислення, на власні оцінки подій, що відбувалися на Півдні США у середині XIX ст.

Мужність і героїзм, нерозважливість мешканців Півдня змогли спонукати Північ на війну. Р. Доценко зауважує, що “така чудернацька роздвоєна, а то й розтросена (бо й за участю автора) інтерпретація минулого, звичайно, суперечить об'єктивним фактом історії ...” [75, 11]. Ідеться не так про саму дійсність, як про її зміщений образ у свідомості героїв, про те, якими звивистими манівцями йшов Айк до розуміння соціальних умов життя на Півдні, до прозріння людини. В. Фолкнер переконує читачів, що значна частина жителів Півдня не змогла дорости до ідеї рівності рас, що цю ідею неможливо нав'язати жодній людині. Митець ніколи не хоче визнати проблеми рівності лише тому, що її нав'язує Північ, яка є для В. Фолкнера втіленням хижацтва, бездуховності, жадібності. Саме тому письменник переконує своїх читачів, що перемога Півночі у громадянській війні Америки є перемогою над людяністю. Ця перемога є символом покари Півдня Америки за його страшний гріх рабо- і землевласництва.

Гостро відчувши кризовий, переломний характер свого часу в Америці, митець виявив себе як майстер у зображенні крайніх, незвичних станів людської душі і незвичних, загострених, гіперболізованих, колізій.

У IV розділі роману зринає історія про третю Айкову спадщину, про його одруження й надію мати сина. Ці сподівання не можуть справдитися, бо він сам зі своїми переконаннями стає перепорою на шляху до їх здійснення. Сімейне життя накладає певні обов'язки: матеріально забезпечуючи життя власної родини, він морально не може виконати ці обов'язки. Дружина наполягає, щоб Айк повернув у родину відкинуті матеріальні цінності, але розуміє, що обіцянка Айка скороминуща. Висновок засмучує, доля склалася таким чином, що Айк утратив три своїх спадки: першого сам позбувся добровільно, другий, нічого не вартий, був ним щиросердно прийнятий, третій (надію на сина) він втратив, ще й не мавши.

Оповідання “Дельта восени” стає незвичним нагадуванням про вічну живучість давніх гріхів Півдня. У ньому Айкові Макксаліну вже понад сімдесят літ. Як прожив він попередні роки, читачі знають мало; хіба що те, що дружина померла молодою, що дітей Бог йому не послав; був такий час, коли утримував крамницю виробів із заліза і своє помешкання облаштував у єдиній кімнатці над крамницею (про що докладно сповіщається у “Крадіях”); був час, коли ним опікувалася жінчина небога (з оповідання “Дельта восени”). Приватне життя Айка втаємничене, дні минали одноманітно. На Айка вплинули й історичні події, свідком і сучасником яких йому довелося бути. Він по-своєму дуже специфічно сприймав паростки “нової” епохи, наприклад, безплідного багаття (Флема Сноупса з роману “Селище”), гангстерів (вчинки Лупатого зі “Святилища”), нацистів місцевого краю (Персі Грімм зі “Світла в серпні”). Життєвий досвід підказав йому, що потрібно залишатися у цьому суспільстві “аутсайдером”. У житті південця Айка майже нічого не змінилося. Зазвичай щоосені він вибирався на традиційне полювання в лісі. Давній табір для полювання тепер називався Маккасліновим, як давно колись називався де Спейновим. На полювання у старшому віці Айк виїжджав із синами й

онуками колишніх своїх однолітків, добирались машинами, а не як колись фургонами, їхали тепер не за 20 миль від Джефферсона, а за цілих 200. Коли Айк приїжджав на полювання, йому завше хотілося думати отак: “Це була його земля, хоч він ніколи не володів бодай клаптем її ... Вона належала всім, треба було тільки ощадливо до неї ставитися, смиренно і з гідністю” [208, 147]. Айк, за В. Фолкнером, дарує нащадкам правило духовності: земля, як і все на ній, належить лише тому, хто вміє любити.

Тільки через пасивний протест Айк відступив од спадщини. Він усвідомлює свою нерішучість, адже пасивна відмова від благ не дала йому змоги усунути давню кривду, змити ганьбу. Вистачило лише ініціативи, щоб зректися всього матеріального. Але ж матеріальні спадки перейшли до когось іншого, і саме Айк несе за це відповідальність. Про це нагадує йому в шатрі молода жінка з немовлям на руках, Мадонна. Адже це він через матеріальні статки зіпсував Керазерса Едмондса, наділив діда Керазерса спадщиною, на яку той не мав права, а тому саме Айк увів в одвічно проклятий вир стосунків, породжених власністю на землю і невільництвом негрів. Про свою відповідальність Айк нагадує у розмові із дамою Кваса: “Я нічого не можу зарадити вам. І ніхто не може!” [208, 279]. Отже, у своєму житті Айк мав благородні наміри, але його пасивні дії не дали жодного результату.

Айк Маккаслін вчинив добрий жест: подарував безіменному синові Раза мисливський ріжок, який колись давно подарував малому Айкові – старий поважний Компсон, один з основних учасників мисливської компанії. Непросто вмотивувати вчинок старого Айка, ймовірно, він вважав, що немовля є символом надії на майбутнє, нехай навіть і далеке, коли сердечні почуття і близькість до природи зіллються воєдино. Чи, може, був переконаний, що незаконно народжений син Раза, як і Раз, є спадкоємцем батьківщини? У реальному житті Раз ігнорує всі закони життя природи і життя людини. Він чинить переступ супроти природи тому, що вбиває на полюванні оленицю і намагається це приховати від Айка; а що найгірше, що Раз, як і його пращур, не має в серці ні крихти любові, а тому здійснює ряд

неетичних вчинків, серед яких невизнання власного сина. Коло замикається. Минуле переходить у сучасне, давні гріхи міжрасових взаємин і плюндрування природи повторюються. Саме тому думки Айка мають такий гіркий присмак: “Може, через тисячу, дві тисячі років в Америці. Але не тепер! Не тепер!” [208, 267].

Згодом, сам В. Фолкнер коментував цей епізод: “Його слова про “тисячу або дві тисячі років” породив розпач. Усе життя він був свідком нестерпного становища і розумів доконечну потребу його змінити ... Мені здається, він помічав, як і кожен інший, що такий стан нестерпний, що кожен край доходить до такого моменту, вирішального в його історії, що, коли йому судилося вижити, він повинен усунути внутрішні конфлікти, спричинені людською кривдою, докорінною несправедливістю” [208, 243].

До Айка Маккасліна можна ставитися по-різному. Але доконечно повчальним залишається те, що жив він під знаком гуманістичного морального імперативу, що керувався таким безнадійно, здавалося б, старосвітським поняттям, як сумління. Адже так визначено долею, що в житті кожної людини завжди бувають такі моменти, що потрібно покладатися лише на себе, лише самому вибирати між добром і злом. Це щось на зразок заповіту Гіпократата: можеш допомогти людині – неодмінно допоможи, а не можеш – відійди, але в жодному разі не нашкодь.

Спосіб життя Айка Маккасліна, його світовідчуття, що ґрунтується на морально-етичних засадах, вивищує його над усіма жителями південної Йокнапатофи В. Фолкнера. Правду, свого героя, його вчинки і поведінку влучно прокоментував сам письменник, який зауважив, що “завжди знаходяться люди, неспроможні розв’язати певні проблеми, дати їм раду. Мені здається, існують три категорії людей: перша каже: це гидке, не хочу мати з цим нічого спільного, краще вже вмерти; друга твердить: це зіпсуते, я не люблю цього і нічого не можу з цим подіяти, не братиму в цьому участі, сховаюся у печері або видеруся на стовпа й пересиджу там. Третя каже: це смердить, я повинен щось із цим зробити. Аїк Маккасліні належить до отієї

другої категорії. Він каже: це зле, і я відступаю від нього. А нам треба людей, які кажуть: це зле, і я маю щось із ним зробити, я зміню його” [208, 159].

Можна ставити під сумнів, чи належить до людей цієї бажаної третьої категорії і білі герої останнього оповідання “Зійди, Мойсею” в однойменному романі. Представники нового ліберального покоління, що виросло і сформувалося на Півдні, окружний прокурор Стівенс та газетяр Вілмот – це лиш невеличка жменька добра, яку можуть вчинити їхні душі. Їх добрий вчинок – це організоване перевезення на батьківщину тіла вбивці негра. Але ж це єдиний відблиск сонячного тепла серед заметілі за давних і таких живучих кривд та упереджень. Саме Стівенс і Вілмот у творі викривають антигуманну ідею володіння людиною людиною.

Як і В. Фолкнер, Вал. Шевчук у своєму романі творить надзвичайно цікаву просторово-часову організацію художньої реальності: виділення хронотопу дому у тексті. В однойменній частині роману “Привид мертвого дому” відбувається повернення героя-оповідача в минуле (у вигляді спогадів про уклад життя рідного дому, детального опису з різноманітними подробицями, подеколи навіть натуралістичними). Дім уявляється першоосною руху по життю. Поволі ставлення до дому набуває ставлення як до реального живого організму. Оповідач знайомить із різноманітними людьми, що населяють дивний дім: тихий рахівник Іван Касперович Куш, його дружина – любителька випити Ольга, її коханець Микола, донька Галинка, жінка прямих ліній, вчителька математики за професією, вдова, мати оповідача; людина особливих релігійних поглядів, євангеліст Сухар із дружиною Клементиною і дочкою Мариною; жінка-самогонниця Червона Шапочка; обдарований від природи і скривджений природою художник і “пісатель” інвалід Георгій Ковальчук; дружня сімейка Карасів (Карась, Карасиха і всі Карасики, а також не по літах розумний їхній хлопець Велет), стара Вашучка з похмурим і непривітним хлопцем Віктором, який мав задоволення від знущання зі своєї сестри, зі старшою дочкою – божевільною

Зіною; міліціонер Гомзин із жінкою-кацапкою та двома дочками, Людкою і Фамелькою. Під одним дахом автор зібрав людей різних характерів, професій, занять, уподобань.

“Дім був приречений, як і люди, що в ньому жили”, – стверджує незаперечну істину оповідач роману, маючи на увазі фантомну “приреченість фактом народження” людини, як і “фактом зведення” будинку. Цю істину оповідач сприймає не як одвічну трагедію, а як даність, так само й те, що людина виходить зі своєї першооснови, свого минулого, навечно зростається з ним, стаючи перехідною ланкою в єдиному ланцюгу” [239, 98]. “Отак ми єднаємося, знову сходимося, розійшовшись, і знову творимо свій дім, який хоч і є привидний, але ж ніяк не мертвий. Принаймні, поки на землі існую я” [239, 98], – ці авторські одкровення в першій частині книжки наголошують на можливості кожного зберегти себе, попри руйнівний вплив зовнішнього світу.

Ще одна модель мервого дому – є *Vox* (Голос – *лат.*) третій “Сім тітоньок великого музиканта”. Єдність дійових осіб у цьому творі є глибиною родинного: їх єднають спільні корені, які уособлюють насамперед дім і старий сад.

У цьому оповіданні герой також повертається у своє минуле, але минуле постає реально – в образі старого затишного дому в маленькому провінційному містечку. Тут мешкають найближчі кровні родичі героя – сім рідних тіток по материнській лінії. Мотив блудного сина тут має особливий акцент, адже повернення героя є одночасно і втечею. Знаменитий піаніст Станіслав тільки тоді влаштував для себе виїзд у провінцію до тітоньок, коли душу заповонила “бридка, тягуча і невиправна втома” [239, 284], від якої подекуди “жах починав пробирати”. Саме там, у провінції, у просторому домі з тітоньками, для творчості піаніста витворювалося “джерело вогню” [239, 285], біля нього він “спрощувався” [239, 285], його виснажлива душа заспокоювалася, бо саме тут усе було справжнім, щиросердним, а не так, як у великому місті. Фальш і примарність зникали, натомість з’являлося відчуття

“потужної хвилі ненаписаної музики”. Герой мав потребу втекти із “кам’яного мішка великого міста”, і знову, що було для нього найголовнішим, повернутися до себе справжнього. “Приїжджає, щоб у черговий раз повернути в душу цей сад і дім, родинне гніздо, дитинство і фатальне своє кохання” [239, 291]. У темі блудного сина в цій новелі простежуємо і філософсько-побутове розмірковування музиканта: “Я боюся відірватися від свого кореня... це може зрозуміти тільки той, хто покинув рідний дім, а іншого не знайшов” [239, 357].

Повернення у старий дім до тітоньок дає можливість Станіславу подолати свою самотність. Цьому сприяють і несподіване знайомство та легкий флірт із молодого жінкою. Герой твердо переконаний, що “рідний дім – це як гавань для втікача” [239, 293]. Дім у провінції, яку автор не прикрашає, для його героя багато важить. Тітці Настусі племінник признається, що “сентимент рідного дому – великий сентимент” [239, 310].

Як і В. Фолкнер, що прагнув відтворити морально-етичний світогляд Айка Маккасліна, Вал. Шевчук через зустріч із старим домом і садом та сімома тітками оприявнює погляди відомого піаніста на людей, на таємний світ музики.

Про своєрідну філософію індивідуальної пам’яті Айка Маккасліна до власного родоводу В. Фолкнер веде мову в оповіданні “Давні люди” і у вставній новелі “Ведмідь” роману в оповіданнях “Зійди, Мойсею”. Незвичайну філософію індивідуальної пам’яті читачі осягають у наступній новелі роману Вал. Шевчука “Привид мертвого дому”, а саме “Зачинені двері нашого я” (“Історії зі сну”).

У Фолкнера Аїк перегортає сторінки старих бухгалтерських книг і проживає минуле, а герой “Привида мертвого дому” вві сні переживає п’ять історій свого життя. Вони пояснюють найінтимніші, найсокровенніші вияви власного “я”.

І Аїк Макаслін, і Макс – особистості надзвичайно чутливі, мислячі. Описані епізоди з їхнього життя свідчать про вразливість людини, саме

існування якої може залежати від якоїсь символічної для неї деталі, дрібниці (в очах інших – нісенітниці), але водночас і про силу духу особистості (Макса).

І В. Фолкнер, і Вал. Шевчук вважають, що життя людини у світі є процесом творення власної історії. Для творчої манери цих письменників характерно, що вони навіть у притчевому підтексті своїх романів в оповіданнях нічого не стверджують категорично. Раїса Мовчан припускає, що “очевидно, внутрішня природа, сутність людини насправді може бути недосяжною так само і для неї самої, як і для зовнішнього світу” [239, 22].

Власне “я” персонажів американського й українського письменників залишається за межею “зачинених дверей”. В аналізованих творах автори ведуть мову про порушення стосунків між людиною і природою. Всі філософські роздуми письменників залишаються відкритими.

Очима хлопчика Толика, що “аж світиться”, читачі осягають суєту в родині. Всі учасники цього дійства виписані доскіпливо й індивідуалізовано. І гармонія родинного світу, і гармонія природи видозмінені.

Головне в романах – тема високої моральної відповідальності людини за свої вчинки.

Художні твори “так само як ідеї, перейшовши межу, змінюють свою функцію, а значить, і свій смисл та історичне значення” [181, 45]. Найбільш інтенсивною формою творчої взаємодії є не так засвоєння з інших джерел проблематики чи стильових особливостей, як вплив масштабного ідейно-художнього досвіду. “Літературний вплив – це не проста річ... Творчий вплив відбувається десь у глибині, проникає в душу письменника, робить його другою природою і виявляється якось по-своєму, особливо, не завжди помітно для неозброєного ока” [31, 240]. Виникає ефект “присутності” (франц. *presence*): письменник іншої країни впливає на характер художньої свідомості відомого нам вітчизняного письменника, бере участь у житті сучасної літератури.

В. Фолкнера і Вал. Шевчука об'єднує спроба подати власні версії розуміння стосунків людини зі світом.

У Валерія Шевчука крізь ретельний опис різних людей у розділі “Картина друга. Зимова, з приміським лісом” пробивається притчовий паросток про самотність і фатальну незахищеність людини в цьому світі, порятувати яку можуть найперше доброта і співчуття.

До героя роману В. Фолкнера можна по-різному ставитися, неоднозначно можна розцінювати Айкову “втечу від дійсності”. Але позитивним є те, що герой своє життя проживає під знаком морального гуманістичного імперативу, що через усе життя він проніс у своїй душі таке поняття як сумління. Як у житті кожної людини, настає час вибору, коли він сам має вирішити, що він сповідує.

Роздуми Маккасліна переповнені філософією суті життя і його завершення: “Подумай-но про все, що діється тут, на цій землі. Про всю цю гарячу, напоєну життям і радіщами кров, яка вертається назад у землю. Напоєну, звичайно, і болем і стражданням, хоч усе-таки в житті втіхи більше, ще й здорово більше, бо зрештою, ніхто ж не примушує терпіти те, що здається тобі стражданням, ти завжди на свій розсуд можеш урвати, поставити крапку. Проте навіть страждання і біль кращі від нічого: нема гірше, як смерть, хіба що ганьба. Але не можна жити вічно, і життя кінчається задовго до того, як людина вичерпає всі свої можливості” [208, 144].

Фолкнер, який зв'язує всі оповідання роману “Зійди, Мойсею”, вибудовує версію єдності людини і природи. Лише ота єдність подарує гармонію і щастя життя людини. А Вал. Шевчук для кожного оповідання роману “Привид мертвого дому” вибирає свого оповідача. В останньому оповіданні, що має назву “Колапсод”, герой роздумує над своїми відчуттями, аналізує власний душевний стан, який можна описати дивним латинським словом “collapses” – душу героя заповняє нерішучість, невпевненість.

В. Фолкнер і Вал. Шевчук належать до тих митців, які спроможні подати власні художні помисли поза часом і соціумом.

Герой Вал. Шевчука у річищі насамперед уселюдських проблем і мотивів прагне досягнути власне життя і життя навколишніх. Перед читачами проходять усі струсові події, які вплинули на життя героя оповідання “Колапсоїд” із роману “Привид мертвого дому”: звільнення з роботи через прикрий випадок із шефом, інтимна зустріч зі своєю колишньою дружиною, спогади про мотоцикліста, що зруйнував його подружнє життя, руйнація батьківського будинку, невиконаний обов’язок перед пам’яттю батьків, бажання мати працю до душі, а не розповідати про війни; відкриття, що його колишня вчителька не ковач знань, а змучена працею людина. Для розуміння цих філософських пасажів автор подає вставне оповідання “Пісня піску”, де мовиться про вічний двигун усього суцього – Дух, що пробиває будь-яку твердь. Людина лише мусить відчутти силу того духа. У заключній частині оповідач не стільки звертає увагу на роздуми – версії про причини колапсу, скільки прискіпливо описує власні відчуття у процесі поступового скам’яніння власної душі, розчиненні в сірому і змертвілому колапсоїдному світі. Саме куц бужку, як символ справжнього життя, допомагає героєві вертатися із лабет колапсоїду. Найбільш убивча втеча героя “у зону”, в якій є байдужа жінка із сірим поглядом, сліпий собака, буяння невідомих рослин, поламані лавки і незвична сіра тиша, а над усім тим витає туман. Із сірості “зони” немає вороття, вона нищить людину. Та попри все вох п’ятий має символічне завершення. Символічно герой повертається додому химерним побитом, і під товщею води на таємну вечерю сходиться весь його рід. Як знак невмирущості життя, кожен, хто присутній на вечері, дістає “по великому золотому яблуку, які опускалися з високості на тонкій золотій нитці, і кожен те яблуко клав біля правої руки, і кожен довідувався, що має зв’язок із небом, бо всі нитки, на яких вони спускалися, сходяться до однієї руки, яка їх тримає, і та рука, можливо, і є сонцем цього світу, навіть не можливо, а напевне ним є” [239, 595]. Отже, “живу суть” людини збережено, хоча випробувань на міцність душі людина зазнала дуже багато.

І тут помітний неабиякий вплив Ф. Кафки на Вал. Шевчука. Людина, за світовідчуттям Кафки, беззахисна, приречена і пригнічена. У своїх творах він розповів про безмежно самотню людину, яка протистоїть цілому світові і є безсилою у цьому протистоянні. Художній світ Кафки: сон – страх – абсурд. У Шевчука спостерігаємо подібні елементи перевтілення, трагедію відчуження особистості, фактор сну.

Оптимізм, віра у незнищенність людини та землі об'єднує твори В. Фолкнера “Зійди, Мойсею” і Вал. Шевчука “Привид мертвого дому”.

Попри те, що творчість В. Фолкнера й Вал. Шевчука досить часто порівнюють із доробком інших митців (Т. Манн, М. Пруст, Ф. Кафка, Вірджинія Вулф), досвіду взаємного зіставлення художньої спадщини аналізованих творів немає. Природно, стосується це і згаданих ситуацій у романах “Зійди, Мойсею” та “Привид мертвого дому”. Проведене вперше, таке порівняння сприяє глибшому розумінню цих творів.

Висновки до третього розділу

Проведено компаративне дослідження названих творів. Формою вони нагадують побудову вінка сонетів або ж стилістичну фігуру епанастрофу: останній акцент попереднього твору започатковує тему наступного.

Проникнення в глибину “простої”, на перший погляд, прози Фолкнера ускладнюється тим, що її символічний пласт не піддається тлумаченню поза контекстом, а водночас має загальнолюдське значення.

Проза українського автора також незвична й багатоаспектна. Для неї характерна строката колажність у поєднанні умовності, фантастичності з реалістичною достовірністю; філософська суперечка між героєм і оповідачем; шляхетна шевчуківська іронія, яка не принижує людину.

Типологічно близькими й водночас художньо оригінальними постають ситуації, в центрі яких – чекання, що визначає життя персонажів. Саме чекання героїв стає сенсом їхнього буття. Осягнення подібності та своєрідності таких ситуацій (ностальгія за минулим; життя, що нагадує

броунівський рух, взаємопереплетення доль персонажів і водночас їх самотність), змістове наповнення сцен і внутрішня викінченість епізодів роблять ці сцени порівнюваними.

Розповідь у романах майже завжди ведеться від першої особи, крізь призму особистого досвіду персонажів. А втім, ці наратори, надто ж в аксіологічному аспекті, великою мірою послуговуються думками, оцінками, висновками власне авторів.

Психологічні колізії морального змужніння особистості, пошуку правди, вищої від усіх руйнівних сил, знаходять реалізацію в своєрідній жанровій формі роману, де цілісність створюється не так завдяки наскрізному сюжетові, як передусім у вільному розвитку спільної теми та об'єднавчої ідеї, що можуть часами відходити на задній план, та все ж звучать в усьому творі контрапунктом. Шість оповідань роману “Зійди, Мойсею” із вставною новелою “Ведмідь” зібрала в єдине ціле спільна ідея стосунків між чорною і білою людиною, роздуми про расові прокляття Півдня, про духовну перспективу розв'язання цих проблем у проекції морального змужніння особистості. У побудові роману відчутний зв'язок між модернізмом і постмодернізмом. Саме в цих зв'язках можна вбачати істотну відмінність від контексту, в якому творилася така література. У дослідженнях американських літературознавців (П. О'Донела, Р. Моріленда, Р. Салдівара) підкреслюється, що готовність до протистояння, здатність порушувати чи перевершувати правила Модернізму з великої літери (або власне фолкнерівський модернізм) – усе це робить книги прозаїка переконливими й досі актуальними.

У другій половині ХХ ст. Шевчук, услід за Фолкнером, вносить у світову літературу свій досвід *роману в оповіданнях* (разом з тим варто згадати й *роман у новелах* “Вершники” Ю. Яновського, що, безперечно, живить жанрову пам'ять, спонукаючи до нових видозмін). “Привид мертвого дому” позначений цілісною композицією, хоча сюди ввійшли оповідання, написані протягом 1986–2000 років. М. Ільницький, Р. Корогодський, М. Жулинський,

Раїса Мовчан, М. Рябчук сходяться на тому, що твір нагадує своєрідну барокову конструкцію.

У Шевчука, як і у Фолкнера, знаходимо суперечливе бажання визначити історичні та суб'єктивні процеси й зупинити їх рух. Автор залучає читачів у замкнутий світ привида мертвого дому. В художньому хронотопі роману цей образ єднає минуле з теперішнім, а через зближення часових полюсів вибудовується місток і в майбутнє.

Підсумкова художня ідея – потреба виходу з рабства – найвиразніше проявляється в останньому оповіданні роману “Зійди, Мойсею”. Як і в негритянському релігійному гімні – спірічуелі (анг. *spiritual*), тут звучить тема Виходу. За назву роману взято біблійне звернення Бога до Мойсея.

Цю ж тему розробляли й українські письменники. І. Франко в поемі “Мойсей”, Леся Українка в драматичній поемі “Одержима”, де, зокрема, звучить актуальне й досі риторичне запитання: “... Чи довго ще о, Господи, чи довго / Ми ще будемо блукати і шукати / Рідного краю на своїй землі?” Контрапункт заголовка “Зійди, Мойсею” зликовує оповіді про “змішування” білих та чорних, щоб розрізнити реальність і вигадку, зобразити тілесне страждання і духовне бажання людини як суперечливу, нетрансцендентну версію історії. Роман досягає цього, розвиваючи виплекані Фолкнером ідеї: описи ідентичності у листах, на надгробках, ідеалізація “іншого світу”, білих жінок і чорношкірих партнерів. Символіка назви накладається на образ героя однойменного оповідання. Семюел Бічем, засуджений на страту, в химерній уяві його старенької бабусі асоціюється з біблійним образом Веніамина, проданого фараонові до Єгипту.

Об'єднавчу роль відіграє й заголовок “Привид мертвого дому”. Ця, на перший погляд, готична назва символізує неможливість повернення в минуле ідеалізоване провінційне життя, як і здійснення глобальної мрії про зупинену мить гармонії. Важливість і смислове навантаження образу дому доводить той факт, що його винесено в заголовок твору. Назва твору відображає його сутність, велике значення надається символу дому. Художнє осмислення

образу дому починається із дослідження конкретного дому, який реально існує в пам'яті про минуле і закінчується узагальненим образом того зовнішнього світу, що оточує кожного. Привид власного (мертвого) дому полягає у підсвідомості, у розумінні істинної сутності, втрата якого і зможе зруйнувати людину. Дім є живим і природним організмом, що може бути привидним, але не мертвим, все залежить від пам'яті про нього.

Контрапункти заголовків поглиблюють і глобалізують роздуми про особисту відповідальність, про вибір шляху, яким крокує кожна людина і людство.

Значну увагу зосереджено на своєрідності розкритих у романах містичних зв'язків людини з природою.

У Фолкнера цю своєрідність чи не найвиразніше репрезентує новела з роману – “Ведмідь”. Дика природа уособлює темні сили минулого – старовини, що далека від жалю та співчуття, але у власних очах непогрішна й послідовна. Ведмідь – символ такого минулого і тих його первнів, які самі собою не злі, оскільки їх важко відділити від людського єства.

Людина, як і природний космос, позначена гріхом – думка для Фолкнера засаднича. Знак рівності тут немислимий. Природа ні в чому не може мати сумніву, і якщо розрізняє добро і зло, то лише “своїм”, особливим способом. А людині дарована свідомість, і вона зобов'язана вповні використати безцінний дар. Виправляючи природу, людина й сама себе виправляє. За Фолкнером, прогрес – це не сума накопичених технічних знань, а сума милосердя, в якому – порятунок світу.

У Шевчука осмислення стосунків людини і довкілля також далеке від традиційного. На його переконання, цивілізація – це те, що ми створюємо в матеріальному плані, побутове, державне і суспільне становлення. Культура – індивідуально-духовне начало. Але часто одне підмінюється іншим.

Ірраціональний зв'язок між людьми й природою в обох творах увиразнює сенс людського буття. Його історія – це безперервне й неунікненне пояснення теперішнього; життя людини виправдане, якщо

проходить під знаком гуманістичного морального імперативу. Незавершеність роздумів про долі персонажів та їх єдність із природою – одна з важливих стильових домінант обох прозаїків, які прагнуть передати життя в його вічному русі, становленні, що сприяє уникненню статичності образів. Тим-то й герої романів – особистості надзвичайно чутливі, мислячі.

Фабульні епізоди наочно свідчать про вразливість людини, саме існування якої може залежати від якоїсь символічної для них деталі (в очах інших – дрібниці, нісенітниця), але водночас і про силу духу. Авторська увага зосереджена на фатальній руйнації стосунків людини і природи та фіксації наслідків як притчевій “моралі”.

Обидва прозаїки пишуть про начебто зовсім відмінні речі, проте герої їхніх романів живуть із міфом у душі, і його конкретні прояви – це конкретні прояви законів психології.

Об’єднують аналізовані твори й циклічне світовідчуття, тобто сприйняття світу як вічно повторюваного кола (циклу життя), і щира тривога та біль за страждання людини, і підтекстова притчевість сюжету й мотивів: що далі читачі наближаються до сьогодення, то сильніше осідає в них минуле. Так розкривається глибокий філософський підтекст, сформульований Р.-М. Рільке: наше коріння в нас, і позбутися його неможливо.

Фолкнеру у світовій літературі належить відкриття поняття “неперервного часу”: минуле постійно живе в теперішньому, в пам’яті, в переживаннях, комплексах і трагедіях все нових поколінь.

Паралельно виходячи на подібний концепт часу, Шевчук в однойменній частині роману “Привид мертвого дому” повертає героя-оповідача в минуле. Завдяки його спогадам про уклад життя рідного дому постає детальний опис, із різноманітними подробицями, подеколи навіть натуралістичними.

Тут помітний і неабиякий вплив Ф. Кафки, людина в якого беззахисна, приречена і пригнічена, їй протистоїть цілий світ, і вона безсила в цьому протистоянні. Художній світ Кафки: сон – страх – абсурд. У Шевчука

спостерігаємо подібні елементи перевтілення, трагедію відчуження особистості, ефект сну.

ВИСНОВКИ

Результати компаративного дослідження дають підстави вирізнити зумовлені історичними, загальнокультурними, біографічними факторами та літературно-естетичними традиціями типологічні паралелі й художню своєрідність.

Відносячи доробок Фолкнера і Шевчука не тільки до психологічної, а насамперед до інтелектуальної прози, варто, проте, постійно мати на увазі, що обидва митці віддають перевагу ірраціональним, підсвідомим спонукам творчості. Для них характерне метафоричне, притчеве бачення світу в його складності й універсальності, що дає зразки текстів глибокого філософського насичення, широкого духовного простору, різних буттєво-часових вимірів. Обидва сповідують думку, що світ створений для споглядання або діалогу з душею людини. Їх цікавлять взаємини людини і довкілля, що дедалі більше ускладнюються, постаючи в обширах усього буття цивілізації.

Фолкнерів принцип мозаїчного письма, застосований і Шевчуком, дає змогу нескінченно дописувати картину світобудови, наближатися до цілого через часткове. Цьому сприяє і творення ефекту неперервності та об'ємності життя. Обидва прозаїки надають атмосфері епохи щільної духовної фактури, динаміки, стереоскопічності.

Приділяючи переважну увагу внутрішньому світові персонажів, їх психічним станам, рефлексіям, митці не роблять остаточних висновків щодо взаємозумовленості добра і зла, хоч і вбачають їх причини у глибинній природі людини. Герой Шевчука проходить складний шлях становлення особистості, здатної робити екзистенційний вибір.

За всіх ірреальних вимірів, художній світ обох авторів, наповнюється й географічно-територіальними, духовно-ментальними реаліями.

Часові зміщення, висвітлення тих самих явищ і подій у різних ракурсах, витворення внутрішньо напруженого руху душі породжують, з одного боку, ускладнений синтаксис, а з другого – високу організованість прози (повтор, асоціативність, лейтмотив, ритм, стрижневі образи, ключові слова тощо). Така стилістика теж певною мірою єднає творчі манери прозаїків.

Типологічно подібними постають і найзагальніші символи та мотиви (просторові, біблійні), та водночас саме тут спостерігаємо й художню своєрідність, зумовлену національною, ментальною, ідіостилістичною неповторністю.

Компаративне дослідження романів “Зійди, Мойсею” і “Привид мертвого дому” виявляє схожу монтажність композиції, поєднання окремих фрагментів, навіть різножанрових творів у викінчену художню структуру, зумисне порушення послідовності розповіді, вільне переміщення з одного часового пласту в інший, що наближає їх до техніки модернізму і навіть постмодернізму, а твір Шевчука єднає ще й з поетикою бароко.

Своєрідна жанрова форма *роману в оповіданнях* та контрапункти заголовків дають змогу композиційно об’єднати твори, написані протягом тривалого часу й пронизані спільною ідеєю, поглибленими роздумами про вибір шляху, яким крокує кожна людина і людство загалом.

Типологічно близькими й водночас художньо оригінальними постають ситуації, в центрі яких – чекання, що визначає життя персонажів, сенс їхнього буття.

Наратор майже завжди гомодієгетичний, хоча в аксіологічному аспекті наділений думками, оцінками, висновками власне авторів.

Своєрідно розкрито в романах містичні зв’язки людини з довкіллям. Позначеній гріхом людині все ж дарована свідомість. виправляючи природу, вона й сама себе виправляє. За Фолкнером, прогрес – це не сума накопичених технічних знань, а сума милосердя, в якому – порятунок світу. За Шевчуком,

цивілізація – матеріальне, побутове, державне і суспільне, культура – індивідуально-духовне начало. Але часто одне підмінюється іншим.

Незавершеність роздумів про долі персонажів та їх єдність із природою – одна з важливих стильових доміант обох прозаїків, які прагнуть передати життя в його вічному русі, становленні, що сприяє уникненню статичності образів. Життя людини виправдане, якщо проходить під знаком гуманістичного морального імперативу.

Об'єднують аналізовані твори й циклічне світовідчуття, і біль за страждання людини, і різні форми психологізму (“внутрішній монолог” та його різновиди, сновидіння, “двоїстість”), і підтекстова притчевість сюжетів та мотивів: що далі читачі наближаються до сьогодення, то сильніше осідає в них минуле.

Самобутність національного менталітету виразно постає у романах Валерія Шевчука. Повернення додому – природна необхідність людини, покоління, суспільства, наслідок духовної зрілості. Митець показав роль дому в українському світовідчутті. Знання давньої української літератури, заглиблення в фольклорну символіку, проникнення в структури барокової літератури – цим досягнуто художньої неповторності. Оперуючи символами, архетипами, міфологемами, мотивно-сюжетними елементами системи українського фольклору, письменник створив художній простір думки, що став невід’ємним компонентом націокультурної сфери.

Творчість лауреата Нобелівської премії 1949 (1950) р., гордості американської літератури ХХ століття, одного з найглибших митців сучасності Вільяма Фолкнера справила величезний вплив на всю світову літературу, зокрема й на творчість українських прозаїків-шістдесятників (варто згадати й Володимира Дрозда, що також витворював свою “Йокнапатофу” – Пакуль, і теж склав карту цієї віртуальної місцевості, писав художню мозаїку людських доль “Листя землі” тощо). Ідеться не про “впливологію”, що стала майже синонімом плагіату, а про потужний імпульс, що йде від Автора, творця самобутнього художнього світу, індукуючи

відповідні діалогічні й полілогічні імпульси, спонукаючи до творчого агонізму змагання, прагнення інтенсифікувати художні пошуки, занурюватися в глибини рідної культури й цим збагачувати культуру світову.

Попри те, що творчість Фолкнера й Шевчука досить часто порівнюють із доробком інших митців (Т. Манн, М. Пруст, Ф. Кафка, Вірджинія Вулф), поглибленого розгляду цих паралелелей на макро- і мікрорівнях бракує. Проведене вперше, таке порівняння романів “Зійди, Мойсею” та “Привид мертвого дому” сприятиме глибшому розумінню цих творів і, сподіваємося, заохочуватиме до нових компаративних студій. Видається також перспективним системне вивчення характеру взаємозв’язків між науковою, перекладацькою та оригінальною художньою творчістю Валерія Шевчука.

Отже, запропонований компаративний підхід розширює можливості наукового вивчення текстів, особливостей моделювання, специфіки комбінування семіотичних та семантичних презентацій і взаємодій. А водночас відкриваються й перспективи наступних досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Аверинцев С. С.* Попытки объясниться : беседы о культуре / С. С. Аверинцев. – М. : Правда, 1988. – 48 с.
2. *Адмони В. Г.* Поэтика и действительность : из наблюдений над зарубежной литературой XX века / В. Г. Адмони. – Л. : Сов. писатель, 1975. – 311 с.
3. *Аллен У.* Традиции и мечта : критический образ английской и американской прозы с 20 годов до сегодняшнего дня : пер. с англ. / У. Аллен. – М. : Прогресс, 1970. – 424 с.
4. Американская новелла XX века / [сост., вступ. ст. А. Мулярчика]. – М. : Худож. лит., 1976. – 526 с.
5. Американская повесть : сборник. Кн. 2 / [сост. А. И. Старцева]. – М. : Худож. лит., 1991. – 414 с. – (Библиотека литературы).
6. Американська новела : збірник : пер. з англ. / [упоряд. В. Оленєва ; передм. О. Зверєва]. – К. : Дніпро, 1976. – 439 с.
7. *Анастасьев Н. А.* Владелец Йокнапатофы (Уильям Фолкнер) / Н. А. Анастасьев ; [предисл. Н. Полка]. – М. : Книга, 1991. – 416 с. – (Писатели о писателях).
8. *Анастасьев Н. А.* Продолжение диалога : советская литература и художественные искания XX века / Н. А. Анастасьев. – М. : Сов. писатель, 1987. – 432 с.
9. *Анастасьев Н. А.* Фолкнер : очерк творчества / Н. А. Анастасьев. – М. : Худож. лит., 1976. – 221 с.
10. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. М. Зубрицької. / 2-е вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
11. *Антонич Б.-І.* Національне мистецтво / Б.-І. Антонич [твори] / Б.-І. Антонич. – К. : Дніпро, 1998. – 591 с.

12. *Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики / В. Ф. Асмус. – М. : Искусство, 1968. – 654 с.
13. *Афанасьев А. Ю.* Великие писатели / А. Ю. Афанасьев. – М. : АСТ : Астрель, 2002. – 429 с. – (Великие и знаменитые).
14. *Бакула Б.* Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики / Б. Бакула // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 50–58.
15. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 501 с.
16. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров ; прим. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова]. – М. : Искусство, 1979. – 429 с.
17. *Белая Г. А.* Художественное открытие и литературный процесс / Г. А. Белая // Методология анализа литературного процесса. – М., 1989. – 138–160 с.
18. *Белянин В.* Основы психологической диагностики (Модели мира в литературе) / В. Белянин. – М. : Тривола, 2000. – 248 с.
19. *Белянин В.П.* Психолінгвістическіе аспекты художественного текста / В. П. Белянин. – М. : Изд-во МГУ, 1998. – 120 с.
20. *Берегуляк А.* Магічний реалізм та літературний міф – зцілення чи панацея у постколоніальному контексті / А. Берегуляк // Сучасність. – 1993. – № 3. – С. 67–75.
21. *Бернацкая В.* Распавшийся порядок : о писательской индивидуальности Фолкнера / В. Бернацкая // Вопросы литературы. – 1974. – № 3. – С. 85–100.
22. *Блауберг И. В.* Становление и сущность системного подхода / И. В. Блауберг, Э. Г. Юдин. – М. : Наука, 1973. – 270 с.
23. *Бойченко О.* Писав книжки і вмер [Електронний ресурс] / О. Бойченко. – Режим доступу : <http://www.potyah76.org.ua/potyah/?t=6&tc=24>.
24. *Боднар О. Б.* Жанрово-стилістичні особливості Вільяма Фолкнера / О. Б. Боднар // *Studia methodologica*. – Вип. 23. – Тернопіль : Ред.-видавн. відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. – С. 72–76.

25. *Боднар О. Б.* Принципи творення художньої мікрогалактики літературного світу Вільяма Фолкнера та Валерія Шевчука / О. Б. Боднар // *Антропологія літератури* : Зб. ст. наук. конфер. Тернопільськ. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. – Порівняльне літературознавство. – 2008. – С. 75–79.
26. *Боднар О. Б.* Створення відчуття неперервності та об'ємності процесу життя в творчості Валерія Шевчука та Вільяма Фолкнера / О. Б. Боднар // *Методологія слов'янського літературознавства* : Зб. ст. Міжнарод. наук. конфер. Волинськ. держ. ун-ту ім. Л. Українки. – 2008. – С. 82–88.
27. *Боднар О. Б.* До концепції світобачення і людини у Вільяма Фолкнера та Валерія Шевчука / О. Б. Боднар // *Література. Фольклор. Проблеми поетики* : Зб. наук. праць. – Вип. 31 / Редкол. : Г. Ф. Семенюк (гол. ред.), А. В. Козлов (відп. ред.) та ін. – Ч. 1. – К. : Твім інтер, 2008. – С. 464–470.
28. *Боднар О. Б.* Особливості побудови романів Вільяма Фолкнера “Зійди, Мойсею” та Валерія Шевчука “Привид мертвого дому” / О. Б. Боднар // *Наук. записки* : Сер. : Літературознавство. / За ред. проф. М. Ткачука. – Тернопіль : ТНПУ, 2009. – Вип. 28. – С. 301–311.
29. *Боднар О. Б.* Символічний підтекст романів “Зійди, Мойсею” (“Go Down, Moses”) Вільяма Фолкнера та “Привид мертвого дому” Валерія Шевчука. Своєрідність ірраціональних зв'язків / О. Б. Боднар // *Studia Germanica et Romanica: Іноземні мови. Зарубіжна література. Методика викладання*: [науковий журнал / голов. ред. В. Д. Каліущенко]. – Донецьк : ДонНУ, 2009. – Т. 6 – №3 (18). – С. 140–151.
30. *Борев Ю. Ю.* Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика / Ю. Ю. Борев // *Теории, школы, концепции : критический анализ. Художественная рецепция и герменевтика* / [отв. ред. Ю. Б. Борев]. – М. : Наука, 1985. – 228 с.
31. *Борев Ю. Ю.* Эстетика / Ю. Ю. Борев. – М. : Политиздат, 1969. – 350 с.
32. *Брагинский П.* Учёный-поэт / П. Брагинский // *Народы Азии и Африки.* – 1981. – № 6. – С. 240.

33. *Братко В.О.* Активізація читацького досвіду старшокласників у процесі вивчення новелістики В. Фолкнера / В. О. Братко // Всесвітня література в навчальних закладах України. – 2000. – № 4. – С. 10–16.
34. *Братко В. О.* Вивчення творів Вільяма Фолкнера : (на прикладі новели “Підпал”) / В. О. Братко // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2004. – № 9. – С. 23–27.
35. *Братко В. О.* “Незрівнянне відчуття – смирення і гордощів”: історія змужніння та захоплення світом природи в новелі Фолкнера “Ведмідь” : матеріали до вивчення творчості письменника / В. О. Братко // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2004. – № 6. – С. 29–31.
36. *Брюгген В.* Голос автора й голос героя : нотатки про сучасну прозу / В. Брюгген // Література і сучасність : літ.-критич. статті / [ред. Р. Ф. Самбук]. – К., 1970. – Вип. 3. – 58–76 с.
37. *Вервес Г. Д.* Як література самоутверджується у світі : дослідження / Г. Д. Вервес. – К. : Дніпро, 1990. – 452 с.
38. Взгляд в историю – взгляд в будущее : русские и советские писатели, ученые, деятели культуры о США / [сост. А. Н. Николюкин]. – М. : Прогресс, 1987. – 720 с.
39. *Волощук Е.В.* Теория и практика анализа литературного произведения / Е. В. Волощук, Б. И. Бегун, Технэ Майевтике // Тема. – 1997. – № 1/2. – 248 с.
40. *Выготский Л. С.* Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1986. – 573 с.
41. *Вулф В.* Волны ; Флаш : роман, повесть / Вирджиния Вулф ; [пер. с англ. Е. Суриц]. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – 352 с.
42. *Вулф В.* Избранное : [пер. с англ.] / Вирджиния Вулф ; [вступ. ст. Е. Гениевой]. – М. : Худож. лит., 1989. – 558 с.
43. *Вулф В.* Орландо : романы / Вирджиния Вулф ; [пер. с англ. и прим. Е. Суриц ; вступ. ст. Е. Гениевой]. – М. : Эксмо, 2006. – 608 с. – (Зарубежная классика).

44. *Гадамер Х.-Д.* Актуальность прекрасного / Х.-Д. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 367 с.
45. *Гадамер Х.-Г.* Метод и истина: основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
46. *Галич О.* Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2004. – 400 с.
47. *Гинзбург Л. Я.* О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1979. – 221 с.
48. *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1971. – 463 с.
49. *Гогиберидзе Г. М.* Диалог культур в системе литературного образования / Г. М. Гогиберидзе. – М. : Наука, 2003. – 183 с.
50. *Горідько Ю. Л.* Філологічний аналіз перекладного тексту / Ю. Л. Горідько // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2004. – № 6. – С. 36–39.
51. *Градовський А. В.* Чужому научайтесь, й свого не цурайтесь : метод. аспекти вивчення української літератури у взаємозв'язках із зарубіжною / А. В. Градовський. – К. : Софія, 1998. – 255 с.
52. *Грибанов Б.* Гнев и сострадание Фолкнера : [предисловие.] / Б. Грибанов // Свет в Августе ; Особняк : романы : пер. з англ. / У. Фолкнер. – М., 1975. – С. 5–25.
53. *Грибанов Б.* Мир Вильяма Фолкнера : [предисл. к изд.] / Б. Грибанов // Избранное : пер. с англ. / У. Фолкнер. – М.: Прогресс, 1973. – С. 3–21.
54. *Грибанов Б. Т.* Фолкнер / Б. Грибанов. – М. : Молодая гвардия, 1976. – 352 с. – (Жизнь замечательных людей).
55. *Грицик Л. В.* Українська компаративістика : концептуальні проєкції / Людмила Грицик. – Донецьк : Юго-Восток, 2010. – 299 с.
56. *Гром'як Р. Т.* Давнє і сучасне / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : Лілея, 1997. – 272 с.

57. *Гром'як Р.* Літературознавча рецепція в компаративістичних студіях / Р. Т. Гром'як // Слово і час. – 2002. – № 2. – С. 26–30.
58. *Гундорова Т.* Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. – К. : Критика, 2009. – 448 с.
59. *Гундорова Т.* Тенденції розвитку художнього мислення (поч. ХХ ст.) / Т. Гундорова, Н. Шумило // Слово і час. – 1993. – № 1. – С. 55–57.
60. *Делазари И.* Паломничество в Йокнапатофу : феномен “культурного автора” в літературі ХХ века : [творчество Уильяма Фолкнера] / И. Делазари // Вопросы литературы. – 2008. – № 2. – С. 237–254.
61. *Денисова Т. Н.* Вільям Фолкнер, якого читати нелегко, а не читати не можна / Т. Н. Денисова // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1997. – № 12. – С. 53–58.
62. *Денисова Т. Н.* Всесвіт по Фолкнеру / Т. Н. Денисова // Роман і романісти США ХХ сторіччя / Т. Н. Денисова. – К., 1990. – С. 214–239.
63. *Денисова Т. Н.* Літературний процес ХХ сторіччя. Між двома світовими війнами : людина і світ (Езра Паунд, Т. С. Еліот, Е. Хемінгуей, Ф. С. Фіцджеральд, Дж. Дос Пассос, Т. Вулф, У. Фолкнер) / Т. Н. Денисова // Вікно в світ. – 1999. – № 5 (8). – С. 17–38.
64. *Денисова Т.* На пути к человеку / Т. Н. Денисова. – К. : Наук. думка, 1971. – С. 78–127.
65. *Денисова Т.* Наука “компаративістика” в сучасному трактуванні / Т. Денисова // Слово і час. – 2005. – № 5. – С. 24–31.
66. *Денисова Т.* Перше сторіччя Фолкнера / Т. Денисова // Зарубіжна література. – 1997. – № 46. – С. 4–5.
67. *Денисова Т. Н.* Південна школа в романістиці ХХ віку // Роман і романісти США ХХ сторіччя / Т. Н. Денисова. – К., 1990. – С. 240–264.
68. *Денисова Т.* Творець і хазяїн Йокнапатофи : [передмова] / Т. Денисова // Крадії та інші твори : пер. з англ. / В. Фолкнер . – К., 1972. – С. 3–12.

69. *Денисова Т.* Vis-a-vis с экзистенциализмом. История и человек в мире Фолкнера // Экзистенциализм и современный американский роман / Т. Н. Денисова . – К., 1985. – 298 с.
70. *Джеймс В.* Поток сознания / В. Джеймс // Научные основы психологии / В. Джеймс. – СПб., 1992. – Гл. 11. – С. 114–134.
71. *Джеймс В.* Чувство времени / В. Джеймс // Научные основы психологии / В. Джеймс. – СПб., 1992. – Гл. 17. – С. 220–224.
72. *Долинин К. А.* Интерпретация текста / К. А. Долинин. – М. : Просвещение, 1985. – 288 с.
73. *Долинин А.* Причуды гения / А. Долинин // Иностранная литература. – 1990. – № 7. – С. 105–107.
74. *Доценко Р.* Дещо про стиль Фолкнера : [післямова] / Р. Доценко // Крадії та інші твори : пер. з англ. / В. Фолкнер. – К. : Дніпро, 1972. – 510 с.
75. *Доценко Р.* На підступах до стилю письменника / Р. Доценко // Всесвіт. – 1971. – № 9. – С. 114–117.
76. *Доценко Р.* Твори В. Фолкнера в українських перекладах / Р. Доценко // Всесвіт. – 1998. – № 7. – С. 134–135.
77. *Драйзер Т.* Собрание сочинений : в 12 т. Т. 8 : Американская трагедия / Теодор Драйзер ; [пер. с англ. З. Вершининой, Н. Галь]. – М. : Правда, 1955. – 390 с.
78. *Дюришин Д.* Теория современного изучения литературы : [пер. со словац]. / Диониз Дюришин. – М. : [б. и.], 1979. – 320 с.
79. *Эко У.* Отсутствующая структура: введение в семиологию / У. Эко. – СПб. : Петрополис, 1998. – 430 с.
80. *Електорович Л.* Там, де Фолкнер ... (На батьківщині американського письменника) / Л. Електорович // Всесвіт. – 1968. – № 11. – С. 110–112.
81. *Элиот Т.С.* Традиция и индивидуальный талант / Т. С. Элиот // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – С. 169–176.

82. *Жулинський М.* ...І метафори реального життя : [розмова з Вал. Шевчуком] // Наближення : літературні діалоги. – К., 1986. – С. 224–253.
83. Зарубежная литература XX века, 1917–1945 : хрестоматия : [учеб. пособие для студ. пед. ин-тов по спец. “Рус. яз. и лит.”] / сост. Н. П. Михальская, Г. Н. Храповицкая, В. А. Луков [и др.] ; под. ред. Б. И. Пурешева, Н. П. Михальской. – М. : Просвещение 1986. – 400 с.
84. Зарубежная литература XX века : [учеб для студ. филол. фак. вузов] / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова [и др.] ; под ред. Л. Г. Андреева. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2003. – 560 с.
85. Зарубежная литература для детей и юношества : [учеб. для ин-тов культуры] : в 2 ч. Ч. 2 / Н. П. Банникова, Л. Ю. Брауде, Т. Д. Вендиктова [и др.] ; под ред. Н. К. Мещеряковой, И. С. Чернявской. – М. : Просвещение, 1989. – 271 с.
86. Зарубежные писатели : библиографический словарь: в 2 ч. – Ч. 2 : М – Я / [под ред. Н. П. Михальской]. – М. : Просвещение : Учеб. лит., 1997. – 448 с.
87. Зарубіжна література XX ст. : [підруч. для 11 кл. серед. загальноосв. шк., ліцеїв, гімназій] / за ред. М. І. Борецького. – Львів : Світ, 2000. – 450 с.
88. Зарубіжні письменники : енциклопедичний довідник : у 2 т. Т. 2 : Л – Я / за ред. Н. Михальської, Б. Щавурського. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – С. 681–684.
89. *Засурский Я. Н.* Американская литература XX века / Я. Н. Засурский. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 504 с.
90. *Засурский Я. Н.* Поток сознания: “Шум и ярость” У. Фолкнера // Американская литература XX века / Я. Н. Засурский. – М., 1985. – С. 229–255.
91. *Затонский Д. В.* Европейский реализм XIX в. / Д. В. Затонский. – К. : [б. и.], 1984. – 276 с.

92. *Затонский Д. В.* Модернизм и постмодернизм : мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский. – Харьков : [б. и.], 2000. – 256 с.
93. *Затонский Д. В.* Искусство романа и XX век / Д. В. Затонский. – М. : Худож. лит., 1973. – 536 с.
94. *Затонський Д.* Невтомний голос людини (Гуманізм Фолкнера) / Д. В. Затонський // Всесвіт. – 1970. – № 1. – С. 96–123.
95. *Затонський Д. В.* Про модернізм і модерністів / Д. В. Затонський. – К. : Дніпро, 1972. – 272 с.
96. *Затонский Д. В.* Уильям Фолкнер-новелист / Д. В. Затонский // В наше время : кн. о зарубеж. литературах XX в. / Д. В. Затонский – М. : Сов. писатель, 1979. – С. 283–303.
97. *Затонський Д. В.* У пошуках сенсу буття : погляд на літературу сучасного Заходу / Д. В. Затонський. – К. : Дніпро, 1967. – 309 с.
98. *Затонський Д. В.* Шлях У. Фолкнера / Д. В. Затонський // Минуте, сучасне, майбутнє : про реалізм, традиції, новаторство / Д. В. Затонський. – К., 1982. – С. 195–218.
99. *Зверев А. М.* Американский роман 20–30 годов / А. М. Зверев. – М. : Худож. лит., 1982. – 256 с.
100. *Зверев А.* Литература на глубине / А. Зверев // Иностранная литература. – 1973. – № 8. – С. 206–213. – [Рец. на кн.: Фолкнер У. Шум и ярость / У. Фолкнер // Иностранная литература. – 1973. – № 1–2]
101. *Зверев А. М.* Модернизм в литературе США: формирование, эволюция, кризис / А. М. Зверев. – М. : Наука, 1979. – 318 с.
102. *Злобин Г. П.* По ту сторону мечты : страницы американской литературы XX века / Г. П. Злобин. – М. : Худож. лит., 1985. – 335 с.
103. *Индж Т.* Фолкнеровский фольклор: литературные сплетни, анекдоты и откровенная ложь / Т. Индж // Иностранная литература. – 1990. – № 7. – С. 107–108.

104. История американской литературы : [учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. пед. ин-тов] : в 2 ч. Ч. 2 / под ред. Н. И. Самохвалова. – М. : Просвещение, 1971. – 319 с.
105. История всемирной литературы : в 9 т. Т. 9. – М. : Наука, 1985. – 870 с.
106. История зарубежной литературы (1945–1980) / под ред. Л. Г. Андреева. – 2-е изд., перераб. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1989. – С. 124–167.
107. *Іваньо І.* Про українське літературне бароко / І. Іваньо // Українське літературне бароко : зб. наук. праць / за ред. О. В. Мишанича. – К., 1997. – С. 3–19.
108. *Ігнатенко М. А.* Читач як учасник літературознавчого процесу / М. А. Ігнатенко – К. : Наук. думка, 1980. – 171 с.
109. *Ізер В.* Процес читання: феноменологічне наближення / В. Ізер // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 263–277.
110. *Каули М.* Дом со многими окнами / Малкольм Каули ; предисл. Р. Орловой ; пер. с англ. М. Зинде, А. Мулярчика [и др.] – М. : Прогресс, 1973 – 328 с.
111. *Клочек Г. Д.* У світлі вічних критеріїв : про систему критеріїв оцінок літературного твору / Г. Д. Клочек. – К. : Дніпро, 1989. – 221 с.
112. *Кононенко П.* На шляху до істини і краси / П. Кононенко // Вітчизна. – 1997. – № 3/4. – С. 119–120.
113. *Корогодський Р.* Біля вічної ріки, або в пошуках внутрішньої людини (Валерій Шевчук) / Р. Корогодський // Дзвін. – 1996. – № 3. – С. 135–155.
114. *Костяков В. А.* Роман Уильяма Фолкнера “Деревушка” / В. А. Костяков // Американская литература : проблемы романтизма и реализма. – Краснодар, 1975. – Вып. 3. – С. 126.
115. *Костяков В. А.* Трилогия У. Фолкнера / В. А. Костяков. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1969. – 102 с.
116. *Кошкин И. А.* Для читателя – современник / И. А. Кошкин. – М. : Сов. писатель, 1977. – 221 с.

117. *Крекотень В.* Українська література XVII ст. / В. Крекотень // Українська література XVII ст. (синкретична писемність, поезія, драматургія, белетристика) / В. Крекотень. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 5–24.
118. Критический реализм XX века и модернизм. – М. : Наука, 1967. – 286 с.
119. *Кузнецова В. С.* Американская литература первой четверти XX ст. / В. С. Кузнецова. – К. : [б. и.], 1987. – 178 с.
120. *Куликова И. С.* Философия и искусство модернизма / И. С. Куликова. – М. : Политиздат, 1974. – 160 с.
121. *Кундзіч О.* Творчі проблеми перекладу / О. Кундзіч. – К. : Дніпро, 1973. – 264 с.
122. *Левидова И.* Уильям Фолкнер : библиографический указатель / И. Левидова. – М. : Книга, 1979. – 112 с.
123. *Левый И.* Искусство перевода / И. Левый. – М. : Прогресс, 1974. – 398 с.
124. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
125. *Либман В. А.* Американская литература в русских переводах и критике : библиография, 1776–1975 / В. А. Либман. – М. : Наука, 1977. – 451 с.
126. *Либман В. А.* Американская литература в русской критике : библиографический указатель, 1976–1980 / В. А. Либман, Н. Н. Исаева. – М. : Изд-во АН СССР : ИНИОН, 1984. – 116 с.
127. Литература США XX века : опыт типологического исследования : автор, позиция, конфликт, герой / отв. ред. Я. Н. Засурский – М. : Наука, 1978. – 568 с.
128. Литературная история Соединённых Штатов Америки. Т. 1 / [под ред. Р. Спиллера, У. Торна, Т. Н. Джонсона, Г. С. Кэнби]. – М. : [б. и.], 1978. – 375 с.
129. Литературные направления и стили : сб. ст. – М. : [б. и.], 1976. – 391 с.
130. Литературный энциклопедический словарь / под. общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.

131. Літературознавча компаративістика : [навч. посіб.] / упоряд.: Г. Т. Гром'як, І. В. Папуша. – Тернопіль : ТДПУ ім. В. Гнатюка, 2002. – 367 с.
132. Літературознавча рецепція і компаративний дискурс : [монографія] / за ред. Р. Гром'яка. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. – 367 с.
133. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : Академія, 2007. – 752 с. – (Nota bene).
134. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
135. *Лотман Ю. М.* Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2000. – 704 с.
136. *Лотман Ю. М.* Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2001. – 704 с.
137. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
138. *Лукач Г.* Теория романа / Г. Лукач // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С. 19–78.
139. *Макаров А.* Світло українського бароко / А. Макаров. – К. : Мистецтво, 1994. – 288 с.
140. *Матюшкіна Т.* “Допомогти людині вистояти і взяти гору” : матеріали до вивчення повісті У. Фолкнера “Дельта восени” з творчими завданнями та схематичною наочністю / Т. Матюшкіна // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2005. – № 12. – С. 43–46.
141. *Медвідь В.* Поєднав традиційну оповідь з модерном ... : літературна полеміка / В. Медвідь // Літературна Україна. – 1997. – 30 січня.
142. *Мендельсон М. О.* Американская сатирическая проза XX в. / М. О. Мендельсон. – М. : [б. и.], 1972. – 303 с.
143. *Мендельсон М. О.* Роман США сегодня / М. О. Мендельсон. – М. : Сов. писатель, 1977. – 400 с.

144. *Мендельсон М. О.* Современный американский роман / М. О. Мендельсон. – М. : Наука, 1964. – 534 с.
145. *Михальская Н. П.* История английской литературы : [учеб. для гуманит. фак. вузов] / Н. П. Михальская, Г. В. Аникин. – М. : Academia, 1998. – 516 с.
146. Мова і культура : наук. щоріч. Вип. 3. Т. 4 : Мова і художня творчість / ред. М. Ю. Карацуба. – К. : Вид. Дім Д. Бураго, 2001. – 350 с. – (Філологія).
147. Мова і культура : наук. щоріч. Вип. 4. Т. 4. Ч. 2 : Мова і художня творчість / гол. ред. Д. С. Бураго. – К. : Вид. Дім Д. Бураго, 2002. – 219 с. – (Філологія).
148. Модернизм : анализ и критика основных направлений / под ред. В. В. Ванелова, Ю. Д. Колпинского. – М. : Искусство, 1969. – 244 с.
149. *Монтъев А. А.* Основы психолингвистики / А. А. Монтъев. – М. : Смысл, 1997. – 287 с.
150. *Мотылева Т.* Достояние современного реализма / Т. Мотылева. – М. : [б. и.], 1973. – 390 с.
151. *Мотылева Т.* О явлениях и неординарных: Уильям Фолкнер / Т. Мотылева // Зарубежный роман сегодня / Т. Мотылева. – М. : Сов. писатель, 1966. – 472 с.
152. *Муратов І.* Від задуму до звершення / І. Муратов // Біля творчих джерел. – К. : Дніпро, 1968 – С. 45–46.
153. Наедине со временем : письма американских писателей / сост. Я. Н. Засурский, В. М. Погостин. – М. : Прогресс, 1988. – 464 с.
154. *Наливайко Д. С.* Взаємозв'язки і взаємодії літератури і інших видів мистецтва в аспекті компаративістики / Д. С. Наливайко // Літературний дискурс: генезис, рецепція, інтерпретація (літературознавчий, культурологічний і методичний аспекти) : зб. матеріалів Міжнар. конф. / за ред. Ю. І. Ковбасенка. – К., 2003. – С. 3–25.

155. *Наливайко Д. С.* Спільність і своєрідність : українська література в контексті європейського літературного процесу / Д. С. Наливайко. – К. : Дніпро, 1988. – 395 с.
156. *Наливайко Д. С.* Українське літературне бароко в європейському контексті / Д. С. Наливайко // Українське літературне бароко / Д. С. Наливайко. – К., 1997. – С. 46–76.
157. *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К. : Радуга, 1981. – 361 с.
158. *Нев'ярович Т.* Часопростір роману В. Фолкнера “Галас і шаленство”: до проблеми хронотопного аналізу твору / Т. Нев'ярович // Слово і час. – 2002. – № 5. – С. 44–58.
159. *Николюкин А. Н.* Взаимосвязи литератур России и США: Тургенев, Толстой, Достоевский и Америка / А. Н. Николюкин. – М. : Наука, 1987. – 72 с.
160. *Николюкин А.* “Моя вера в человека безгранична” / А. Николюкин // Иностранная литература. – 1988. – № 4. – С. 235–237.
161. *Николюкин А.* Человек выстоит : реализм Фолкнера / А. Николюкин. – М. : Худож. лит., 1988. – 300 с.
162. *Олдридж Дж.* После потеряннго поколения / Дж. Олдридж ; [сост. А. С. Мулярчик]. – М. : Прогресс, 1981. – 240 с.
163. *Оленева В. И.* Современная американская новелла : проблемы развития жанра / В. И. Оленева. – К. : Наук. думка, 1975. – 256 с.
164. Основные тенденции развития современной литературы США / редколл.: М. О. Мендельсон [и др.]. – М. : [б. и.], 1973. – 265 с.
165. *Палиевская Ю. В.* Уильям Фолкнер / Ю. В. Палиевская. – М. : Высш. шк., 1970. – 79 с.
166. *Палиевская Ю.* Хозяин и владелец Йокнапатофы : [предисловие] / Ю. В. Палиевская // Шум и ярость ; Свет в Августе / У. Фолкнер. – М. : Высш. шк., 1989. – 449 с.

167. *Палиевский П. В.* Путь У. Фолкнера к реализму / П. В. Палиевский. – М. : Наука, 1964. – 289 с.
168. *Панченко В.* Маленько свята серед буднів / В. Панченко // Вітчизна. – 1988. – № 2. – С. 180.
169. *Паррингтон В. Л.* Основные течения американской мысли: американская литература со времени ее возникновения до 20-х годов : в 3 т. Т. 3 / В. Л. Паррингтон. – М. : [б. и.], 1970. – 254 с.
170. *Паустовский К.* Собрание сочинений. Т. 2 / К. Паустовский. – М. : [б. и.], 1957. – 625 с.
171. *Пахльовська О.* Україна: шлях до Європи ... через Константинополь. Ст. 1 : Історичний дуалізм давньої української літератури: Візантія чи Європа? ; Ст. 2 : Соціум та особистість в українській культурній ментальності: концепція, конфлікт, еволюція / О. Пахльовська // Сучасність. – 1994. – № 1/2. – С. 54–68.
172. Писатели США : краткие творческие биографии / сост. и общ. ред. Я. Засурского, Г. Злобина, Ю. Ковалева. – М. : Радуга, 1990. – 624 с.
173. Писатели США о литературе : в 2 т. Т. 2. / сост. А. Н. Николюкин. – М. : Прогресс, 1982. – 156 с.
174. *Пивоварська А.* Дім на горі : розмова з Вал. Шевчуком / А. Пивоварська // Сучасність. – 1992. – № 3. – С. 49–58.
175. *Полищук О. В.* Жанрообразующие функции художественного времени и художественного пространства в произведениях У. Фолкнера : (на примере трилогии “Деревушка”, “Город”, “Особняк”) / О. В. Полищук // Мова і культура : наук. щоріч. / ред. М. Ю. Карацуба. – К., 2001. – Вип. 3, Т. 4 : Мова і художня творчість. – С. 192–198. – (Філологія).
176. *Полищук О. В.* Идея длительности Анри Бергсона в произведениях Уильяма Фолкнера / О. В. Полищук // Мова і культура : наук. щоріч. / гол. ред. Д. С. Бурого. – К., 2002. – Вип. 4, Т. 4, Ч. 2 : Мова і художня творчість. – С. 97–101. – (Філологія).

177. *Поляков М. Я.* Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Я. Поляков. – М. : Сов. писатель, 1978. – 446 с.
178. *Потебня А. А.* Из лекции по теории словесности / А. А. Потебня // Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М., 1976. – 543 с.
179. Проблемы литературы США XX века. – М. : Наука, 1970. – 481 с.
180. *Райс Е.* Примерк реалізму / Е. Райс // Сучасність. – 1970. – № 6. – С. 67.
181. *Реизов Б. Г.* Сравнительное изучение литературы / Б. Г. Реизов // Вопросы методологии литературоведения. – М. ; Л., 1966. – С. 59.
182. *Савуренок А. К.* Романы У. Фолкнера 1920–1930-х годов / А. К. Савуренок. – Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1979. – 141 с.
183. *Самарин Р. М.* Проблема традиции и новаторства в западноевропейской литературе 1920–1930-х гг. / Р. М. Самарин // Зарубежная литература : [учеб. пособие для филол. спец. вузов] / сост. М. Р. Волкова ; предисл. А. В. Русаковой ; послесл. Б. Л. Сучкова. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1987. – 368 с.
184. *Ситник О. В.* Мала проза В. Фолкнера і М. Хвильового: форми та засоби психологізму : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / О. В. Ситник ; К-ПНУ ім. І. Огієнка. – Кам'янець-Подільський, 2010. – 221с.
185. Словарь литературоведческих терминов / [сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев]. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
186. *Солоухина О. В.* Концепции “читателя” в современном западном литературоведении / О. В. Солоухин // Теории, школы, концепции: художественная рецепция и герменевтика. – М., 1985. – 239 с.
187. *Соколова О. Г.* Вільям Фолкнер у безмежному океані сподівань і безкінечному морі тривоги американської літератури / О. Г. Соколова // Вікно в світ. – 1999. – № 6. – С. 150–162.
188. *Сохряков Ю. И.* Русские классики в литературном процессе США XX века / Ю. И. Сохряков. – М. : [б. и.], 1988. – 385 с.
189. *Співак В.* Художній час у романі В. Фолкнера “Крик і шал” // Іноземна філологія. – Львів, 1975. – Вип. 39. – С. 149.

190. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой : дневник ученика. Ч. 1-2 / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1951. – 668 с.
191. *Старцев А. И.* От Уитмена до Хэмингуэя / А. И. Старцев. – 2-е изд., доп. – М. : Сов. писатель, 1981. – 354 с.
192. *Старцев А.* Трилогия У. Фолкнера : [предисловие] / А. И. Старцев // Деревушка : роман / У. Фолкнер. – М., 2003. – С. 3–26.
193. Сучасний український роман у контексті світової літератури : круглий стіл “Вітчизни” / Г. Вервес, Д. Затонський, К. Шахова [та ін.] // Вітчизна. – 1981. – № 10. – С. 146–165.
194. *Сучков Б.* Действенность искусства / Б. Сучков. – М. : Сов. писатель, 1978. – 410 с.
195. *Танган О. Ю.* Новеллистика в творчестве У. Фолкнера / О. Ю. Танган // Филологические науки. – 1987. – № 3. – С. 72–76.
196. *Таран Л.* Будні та свята літописця : розмова з Вал. Шевчуком / Л. Таран // Гороскоп на вчора і на завтра. – К., 1995. – С. 47.
197. *Тарнашинська Л.* Ліпше бути ніким, ніж рабом : бесіда з Вал. Шевчуком / Л. Тарнашинська // Дніпро. – 1991. – № 10. – С. 69–79.
198. *Татарина Л. Н.* Романы Фолкнера как система / Л. Н. Татарина // Литература США XIX–XX вв. – Краснодар, 1985. – С. 57.
199. *Ткаченко А. О.* Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : [підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів]. – 2-е вид., випр. і доповн. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2003. – 448 с.
200. *Уэллек Р.* Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М. : Прогресс, 1978. – 326 с.
201. Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті : У 5 т. – К. : Наук. думка, 1997.
202. *Уоррен Р. П.* Как работает поэт : статьи, интервью / Р. П. Уоррен ; [пер. с англ.]. – М. : Радуга, 1988. – 544 с.

203. *Уоррен Р. П.* Славные стишки? Черта с два, поэзия – это вся жизнь / Р. П. Уоррен // Литературная газета. – 1986. – 10 сентября.
204. *Финкельштейн С.* Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе : [пер. с англ.] / С. Финкельштейн ; предисл. А. Аникста. – М. : Прогресс, 1967. – 319 с.
205. *Фолкнер В.* В свою останню годину : роман / Вільям Фолкнер ; [пер. з англ. Р. Доценка] // Всесвіт. – 1986. – № 6. – С. 58–147.
206. *Фолкнер У.* Город / Уильям Фолкнер. – М. : Худож. лит., 1965. – 156 с.
207. *Фолкнер У.* Деревушка / Уильям Фолкнер. – М. : Худож. лит., 1964. – 178 с.
208. *Фолкнер В.* Домашнє вогнище : роман у новелах / Вільям Фолкнер ; [пер. з англ. Р. І. Доценка, В. О. Корнієнка ; передм. Р. Доценка]. – К. : Молодь, 1983. – 288 с.
209. *Фолкнер У.* Избранное : [пер. с англ.] / Уильям Фолкнер ; [предисл. Б. Грибанова]. – М. : Прогресс, 1973. – 575 с. – (Мастера современной прозы). – Содерж.: Сарторис ; Медведь ; Осквернитель праха.
210. *Фолкнер У.* Когда я умираю ; Свет в августе : романы / Уильям Фолкнер ; [перевод с англ., послесл. В. Голышева]. – М. : ТЕРРА, 1999. – 512 с. – (Библиотека литературы США).
211. *Фолкнер Вільям.* Крадії та інші твори / Вільям Фолкнер ; [передм. Т. Денисової ; післям. Р. Доценка]. – К. : Дніпро, 1972. – 510 с.
212. *Фолкнер У.* Особняк : роман / Уильям Фолкнер ; [пер. с англ. Р. Райт-Ковалевой ; послесл. Дж. Г. Лоусона]. – М. : Худож. лит., 1965. – 448 с. – (Зарубежный роман XX века).
213. *Фолкнер У.* Персі Грімм / Уильям Фолкнер // Американська новела / уклад. А. Старцева. – К., 1976. – С. 168–178.
214. *Фолкнер У.* Після заходу сонця / Вільям Фолкнер // Американська новела / уклад. А. Старцева. – К., 1976. – С. 153–167.
215. *Фолкнер У.* Святилище ; Реквием по монахине ; Притча / Уильям Фолкнер. – М. : Остожье, 1997. – 688 с.

216. *Фолкнер У.* Семь рассказов : [пер. с англ.] / Уильям Фолкнер ; сост., ред. и послесл. И. А. Кашкина. – М. : Изд-во иностр. лит., 1958. – 179 с. – Содерж.: Поджигатель ; Справедливость ; Красные листья ; Когда наступает ночь ; Дым; Перси Гримм ; Победа.
217. *Фолкнер У.* Собрание сочинений : в 6 т. : [пер. с англ.] Т. 1 : Сарторис ; Шум и ярость : романы / Уильям Фолкнер. – М. : Худож. лит., 1985. – 591 с.
218. *Фолкнер У.* Собрание сочинений : в 6 т. : [пер. с англ.] Т. 2 : Свет в августе ; Авессалом, Авессалом! : романы / Уильям Фолкнер. – М. : Худож. лит., 1985. – 687 с.
219. *Фолкнер У.* Собрание сочинений : в 6 т. : [пер. с англ.] Т. 3 : Непобежденные ; Сойди, Моисей : повести ; Осквернитель праха : роман / Уильям Фолкнер ; редкол. : Б. Грибанов, П. Палиевский, А. Сахаров ; коммент. А. Долинина. – М. : Худож. лит., 1986. – 656 с.
220. *Фолкнер У.* Собрание сочинений : в 6 т. : [пер. с англ.] Т. 4 : Поселок ; Город : романы / Уильям Фолкнер. – М. : Худож. лит., 1987. – 686 с.
221. *Фолкнер У.* Собрание сочинений : в 6 т. : [пер. с англ.] Т. 5 : Особняк ; Похитители : романы / Уильям Фолкнер. – М. : Худож. лит., 1987. – 655 с.
222. *Фолкнер У.* Собрание сочинений : в 6 т. : [пер. с англ.] Т. 6 : Рассказы / Уильям Фолкнер. – М. : Худож. лит., 1987. – 670 с.
223. *Фолкнер У.* Старик / Уильям Фолкнер // Американская повесть : сборник / сост. А. И. Старцева. – М., 1991. – Кн. 2. – С. 172–269. – (Библиотека литературы).
224. *Фолкнер У.* Статьи, речи, интервью, письма / Уильям Фолкнер ; сост. А. Н. Николюкин ; [пер. О. Сороки, Ю. Палиевской, С. Белова]. – М. : Радуга, 1985. – 488с. – (XX век: писатель и время).
225. *Фолкнер У.* Уош ; Роза для Эмили ; Дым / Уильям Фолкнер // Американская новелла XX века / сост., вступ. ст. А. Мулярчика. – М., 1976. – С. 209–259.

226. *Фолкнер В.* Червоне листя : новели / Вільям Фолкнер ; передм. Д. Затонського. – К. : Дніпро, 1978. – 368 с.
227. *Франко І. Я.* Із секретів поетичної творчості. – К. : Рад. письменник, 1969. – 190 с.
228. *Франко І. Я.* Твори : в 20 т. Т. 18 : Літературно-критичні статті / І. Я. Франко. – К. : [б. в.], 1955. – 560 с.
229. *Хомський Н.* Язык и мышление / Н. Хомский. – М. : [б. и.], 1982. – 487 с.
230. *Чаковский С. Ф.* Анализ произведения как идейно-художественной целостности : на материале романа У. Фолкнера “Шум и ярость” / С. Ф. Чаковский // Методология анализа литературного произведения. – М., 1988. – 350 с.
231. *Чижевський Д. І.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. І. Чижевський. – Тернопіль : МПП “Презент” : Феміна, 1994. – 480 с.
232. К вопросу о романтической традиции в творчестве Фолкнера / Н. А. Чугунова // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков : проблема художественного образа / Н. А. Чугунова. – Иваново, 1998. – 256 с.
233. *Чугунова Н. А.* Повесть “Медведь” / Н. А. Чугунова // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков : проблема художественного образа / Н. А. Чугунова. – Иваново, 1993. – 287с.
234. *Шевчук В.* Дзигар одвічний : [роман] / Вал. Шевчук. – К. : Молодь, 1990. – 256 с.
235. *Шевчук В. О.* Дім на горі : [роман-балада] / В. О. Шевчук ; післясл. М. Г. Жулинського. – К. : Рад. письменник, 1983. – 487 с.
236. *Шевчук В.* Дорога в тисячу років / Вал. Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1990. – 411 с.
237. *Шевчук В.* “Енеїда” І. Котляревського в системі літератури українського бароко / Вал. Шевчук. – Львів : Сполом, 1998. – С. 5–61.

238. *Шевчук В.* Муза роксоланська. Українська література XVI–XVIII ст. Т. 1 / Вал. Шевчук // Вітчизна. – 1997. – № 3/4. – С. 121–148.
239. *Шевчук В. О.* Привид мертвого дому : роман-квінтет / В. О. Шевчук ; [передм. Р. Мовчан]. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2005. – 600 с.
240. *Шевчук В.* Про давню українську прозу, зокрема про літописи : кілька міркувань з приводу статті Б. Небесьо “Скільки прози може бути в козацькому літописі?” / Вал. Шевчук // Слово і час. – 1993. – № 10. – С. 57–65.
241. *Шевчук В.* Стежка в траві. Житомирська сага. У 2-х т. – Харків : Фоліо, 1994. – 494 с.
242. *Шевчук В.* Формально-інтелектуальні барокові вірші з середини XVII ст. / Вал. Шевчук // Дніпро. – 1999. – № 7/8. – С. 77–96.
243. *Bleikasten A.* The Ink of Melancholy : Faulkner’s Novels from The Sound and the Fury to Light in August / Andre Bleikasten. – Bloomington : Indiana University Press, 1990. – 358 p.
244. *Brooks Cl.* William Faulkner : The Yoknapatawpha Country / Cleanth Brooks. – Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1963. – 285 p.
245. *Brooks Cl.* William Faulkner : Toward Yoknapatawpha and Beyond / Cleanth Brooks. – Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1978. – 266 p.
246. *Brooks Cl.* William Faulkner : First Encounters / Cleanth Brooks. – New Haven : Yale University Press, 1983. – 354 p.
247. Cambridge Companion to William Faulkner / ed. Philip M. Weinstein. – Cambridge : Cambridge University Press. – 1995. – 236 p.
248. *Cowley M.* The Faulkner – Cowley File : Letters and Memories, 1944–1962 / Malcolm Cowley. – London : Chatto and Windus, 1966. – 286 p.
249. *Ellison R.* Invisible Man / Ralph Ellison. – 2. edit. – New York : Random House, 1952. – 581 p.
250. *Faulkner W.* As I Lay Dying / W. Faulkner. – New York : Vintage Books : A Division of Random House, 1964. – 250 p.

251. *Friedman M.* Stream of Consciousness I a Study in Literary Method / M. Friedman. – New Haven : [s. n.], 1955. – 271 p.
252. *Hersey J.* Ralph Ellison : A Collection of Critical Essays / John Hersey. – Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1974. – 375 p.
253. *Howe I.* William Faulkner : A Critical Study / Irving Howe. – Chicago : University of Chicago Press, 1975. – 321 p. – Include a discussion of the Southern myth.
254. *Jacobs R. B.* William Faulkner : The Passion and the Penance / Robert B. Jacobs // South. Modern Southern Literature in its Cultural Setting / ed. by R. B. Jacobs, L. D. Rubin. – N. Y. : Doubleday : Dolphin, 1961. – 174 p.
255. *La Capra D.* Rethinking Intellectual History : Texts, Contexts, Language / Dominic La Capra. – Ithaca ; London : [s. n.], 1983. – 339 p.
256. *Lee J.* Faulkner and Black-White Relations : A Psychological Approach / Jenkins Lee. – New York : Columbia University Press, 1981. – 365 p.
257. *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1926–1962* / ed. by James B. Meriwether and Michael Millgate. – Random House, 1968. – 286 p.
258. *Matthew L.* Faulkner and the Great Depression: Aesthetics, Ideology, and Cultural Politics (review) MFS Modern Fiction Studies. – Vol. 53. – N 3. – Fall 2007. – P. 608–610.
259. *Moreland R. C.* Faulkner and Modernism : Rereading and Rewriting / Richard C. Moreland. – Madison : University of Wisconsin Press, 1990. – 538 p.
260. *Musil R.* Denkmall / Robert Musil // Gesammelte Werke. – Hamburg, 1957. – P. 480–483.
261. *O'Donnell P.* Between the Family and the State : Nomadism and Authority in As I Lay Dying / Patrick O'Donnell // The Faulkner Journal. –1991. – Fall – 1992 Spring, 7:1–2, 83–94.
262. *O'Donnell P.* The Brenner Assignment : The Untold Story of the Most Daring Spy Mission of World War II / Patrick O'Donnell. – New York : Da Capo Press, 2008. – 247 p.

263. *Saldivar R.* Figural language in the novel : The flores of speech from Cervantes to Joyce / R. Saldivar. – Princeton : [s. n.], 1984. – 267 p.
264. The Norton Anthology of World Masterpieces. Vol. 2. – 6. Edit. – New York, 1992. – 2211 p.
265. *Vickery O. W.* The Novels of William Faulkner : A Critical Interpretation / Olga W. Vickery. – Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1964 . – 355 p.
266. *Wittenberg J.* Faulkner : The Transfiguration of Biography / Judith Wittenberg. – Lincoln : University of Nebraska Press, 1979. – 264 p.