

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ
КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

Кваліфікаційна робота за ОС «Магістр»

ХУДОЖНЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ МУТАЦІЙ
СУЧАСНОСТІ В АНТИУТОПІЇ ВІЛЬЯМА ГОЛДІНГА «ВОЛОДАР МУХ»

Студентки групи ФП 2221
Факультету управління енергетичними
та економічними процесами
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша – англійська

Лукашенко Владислави Володимирівни

До захисту
«18» 01 2023 р.
Завідувач кафедри
Власова проф. Власова Т. І.

Науковий керівник:
канд. філол. наук, доцент
Безруков А. В.

Національна шкала добре
Кількість балів 85
Оцінка ЄКТС B

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
UKRAINIAN STATE UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGIES
DEPARTMENT OF PHILOLOGY AND TRANSLATION

Master's Degree Diploma Paper

**LITERARY REPRESENTATION OF THE CURRENT SOCIOCULTURAL
MUTATIONS IN WILLIAM GOLDING'S DYSTOPIAN
"LORD OF THE FLIES"**

Group PT 2221

Faculty of Management of Energy
and Economic Processes

Speciality 035 Philology

Specialization 035.041 Germanic

Languages and Literatures (Translation
Included), Major Language – English

Vladyslava Lukashenko

Research supervisor:

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor

Andrii Bezrukov

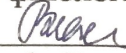
Dnipro

2023

Український державний університет науки і технологій
Кафедра філології та перекладу

Затверджую:

Зав. каф. філології та перекладу

 (підпис)

проф. Тетяна ВЛАСОВА

“07” вересня 2023 р.

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну магістерську роботу

студента(ки) VI курсу, групи ФП 2221 факультету УЕЕП УДУНТ

Лукашенко Владислави Володимирівни

(ПІБ студента)

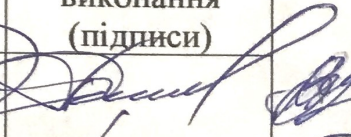
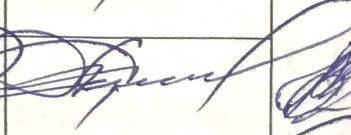
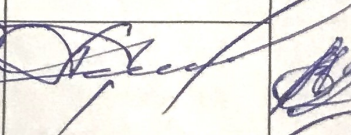
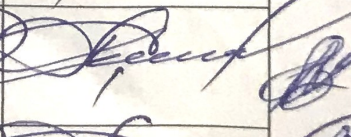
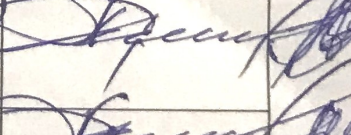
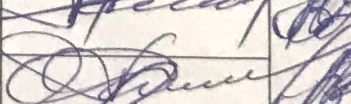
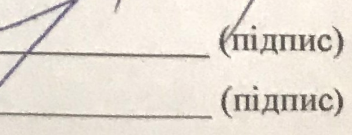
спеціальності 035 Філологія

Тема роботи: *Художня репрезентація соціокультурних мутацій сучасності в антиутопії Вільяма Голдінга «Володар мух»*

Науковий керівник: *канд. філол. наук, доцент, доцент кафедри філології та перекладу*
Безруков Андрій Вікторович

Дата видачі завдання: *07.09.2023*

Графік виконання магістерської кваліфікаційної роботи

№ з/п	Найменування частин і план магістерської кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Відмітка про виконання (підписи)
1	Аналіз наукових джерел і написання теоретико-методологічної частини магістерської кваліфікаційної роботи (Розділ 1)	Вересень-жовтень	
2	Аналіз літературного матеріалу, що досліджуються, і написання теоретико-аналітичної частини магістерської роботи (Розділ 2)	Жовтень	
3	Проведення аналізу досліджуваного літературного матеріалу і написання практичної частини магістерської роботи (Розділ 3)	Жовтень-листопад	
4	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Листопад	
5	Попередній захист магістерської кваліфікаційної роботи і подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи на кафедрі	Грудень	
6	Оформлення документації і підготовка презентації до захисту магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	
7	Захист магістерської кваліфікаційної роботи	Січень	

Науковий керівник  (підпис)

Студент  (підпис)

• ЗМІСТ •

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ СТУДІЮВАННЯ ЖАНРУ АНТИУТОПІЇ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА РЕКОНСТРУКЦІЯ	9
1.1 Поетико-філософські домінанти антиутопії і антиутопійні ідентичності у постгуманістичному вимірі	9
1.2 Відображення історичної дійсності крізь призму антиутопійного світосприйняття	17
1.3 Голдінгівська репрезентація антиутопійних ідей у «Володарі мух»: роман-попередження чи роман-передбачення?	23
Висновки до розділу 1	29
РОЗДІЛ 2. РОМАН-ПАРАБОЛА В. ГОЛДІНГА «ВОЛОДАР МУХ» ЯК ЗНАКОВИЙ ТВІР АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	31
2.1 Історія створення, критичної і наукової рецепції	31
2.2 Образи, символіка й інтертекстуальність: інтерпретація прихованих сенсів	37
2.3 Метафізичне переосмислення проблеми добра і зла: до витоків моральної деградації людства	52
Висновки до розділу 2	56
РОЗДІЛ 3. СОЦІОКУЛЬТУРНІ МУТАЦІЇ СУЧАСНОСТІ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ «ВОЛОДАРЯ МУХ» В. ГОЛДІНГА	58
3.1 “Kill the beast! Cut his throat! Spill his blood!”: післявоєнна криза гуманізму як екзистенційна проблема	58
3.2 “Daylight might have answered yes; but darkness and the horrors of death said no”: гречні підлітки vs жорстокі дикуни – конфлікт людини і природи у межовій ситуації	64
3.3 “What are we? Humans? Or animals? Or savages?”: з іншої сторони цивілізації – у пошуках фізичного й духовного спасіння	72
Висновки до розділу 3	79
ВИСНОВКИ	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	86

• ВСТУП •

Потужна соціальна, економічна, культурна і світоглядна криза, що спіткала людство після двох світових воєн, значно вплинула на інтелектуально-мистецьке світосприйняття, ознаменувавши перехід до стриманішого оспівування людської природи, проте у сміливіших формах. Дегуманізація світобачення, зокрема художнього, призводить до появи нового типу ідентичності, вектор соціокультурного розвитку якої визначається новими реаліями постгуманістичного світу. Художня рецепція цього типу ідентичності актуалізує її антиутопійний вимір у процесах переакцентуації власне підходів до осмислення і репрезентації людини як соціальної істоти.

Дебютний роман «Володар мух» (“Lord of the Flies”, 1954) визнаного класика англійської літератури Вільяма Голдінга (1911–1983) зачіпає найгостріші питання внутрішньої сутності сучасної людини, яка неминуче веде її до здичавілості й жорстокості. «Володар мух» – своєрідна антиробінзонада з типовими елементами антиутопії – яскраво демонструє моральну деградацію світового суспільства на прикладі ізольованої групи хлопців, які живуть і діють на острові так само, як це роблять дорослі на «великій землі». Виродження людського у людині, заміщення його на звірячі і дикунські інстинкти, що не контролюються цивілізацією, є причиною значної кількості проблем сучасного світу.

За словами американського критика Л. Тріллінга, «Володар мух» «ознаменував мутацію у [західній] культурі: Бог, можливо, й помер, але Диявол розквітнув – особливо в англійських громадських школах» [цит. за: 46, с. 415]. Саме цей ракурс дослідження роману виокремлено як основний, оскільки соціокультурні мутації сучасності, детально проаналізовані Голдінгом у «Володарі мух», постають певними універсальними, **актуальними** і у ХХ ст., і особливо на початку ХХІ ст. Горезвісний «звір» запанував не лише на острові, куди дітей закинула

жорстока реальність війни, він домінує скрізь, – ця невтішна сентенція експлікує той трагізм і безвихідь, що задають загальну тональність роману Голдінга, набуваючи у ньому універсального масштабу завдяки поєднанню антиутопійного світобачення, нетрадиційного погляду на екзистенційні проблеми людського буття, а також релігійного підтексту.

«Володар мух» виданий десятками мільйонів примірників, перекладений на понад 30 мов і визнаний критиками знаковим твором ХХ ст. Секрет успіху книги очевидний: Голдінг зумів філігранно змалювати найтемніші глибини людської сутності. І хоча на його боці був дух часу 1950-60-х рр., коли нове покоління цікавилось звірствами Другої світової війни, художній таланти письменника беззаперечний, а способи художньої репрезентації авторських інтенцій гідні нових досліджень.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі філології та перекладу Українського державного університету науки і технологій у межах науково-дослідної теми «Теорія та методологія гуманітарних досліджень в умовах соціокультурних трансформацій початку ХХІ ст.» (№ держ. реєстрації 0117U006917).

Мета дослідження полягає у реактуалізації соціокультурної проблематики, зумовленої трансформаціями сучасного людства, та акцентуації способів її художньої репрезентації у романі В. Голдінга «Володар мух». Досягнення зазначеної мети зумовило виокремлення і розв'язання низки завдань:

- ❖ реконструювати теоретико-методологічні підвалини студіювання жанру антиутопії і антиутопійного світобачення В. Голдінга;
- ❖ окреслити місце роману-параболи В. Голдінга «Володар мух» серед творів західної літератури ХХ ст., а також основні вектори його критичної і наукової рецепції;

- ❖ експлікувати роль антиутопійної ідентичності у процесах соціокультурної деградації суспільства;
- ❖ вказати на інтертекстуальні зв'язки «Володаря мух» та встановити їх вплив на моделювання історичної і художньої дійсності у творі;
- ❖ визначити особливості художнього відображення соціокультурних мутацій сучасності, а також своєрідність проявлення авторських інтенцій у тексті досліджуваного роману.

Об'єктом дослідження постає роман В. Голдінга «Володар мух», **предметом** – специфіка репрезентації у його художній тканині соціокультурних мутацій сучасності як своєрідного гла постгуманістичного світобачення і трансформацій антиутопійної ідентичності.

Методи дослідження. Актуалізація нового типу антиутопійної ідентичності у романах-антиутопіях обумовлюється постгуманістичним контекстом і вписаними у нього соціокультурними мутаціями суспільства. Для студіювання зазначеної сентенції у міждисциплінарній парадигмі обґрунтованим є звернення до *феноменологічного* підходу задля дескриптивного вивчення свідомості, суб'єктивності і переживань героїв, а також авторських інтенцій. У вивченні природи потаємного застосовуються методи *концептуалізації* суспільно значущих фактів у процесі пізнання соціальної реальності. *Інтертекстуальний* аналіз, а також *культурологічний* і *лінгвостилістичний* підходи та метод *герменевтичної* інтерпретації принагідні для моделювання постгуманістичного контексту і його впливу на антиутопійні ідентичності в умовах соціокультурних мутацій суспільства.

Теоретико-методологічну основу дослідження формують праці зарубіжних і українських дослідників жанру антиутопії і антиутопійної ідентичності (М. Іконнікова [19], І. Кулікова [20], В. Кучер [21],

I. Пахоменко [26], Г. Сабат [28], R. Vaccolini [40], M. Booker [43], G. Claeys [49; 50], E. Gottlieb [60], J. Harrison [61], M. Kwapien [70], J. Norledge [81], K. Stein [92] та ін.), а також творчості В. Голдінга у контексті антиутопійного світобачення, зокрема його роману «Володар мух» (М. Зінде [15], С. Д. Павличко [25], J. Carey [46], P. Crawford [51], S. Paschalis [84], P. K. Singh [91], D. Wilson [100] та ін.).

Наукова новизна дослідження може бути визначена через спробу реінтерпретації художнього тексту «Володаря мух» з позицій сучасних підходів до дефініювання антиутопійної ідентичності, що зазнає кардинальних змін у постгуманістичних умовах.

Теоретична цінність представленої праці полягає в описанні теоретичних аспектів художнього мислення автора роману-параболи «Володар мух» у контексті трагічного руйнування особистості і засобів формування образно-символьного й мотивно-тематичного планів.

Практична цінність. Отримані результати можуть бути використані для підготовки лекційних спецкурсів з історії зарубіжної літератури, зокрема західноєвропейської літератури ХХ ст., особливо антиутопійного роману, а також для написання кваліфікаційних робіт за відповідною тематикою.

Апробація результатів дослідження. Участь у ХХІ Міжнародній студентській науковій конференції “Engineer of the Third Millennium” з опублікуванням тез доповіді “*Lord of the Flies: A Tension between Groupthink and Individuality*” (Engineer of the Third Millennium: Proceedings of the International Students’ Scientific Conference, May 12, 2023. Dnipro, 2023. P. 39–40).

Структура роботи. Магістерська кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 95 стор. Кількість цитованих джерел – 102.

• РОЗДІЛ 1 •

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ СТУДІЮВАННЯ ЖАНРУ АНТИУТОПІЇ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА РЕКОНСТРУКЦІЯ

1.1 Поетико-філософські домінанти антиутопії і антиутопійні ідентичності у постгуманістичному вимірі

Жанр антиутопії посідає особливе місце у літературі ХХ століття. Його домінування зумовлене власне специфікою оточуючого світу з його соціально-політичними, економічними катаклізмами, культурною кризою та апокаліптичними/постапокаліптичними настроями, що надає багатющій матеріал для побудови утопійних/антиутопійних моделей буття. У творах антиутопійної спрямованості створюється особливий ідейно-художній універсум, у якому можливе постає справжнім, ідея перетворюється на реальність, а мрія – на дійсність.

Антиутопійний світогляд актуалізується у переламні періоди, кризові часи і моменти краху колишніх ідеалів. Власне концепція утопійного/антиутопійного світобачення займає вчених, мислителів і просто пересічних громадян з давніх-давен. Попри зміну епох, культур і суспільств, ця тема знову й знову висвітлюється у літературі; її можна вважати одночасно «старою і новою ідеєю» [80, с. 251], яка виринає тоді, коли для цього виникає гостра необхідність. Минуле століття трактується як «епоха, у якій жорстокість людства спалахнула і проявила себе більш експансивно, ніж будь-коли до цього» [68, с. 27], що спонукало авторів до осмислення нової моделі суспільства. Дослідження певних негативних аспектів існування суспільства і людини у ньому набувають неабиякої актуальності, зокрема у діалектичному поєднанні з утопією, водночас автономізуючись і використовуючи антиутопійні ціннісні характеристики для виокремлення специфічних ознак жанрової поетики. Жанрові ознаки антиутопійної творчості є предметом наукових дискусій, що жодним

чином не зменшує естетичної цінності тих засобів, які крізь репрезентацію у художньому просторі покликані насамперед привернути увагу читачів до найактуальніших проблем сучасності.

Потужна криза антропоцентричних уявлень про світ призводить до розмиття морально-етичних основ суспільства та появи постгуманістичних установок, формування антиутопійного світогляду [60; 81; 83]. Людина вже не мірило всіх речей, не вершина еволюції, нівелюється її роль у суспільно-політичних процесах. Однак постгуманізм не наполягає на «вимиранні» людини; людина починає існувати у мінливих умовах, намагаючись пристосовуватися до навколишньої дійсності.

Західна культура завжди ієрархічно вирізняла людину з природного (тваринного) середовища, що підкріплено численними філософськими і теологічними потрактуваннями концепції людини, узагальнених класичним гуманізмом. Гуманістичне світобачення, однак, жодним чином не сприяло індивідуальному й колективному самовизначенню. Водночас постгуманістичні принципи цілком співвідносяться з антиутопійними змінами нового ірраціонального світопорядку [94, с. 485]. Значення антиутопії для розуміння людини у соціально-філософському вимірі полягає в осягненні протиставлення індивідуалізованого типу і суспільства, що може стати у нагоді під час визначення чітких меж цих категорій у світлі теорії *posthumanist unsmoothing* [47, с. 1184].

Щоб зрозуміти постгуманістичну теорію, що насамперед «проблематизує антропоцентризм» [35, с. 484], дослідники схильні розглядати людину як онтологічну систему, відкриту для різних культурних інтерпретацій, а гуманізм – як найпоширенішу з цих інтерпретацій. Такий підхід виокремлює постгуманізм як певну основу «критичних дискурсів гуманізму, вплетених у соціальні, політичні і філософські структури» [61, с. 7]. Така перспектива якнайточніше

вписується у парадигму антиутопійної ідентичності у дегуманізованому суспільстві.

Від самого початку утопійна література виникла з необхідності гармонізувати стосунки між особою і суспільством, створивши умови, за яких інтереси особистості й суспільства перебували б у згоді, а протиріччя закінчувалися би загальною гармонією. Будь-який справжній письменник тонко відчуває найменші зміни у суспільстві і відтворює їх, гротескно видозмінюючи дійсність, що, безумовно, можна розглядати як застереження проти невдалих кроків і неправильних рішень, оскільки антиутопійні історії відбуваються тоді, коли зловісні загрози вже виникли [85, с. 26–29]. Вигадані письменниками події співвідносяться читачами з власним просторово-часовим континуумом через те, що «просторові уявлення про апокаліпсис» є досить розповсюдженими [86, с. 307].

В антиутопійних творах засобами певних стилістичних девайсів, зокрема гротеску і оксюмору, створюється особливий тип картини світу, крізь яку проглядається своєрідний образ майбутнього, але водночас порушуються зв'язки між утопійними й антиутопійними вимірами, а межа між утопією і антиутопією вияскравлюється у моделі людської цивілізації [42, с. 84]. Очевидно, що еволюція жанру антиутопії (власне як і утопії) продиктована історичним і суспільним розвитком, технологічним і інтелектуальний прогресом, а також його науково непередбачуваними, але гіпотетично можливими наслідками [18, с. 80]. Важливою особливістю жанру антиутопії на рівні поетики є її внутрішній потенціал щодо реконструювання утопії як тієї жанрової моделі, від якої можна вибудувати типологію власне антиутопії [21, с. 186].

Оскільки антиутопії зазвичай гіперболізують соціальний вимір і таким чином пропонують соціальну критику [45, с. 77], у них яскраво увиразнюється дихотомія «позитивних» і «негативних» образів з метою демонстрації найгірших соціальних умов як компонентів антиутопійного

світовідчуття. Такі історії зображують суспільства, де звичайним людям бракує базових свобод, безпеки і навіть емоцій. Таким чином, антиутопія «пробуджує тривожні образи» [49, с. 3] задля вираження їх функціонування як у художньому просторі, так і у проєкції на історичну дійсність.

Антиутопійні ідентичності у мінливих суспільствах зазнають певних змін, адаптуючись до нових умов існування. Ці трансформації часто викликані як зовнішніми, так і внутрішніми чинниками, які визначають способи існування антиутопійної ідентичності у постгуманістичних умовах, поєднуючи «усілякі модальності, амбівалентні передчуття та мотиви» [35, с. 487]. До зовнішніх належать, насамперед, соціально-політичні трансформаційні процеси, а до внутрішніх – психоемоційні.

Незалежно від етнічної приналежності, доби і переконань, автори антиутопійних романів зображують відомий їм час і життя, передаючи відчуття епохи у художньому вимірі, іноді вдаючись до перебільшення, відтворюючи дійсність, оскільки коли література справді досягає правдивого зображення реальності у найширшому значенні того, якою вона має бути, тоді вона справді може мати певний вплив на те, якою стає реальність, хоча сама по собі література не може її змінити [82, с. 53].

Чимало дослідників намагалися визначити природу антиутопії, називаючи антиутопійну літературу «консервативними текстами», у яких виражено «невдоволення існуючою системою» [76, с. 142], або описуючи антиутопійні суспільства, де «устремління до ідеалу трагічно занепали» [63, с. 3]. Власне термін *антиутопія* (від грец. *avtí-, ov* – не, *τόπος* – місце) [74, с. 83] вперше пролунав у парламентській промові британського філософа Джона Стюарта Мілля у 1868 р., однак антиутопійні елементи у літературі з'явилися ще раніше. Історія антиутопії, тоді ще не виокремленої в жанр і навіть не названої, сягає античності (Аристотель, Марк Аврелій). Антиутопійні мотиви можна вбачати і у третій частині

свіфтівських «Мандрів Гуллівера» (“Gulliver’s Travels”, 1726–1727), де детальне описання літаючого о. Лапута нагадує технократичну антиутопію. Зародки антиутопії як жанру простежуються у науково-фантастичних романах Жюль Верна – «П’ятсот мільйонів Бегуми» (“Les Cinq Cents Millions de la Béguine”, 1879), Герберта Веллса – «Сплячий прокидається» (“The Sleeper Awakes”, 1899), «Перші люди на Місяці» (“The First Men in the Moon”, 1901), «Машина часу» (“The Time Machine”, 1888), а також романах Волтера Безанта – «Внутрішній дім» (“The Inner House”, 1888) і Джека Лондона – «Залізна п’ята» (“The Iron Heel”, 1908).

Хрестоматійними зразками світової антиутопійної літератури ХХ ст. постають романи «Прекрасний новий світ» (“Brave New World”, 1932) Олдоса Гакслі, «1984» (“Nineteen Eighty-Four”, 1949) Джорджа Орвелла, «451° за Фаренгейтом» (“Fahrenheit 451”, 1953) Рея Бредбері, а також особливим типом антиутопійного роману видається досліджувана у представленій праці книга Вільяма Голдінга «Володар мух» (“Lord of the Flies”, 1954).

В епоху жанрової нестабільності, синтезу напрямів і трансформації жанрових моделей дослідники не наважуються надавати антиутопії «канонічного» визначення хоча б через те, що всередині антиутопії функціонує безліч різних підвидів. Окрім протиставлення утопійним ідеям, з яким погоджується переважна більшість літературознавців, водночас наголошуючи, що межі між утопією/антиутопією «часто занадто розмиті» [83, с. 4], дефініювання антиутопії стикається зі значними труднощами, викликаними обсягом змісту самого поняття. І. І. Пархоменко, намагаючись наблизитися до визначення антиутопії у літературознавстві, розглядає різні літературні моделі антиутопійного жанру на сучасному етапі його розвитку (роман-пародія, -метафора, -енциклопедія, -детектив, практопія, екоутопія, анти-антиутопія, пост-антиутопія, антиутопія «темного майбутнього», есхатологічна, постапокаліптична, бестіарна

антиутопія тощо), доходячи висновку, що майже всі вони досить близькі за значенням, проте не тотожні [26, с. 222].

Питання про характер діалектичного зв'язку утопії і антиутопії постає чи не у кожній науковій розвідці, присвяченій студіюванню антиутопійного жанру. Очевидно, що антиутопію розглядають як антитезу утопії, пародію на утопійний жанр загалом, утопійний проєкт або утопійну ідею. Підставою для такого розуміння є і етимологія терміну, і походження власне поняття, насамперед префікс *анти-*, що привносить у семантику слова значення, яке виражає протилежність, ворожість до чогось, спрямованість проти чогось.

Попри те, що антиутопія «заперечує» утопію, вона розвивається на основі її жанрових принципів. У той час як утопійна література зображує ідеальні світи, антиутопійна насамперед зображує недоліки та невдачі уявних суспільств [43, с. 6]. Водночас, згідно з законами діалектики, антиутопія стає відправною точкою розвитку утопії, за якою слідує різка зміна її природи, але вже на основі нової утопії, або того, що Т. Мойлан називає «перетворювальним утопійним імпульсом» [77, с. 164]. Тобто антиутопія залишається з утопією у діалозі, що визначає специфіку жанру та висвітлює найхарактерніші риси їх взаємодії. Ось чому утопія і антиутопія «можуть бути близнюками, нащадками тих самих батьків» [48, с. 7]. Г. Сабат у монографії «У лабіринтах утопії та антиутопії» наголошує на відмінності ключових функцій цих двох жанрових утворень: якщо для утопії це – втішати й повчати, то для антиутопії – попереджати й застерігати [28, с. 37].

У цьому контексті ще більше увиразнюється діалектичний зв'язок зазначеної опозиції, хоча антиутопію можна вважати більш «розвиненим» жанром через те, що вона проблематизує утопійні ідеї. К. Фернс схарактеризував антиутопійну літературу як *a matter of exploring possibilities* [55, с. x]. Навіть етимологічне визначення антиутопії або

«поганої» утопії яскраво ілюструє взаємозв'язок двох опозицій: антиутопія – це утопія, яка зазнала невдачі або пішла помилковим шляхом (*dys-*) [101, с. 10]. За влучним виразом Р. Бакколіні й Т. Мойлана, антиутопійна уява служить «пророчим засобом, канарейкою у клітці, для письменників, які мають етичні та політичні інтереси, щоб попередити нас про жахливі соціально-політичні тенденції, які, якщо продовжуватимуться, можуть перетворити сучасний світ на залізні клітки, зображені зі зворотного боку утопії» [40, с. 2].

Часом, аби пояснити антиутопійність утопії чи протистояння двох жанрових утворень у межах одного твору, необхідно підкреслити можливість утопії перероджуватися у свою протилежність, закладену всередині самого жанру як елемент його поетики. Якщо розглядати деталі утопії, ключовим є момент критичного ставлення автора до сучасної дійсності, оскільки сама спроба побудови ідеального суспільства виникає із заперечення реального світу. Цей прийом із заміною об'єкта критики відроджується в антиутопійному вимірі.

В антиутопіях часто спотворюється просторово-часовий континуум, а генетична та історична пам'ять формується за законами умовного суспільства [44, с. 36–37]. Проте, як стверджує Е. Готліб, одне з найбільш характерних «поглядів» антиутопійної літератури полягає у тому, що звернення до минулого є життєво важливим для психічного здоров'я будь-якого суспільства [60, с. 12]. Антиутопія досліджує не світ в історії, а історію як художній образ світу, створений у результаті ймовірного розвитку цивілізаційного процесу, і стає своєрідним відображенням суспільства. Замкнутість хронотопу антиутопії призводить до виникнення асоціацій; вона з'єднує реальне й умовне теперішнє. Ахронія постає в романах особливим засобом стереоскопічного розгляду створеної автором псевдореальності, яку можна сприймати як з антиутопійної, так і з утопійної позицій [42, с. 86–87]. Цілком логічно, що після потрясінь ХХ ст.

соціальна реальність складно співвідноситься з ідеєю утопізму; політична і філософська думка фокусується, ймовірно, на «кінцеві історії» [6, с. 31].

Романи-антиутопії мають спонукати читачів замислитися про соціальний і політичний клімат, а у деяких випадках навіть можуть надихнути на активні дії. Тож більшість дослідників дотримуються думки, що антиутопійна література виконує три основні функції. По-перше, це сатирична критика, по-друге, освітньо-просвітницька основа суспільної системи мислення і, по-третє, авторська інтерпретація буття.

Центральними темами антиутопійних романів, як правило, є такі [98]:

1. Втрата індивідуальності: чимало антиутопійних романів, дія яких відбувається у майбутньому, зображують небезпеки конформізму та досліджують, як потреби суспільства у цілому порівнюються з індивідуальними потребами.

2. Тоталітарний контроль. Влада держави відіграє важливу роль у антиутопійній літературі. Як правило, у таких романах або влади немає, або є репресивний правлячий орган.

3. Забруднення й руйнування навколишнього середовища: дія антиутопійних романів часто відбувається у населених місцях Землі або у місцях, які от-от колапсують.

4. Вживання: репресивні сили та руйнування в антиутопійних світах часто залишають героїв напризволяще.

5. Технологічний контроль. Передова наука й технології в антиутопійних творах виходять за межі інструментів для покращення повсякденного життя – технології часто зображуються як керуюча, усюдисуща сила, що нагнітає страх.

Згідно з визначенням в Оксфордському словнику англійської мови, антиутопія – це «уявне місце чи стан, у якому все якнайгірше» [54]. Оскільки антиутопійна література досліджує найтемніші сторони людського розуму і людської природи, один зі способів її осягнути – взяти

до уваги тезу, що антиутопія часто є результатом вилаштування влади і закону навколо позитивних якостей (порядок, рівність, покора) для ідеального суспільства і прийняття цих якостей як абсолютної крайності.

1.2 Відображення історичної дійсності крізь призму антиутопійного світосприйняття

Протягом минулого століття побачили світ чимало «антиутопійних» творів, які намагалися трактувати болючі питання соціально-політичного життя, проте чимало з них лише експлуатували «антиутопійний» дискурс заради цілком прагматичної мети. Саме тому актуальними залишаються частково розглянуті нами у попередньому підрозділі питання критеріїв приналежності твору до антиутопії, її параметрів, а також наукових підходів до студіювання цього напрочуд строкатого жанрового утворення. Очевидно, що у більшості визначень антиутопія розуміється як опозиція утопії, що сприймається досить абстрактно, хоча і видається цілком логічним, але водночас значною мірою звужує художні потенції антиутопії. Чи не єдиною константною характеристикою жанру антиутопії залишається його приналежність до історично-конкретної парадигми, що вимагає дослідження антиутопії у тісному зв'язку з історичною дійсністю й історичними обставинами певного періоду. Водночас утопія розглядається вченими як «кінець історії» [53].

XX ст. було для літератури, серед іншого, століттям антиутопій. Тепер це видно цілком виразно, і навіть починають прояснюватися причини, внаслідок яких пережив свого розквіту жанр, що ніколи раніше не мав ані такої привабливості, ані такого престижу серед читацької й наукової публіки [3]. Причини ці увиразнюються у характері історичної реальності зазначеного періоду. XX ст. буквально потребувало антиутопії як узагальнення власного історичного досвіду, аби усвідомити себе і своє місце в історичній панорамі. І хоча вважається, що саме історичний час

формує жанри, або принаймні надає найбільш сприятливі умови для виокремлення жанротвірних художніх домінант (ці процеси відбуваються навіть поза авторськими преференціями, а нерідко – і всупереч суспільним обставинам), насамперед духовні запити на виникнення певного літературного жанру сприяють його художньому втіленню.

Зважаючи на це, зауважимо, що антиутопії ХХ ст. виникли не з теоретичних міркувань про вірогідність того чи іншого потенційного «колапсу», а як наслідок рефлексії над сучасним станом речей, над історією, що кардинально і драматично змінювала світ. Поринаючи у ці твори, читачі думають не про прийдешні століття або наближення потенційної небезпеки, вони мислять про час, у якому перебувають, про історію, яка твориться на їхніх очах.

У ХХ ст., часі значних здобутків і колосальних втрат, що «запропонувало світові чимало моделей суспільного розвитку і спроб їх реалізації» [23, с. 69], людині надзвичайно важко визначитися – хто вона є і у якому часі перебуває. Потужні, і водночас витончені механізми впливу на масову свідомість породжують дивовижну суміш міфів і реалій [64, с. 51]. Людина дивиться на світ крізь багатогранну призму інтересів – особистісних, групових, класових, – що можуть нівелюватися в ім'я чергової «великої» ідеї або міфу. Сповільнення темпів соціального розвитку у минулому столітті дозволили перевірити прогнози, зроблені за кілька десятиліть до цього, і переконатися якщо не в абсолютній їх точності, то у правильності вихідних передумов. Творці грандіозних утопій минулого, зокрема Томас Мор, основоположник утопійного жанру, мали на увазі такий стан речей, якого суспільство, можливо, спроможеться досягнути у віддаленому майбутньому.

Антиутопія завжди порушує серйозну проблему, тому вона намагається вивчати суспільство у його динаміці, тобто в історичній перспективі, тоді як характерною рисою утопії є статичність [34] і

антиісторизм. Цікаво, що з розвитком історичного процесу у наступних, прогресивних формах суспільства зберігаються пережитки минулого, окремі явища і навіть цілі «прошарки» старих формацій. Цей процес історично обумовлений і увиразнює безперервну боротьбу пережитків минулого і паростків майбутнього. Письменники антиутопійного жанру зосереджуються переважно на сьогоденні і майбутньому, демонструючи, як сьогодення впливає на майбутнє. Антиутопійна література часто змушує читачів сумніватися, чи зображувані події торкаються сьогодення або того, що ще попереду.

Потужним поштовхом до розвитку антиутопійного художнього світобачення постає Перша і Друга світові війни та революційні настрої, що їх супроводжували у спробах втілити утопійні ідеали у реальність. Минуле століття подарувало авторам таку суто антиутопійну тему, як фашизм («Місто вічної ночі» (“City of Endless Night”, 1920) Міло Гастінгса; «Самовладдя містера Парема» (“The Autocracy of Mr. Parham”, 1930) Герберта Веллса; «Війна з саламандрами» (“Valka s mloky”, 1936) Карела Чапека; «Ніч свастики» (“Swastika Night”, 1937) Кетрін Бурдекін (Мюррей Константін). Поза тим, Олдос Гакслі у «Прекрасному новому світі» (“Brave New World”, 1932) гіперболізує капіталізм, доведений до абсурду. Питанням тоталітаризму й конформізму присвячені «1984» (“Nineteen Eighty-Four”, 1949) і «Колгосп тварин» (“Animal Farm”, 1945) Джорджа Орвелла. Подібні ідеї пізніше знаходять продовження у «451° за Фаренгейтом» (“Fahrenheit 451”, 1953) Рея Бредбері та «Механічному апельсині» (“A Clockwork Orange”, 1953) Ентоні Берджеса. Сьогодні ж жанр антиутопії багато у чому перегукується з науковою фантастикою та постапокаліптичним дискурсом.

Так, невпинний хід історії, занурений в антиутопійну проблематику, набуває художніх контурів у неперевершених взірцях світової літератури, увиразнюючи болючі питання постгуманістичного суспільства, беручи під

сумнів можливість досягнення соціальних ідеалів і побудови справедливого суспільного ладу. Не випадково саме ХХ ст. – століття бурхливих соціально-політичних трансформацій і культурних мутацій, двох небувалих за масштабами кривавих воєнних конфліктів та революцій, динамічного розвитку науки і встановлення тоталітарних режимів – надало потужного поштовху жанру антиутопії.

Саме через те, що розквіт антиутопійного модусу у художній літературі має не лише художньо-етичні, але й критичні засади, найяскравіше він проявив себе у художній літературі минулого століття, схарактеризованого дослідниками як доба антиутопій [5; 9; 16; 20; 83; 89]. Водночас студіювання антиутопійного дискурсу давно вийшло за межі літературознавчої науки [31; 32] через популярність жанру та його глибинний зв'язок з актуальними ідеологічними і філософськими проблемами. Проте нас цікавитиме саме літературознавчий вимір антиутопії, якому в українській і зарубіжній гуманітаристиці приділяється чимало уваги [12; 19; 18; 20; 28; 21; 22; 26; 40; 43; 49; 60; 61; 70; 81; 92]. Грунтуючись на тому, що деякі концептуальні положення, пов'язані з осмисленням генези і художньої своєрідності антиутопії, до сьогодні залишаються дискусійними, можна стверджувати, що виокремлюється чимале поле для проведення подальших наукових розвідок. Втім, серед першоджерел антиутопійного жанру у літературознавстві неодмінно наводять антиутопізм як світоглядну категорію [12, с. 7], апокаліптичне/постапокаліптичне світобачення [86, с. 307], а також філософсько-художні парадигми античної давнини [28, с. 7].

З естетико-художньої перспективи утопійні уявлення належать до сфери умоглядних і гіпотетичних припущень та виражаються у літературній творчості на рівні ідеї, сюжету і жанрово обумовлених форм за допомогою художнього відображення реальності. Поетика антиутопії є засобом «оживлення» умоглядних утопійних теорій; через істину

мистецтва вона наближає читача до істини життя, історичної дійсності, існуючи лише як феномен художнього дискурсу. Категорія антиутопійності не може бути елементом поетики, проте, як будь-яка концептосфера, може себе через неї виражати, а антиутопізм не є літературним принципом, оскільки по відношенню до авторського світогляду виявляється лише способом пародіювання, деконструкції або іронічної критики утопійної свідомості. Антиутопізм існує лише як диспозиція утопізму, його дослідження може спиратися на багатющу історію студіювання утопії у всіх формах її прояву [95, с. 57]. Утопійність слід розглядати у ширшому контексті, ніж суто формально-літературний підхід, а також ширше, ніж суто ідеологічну характеристику у певних історичних обставинах. Тому і генезу та своєрідність літературної антиутопії, матрицею для якої у ХХ ст. неодмінною постає історія, не можливо об'єктивно відтворити без осмислення її похідної основи.

Власне ідея ідеального суспільства сягає своїм корінням у давні часи, і цей факт неможливо ігнорувати. Дж. Клейс, зокрема, намагається простежити функціонування двох протилежних концепцій у міфології: «Це спонукає нас розглянути паралельні релігійні передісторії обох концепцій, у яких у християнській традиції домінують ідеї Едему та Раю, з одного боку, та Пекла – з іншого» [50, с. 146]. Ця ідея дає дуже спрощене уявлення, оскільки Рай і Пекло становлять дві крайнощі: одна представляє абсолютний рай, а інша – місце інфернального нещастя і болю. Можна дискутувати щодо того, наскільки ці дві полярні концепції відрізняються одна від одної, але, не занурюючись у тонкощі, вони здаються цілком схожими у багатьох аспектах. Одним із таких аспектів є значний рівень різноманітності цих, здавалося б, полярних опозицій. З часів Т. Мора, батька «Утопії» (“Utopia”, 1516), ця концепція значно розширилася, і постала джерелом для безлічі різних утопій [56]. Те саме стосується пекла і раю – різні релігії сприймають їх не однаково – так, ісламський рай

відрізняється від християнського. Отже, так само, як складно дати чітке визначення раю, не менш складно дефініювати і саму утопію або «утопійне» суспільство. Скептичне зауваження Клейса про те, що досі не існує міждисциплінарного консенсусу щодо того, як слід вивчати утопійні літературні, суспільні й ідеологічні основи, підтверджує той факт, що базові концепції утопії і антиутопії слід з обережністю розглядати у світлі численних теорій, створених у різних галузях досліджень протягом всієї передісторії студіювання концепцій утопії/антиутопії.

З ідеєю ідеального суспільства контрастує ідеологія тоталітаризму, що часто постає історично-політичним тлом антиутопійних творів. Тоталітаризм як ідеологічна концепція має на меті приборкання вільнодумців, радикалів, бунтівників, у найширшому аспекті можна розглядати його як спосіб перешкодити вільнодумству. С. Жижек розглядає його як «своєрідну зупинку: замість того, щоб дати нам можливість думати, змушує нас отримати новий погляд на історичну реальність, яку він описує, він звільняє нас від обов'язку думати або навіть активно заважає нам це робити» [102, с. 3]. Якщо розглядати тоталітаризм історично, його приклади можна побачити в італійському фашизмі, нацистській Німеччині, радянському комунізмі тощо. Зазвичай тоталітаризм зображується в антиутопіях як ключовий елемент пригнічення думок, відмінних від офіційної ідеології. Саме міцний зв'язок жанру антиутопії з історичними процесами уможливорює вияскравлення в антиутопійних творах найпроблемніших аспектів реальності і реактуалізацію найнебезпечніших суспільно-політичних тенденцій, зокрема тоталітаризму, фашизму тощо [11, с. 171], що і надає антиутопії гострої реакційності на зазначені процеси.

Тож, конвенційність літературної антиутопії демонструє потужний зв'язок між внутрішнім життям індивіда і ширшою цілісністю соціально-історичної реальності. На думку дослідників, це означає, що антиутопійна

література особливим чином налаштована на те, щоб увиразнити, як історично зумовлені соціальні сили формують внутрішнє життя та особистий досвід індивіда, і як дії індивідів можуть, у свою чергу, формувати соціальні структури, у яких вони перебувають [87, с. 45]. Саме тому антиутопійну літературу варто розглядати як певну категорію, що знаходиться між суб'єктивним і об'єктивним, дозволяючи вияскравлювати те, як особистий досвід і соціальні структури вступають у взаємодію та впливають одне на одного з феноменологічним розмаїттям.

1.3 Голдінгівська репрезентація антиутопійних ідей у «Володарі мух»: роман-попередження чи роман-передбачення?

Більшість західних антиутопій ХХ ст. сприймаються як передбачення або навіть пророцтва, тому й класифікуються зазвичай як піджанр спекулятивної белетристики (*speculative fiction*). Враховуючі болісні історичні, соціополітичні, культурні потрясіння минулої доби, на зміну романам-мріянням проходять романи-попередження, у яких письменники намагаються донести власне бачення подальшого розвитку людської цивілізації, обумовлене глибоким розчаруванням в утопійних ідеалах минулого, розгубленістю і невпевненістю у завтрашньому дні. Загроза моральної деградації підкріплюється науково-технічним прогресом, який уможливило духовне і фізичне поневолення людства. Ідеї і цілі письменників схожі своєю жахаючою правдоподібністю, але засоби їх вираження відрізняються, що надає широкого простору для їх наукового осмислення.

Гротескною антиутопією і витонченим нагадуванням про крихкість світу, в якому ми всі живемо, постає роман Голдінга «Володар мух» (“*Lord of the Flies*”, 1954), який називають і філософською притчею, і алегорією, і напроцуд точним передбаченням з прихованим біблійним сюжетом, і зрештою, попередженням про прийдешню морально-духовну кризу. Однак

усі суперечки про роман не дають чіткого пояснення, чому він так приваблює і водночас відштовхує та лякає. У 2005 р. журнал *Time* включив «Володаря мух» до переліку 100 найкращих романів, написаних англійською мовою [65]. «Володар мух» спричинив чималий вплив і на багатьох британських та американських письменників, зокрема на Алекса Гарленда, чий «Пляж» (“*The Beach*”, 1996) віддає належне оригіналу Голдінга, а також Найджела Вільямса, який адаптував «Володаря мух» для сцени у театральній версії, яка продовжила життя роману.

«Володар мух» має всі ознаки роману-попередження, та найголовніше – вказівку на те, чим може обернутися для цивілізації відданість ідеям нацизму і фашизму. Водночас політичний вимір твору – лише ознака історичного підґрунтя роману, тоді як цілісний задум книги ширший: Голдінг показує не конкретні, характерні для певної епохи ідеї і тенденції, а сутність людської природи – гріховної, страшною, тієї, яка вчиняє найжорстокіші злочини, коли не відчуває стримуючої сили. Його твори, за влучним визначенням С. Д. Павличко, «належить до того напрямку сучасної західної літератури, яка змальовує не людські характери, а узагальнені ідеї, алегорично втілені в ситуаціях та образах», що обумовлено ставленням Голдінга до найгостріших проблем сучасної йому дійсності, епохи, яку він вважав «негуманною, небезпечною, апокаліптичною» [24, с. 147]. Голдінг шукає відповіді на екзистенційні питання буття, зокрема, як у дитячих душах зароджується жорстокість і ненависть до інших та що робить людину звіром.

Післявоєнна криза і відповідна, антиутопійна, парадигма мислення частково надають відповіді на порушені питання, проте залишається без відповіді головне з них – що призвело до найкривавішого воєнного конфлікту в історії людства, як цього можна було запобігти та, найголовніше, як зарадити подібним катаклізмам у майбутньому і попередити людство про неминучість морального занепаду. Все це

турбувало письменника, якому довелося під час Другої світової війни служити на міноносці Королівського флоту і брати участь у переслідуванні та потопленні німецького лінкора «Бісмарк», у вторгненні до Нормандії, командує десантним кораблем, який випустив ракетні залпи по пляжах, а також в операції «Інфатюейт» у жовтні й листопаді 1944 р., коли під час однієї з атак було потоплено майже третину зі всіх штурмових кораблів [75, с. 176–182]. Такі перипетії долі, безумовно, вплинули на світоглядну позицію митця, центральною тезою якої була сповнена безвиході думка: «Коли людина змушена знищувати собі подібних, хай і заради найвищих ідеалів, вона переступає інстинкт самозбереження роду, стає нижче тварини, котра, попри всі суворі закони виживання, ніколи не знищує собі подібних» [цит. за: 15, с. 41]. Вважається, що саме фронтовий досвід спонукав Голдінга до написання його першого і найвідомішого роману «Володар мух» [29, с. 192].

Антиутопійний вимір аналізованого твору, очевидно, ґрунтується на алегоричній основі, що може бути витлумачена, як демонструє Н. І. Астрахан, у контексті всієї історії людства, у межах інтерпретаційних систем наукової (криза просвітницької утопійної ідеології, перехід від ренесансного антропоцентризму до психоаналітичного розуміння людини як біологічної істоти, керованої інстинктами й індивідуальним несвідомим) і релігійної (втрата раю, перепідпорядкування людини ворожим силам, що прагнуть зруйнувати все людське, необхідність порятунку заблудлої душі й здороженого людства) парадигм. Група дітей на ізольованому острові уособлює всю людську спільноту на землі, а їх історія експлікується історією всього людства, замкненою на конкретній людині [1, с. 127].

У такий контекст чудово вписується концепція «чужинства», «чужорідності» людини у її природному оточенні. В антиутопіях будь-яка «інакшість», «альтерність», вихід «за межі» протиставляється колективній ідентичності й перетворюється на «чужість» [7, с. 331], що і знаходить

свого яскравого втілення у голдінгівському «Володарі мух», де індивідуальність пригнічується колективною думкою, перебуваючи з нею у стані постійного напруження [72, с. 39–40]. Сюжетний конфлікт в антиутопії настає тоді, коли особистість відмовляється від участі у колективному «ритуалі» і наполягає на власному баченні світу. Саме це робить сюжет захопливим, оскільки у такий спосіб актуалізується гостра антиутопійна колізія.

Ще однією іманентною характеристикою антиутопійного модусу є особливості його просторово-часового континуума. Як зауважують дослідники, просторовий вимір англійськомовної антиутопії другої половини ХХ ст. найчастіше охоплює простір острова або міста [13, с. 103], що якнайкраще співвідноситься з місцем подій «Володаря мух», сюжет якого розгортається на віддаленому безлюдному острові. Острів як замкнений простір є ідеальним місцем для проведення всіляких «експериментів», адже він цілком ізольований і живе своїм життям, має власну історію, власні закони. Отже, острів в антиутопіях може поставати «вічним концептом, позаяк він існує поза межами реального часу і простору» [13, с. 101]. Автори антиутопій зазвичай протиставляють життя у замкнутому просторі життю поза ним [22, с. 197], а вихід за межі цього простору часто є метою головних героїв, що зрідка завершується успіхом, а найчастіше – відчайдушними спробами змінити навколишній світ.

Небезпідставно критики виокремлюють Голдінга як письменника «екзистенціалістського спрямування» [9, с. 382], що цілком суголосно антиутопійній парадигмі художнього мислення митця. Дійсно, філософська основа романів Голдінга вирізняється екзистенціалістською природою, хоча екзистенціалізм у його творах проявляється не так явно, як у французьких письменників-модерністів. Він зазвичай виходить за межі екзистенціалістських установок, звертається до реалістичних принципів і порушує проблеми моральної сутності прогресу, особистості і цивілізації,

людини і еволюції. Водночас дослідники вважають, що Голдінг заперечував ідею внутрішньої організованості цивілізованої людини через спричинену історичним досвідом ХХ ст. зневіру у цінностях європейської демократії, але не наважуються оцінювати позицію письменника як суто песимістичну, оскільки «Володар мух» сприймається насамперед як твір-засторога [29, с. 192]. Попередження автора співвідносяться з антиутопійним баченням не лише теперішнього, але і майбутнього, де існування людини цілковито залежить від її спроможності вибудувати стосунки з іншими представниками соціуму і навколишнім світом.

Коли антиутопія досліджує співіснування людини і суспільства художніми методами у проблемному полі літературознавства, визначення антиутопії, надане М. Квапієн, майже ідеально вписується у парадигму сучасних досліджень цього жанру: антиутопія – літературний твір, який представляє у різних формах негативний образ соціальної системи, що його автор може спостерігати у тенденціях, які існують у реальних суспільствах [70].

Із опертям на наведене визначення, *методологія* представленого дослідження базується на ідеї специфічних відносин між постгуманізмом і літературознавством, які стосуються зміни концепцій літератури [96, с. 692]. Новий тип ідентичності, який формується у романах-антиутопіях, зокрема у досліджуваному романі, зазнає трансформацій у постгуманістичних умовах. Розглядаючи цю ідею у міждисциплінарному контексті, ми насамперед дотримуємося *феноменологічного* підходу [78]. Роман «Володар мух» досліджується як відображення антиутопійної свідомості автора, виражаючи те, яким світ постає перед ним і як це змінює антиутопійну ідентичність.

Основна функція антиутопії – відображення феномену соціального часу, у якому перебувають і змінюються герої (авторське бачення історичної дійсності). Когнітивна функція антиутопії тісно переплітається

з рефлексією: вона полягає в осягненні суспільства і способів його існування, цінностей, які можуть прояснити трансформаційні механізми, що відбуваються з героями літературного твору. Підвищений інтерес до антиутопії в дослідженні психології особистості, як і природи потаємного, спонукає до використання методів *концептуалізації* суспільно значущих фактів у процесі пізнання соціальної реальності [41, с. 55–56].

Інтертекстуальний аналіз, *культурологічні* та *лінгвостилістичні* підходи, а також метод *герменевтичної* інтерпретації були використані для реконструкції постгуманістичного контексту та його впливу на антиутопійні ідентичності у досліджуваному романі.

Феноменологічний метод передбачає описове, аналітичне пояснення феноменів свідомого життя у конкретній парадигмі. Обраний роман досліджується як феномен свідомості автора, що виражає те, яким світ уявляється йому, оскільки художня література є суб'єктивним явищем. Метод герменевтичної інтерпретації покликаний, зокрема, реконструювати співвідношення між історичним контекстом і контекстом роману. Розуміння цього співвідношення у нашому випадку сприяє інтерпретації авторських інтенцій через співвіднесення категорій утопійного/антиутопійного.

Часом власне утопія може поставати основою дослідницького методу для антиутопії. Хоча визначення утопії як «стремління» є аналітичним, а не описовим, воно породжує метод, який «повертає нас від екзистенційних і естетичних проблем до соціальної і структурної сфери» [71, с. xiii]. У зв'язку з цим опертя насамперед на феноменологічно-герменевтичний підхід до дослідження теоретичних і практичних аспектів утопійних/антиутопійних світоглядів у літературному вимірі сприяє розумінню тексту і авторських інтенцій, які, хоча і розглядаються як «вписані» у культуру і суспільство, не функціонують виключно всередині закритих дискурсивних утворень [97, с. 6].

▪ ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1 ▪

Антиутопія завжди примножує страхи певного часу і тому постає ідеальним психологічним та історичним джерелом для дослідження трансформацій антиутопійних ідентичностей. Красномовним підтвердженням цієї сентенції можуть слугувати визнані взірці антиутопійної літератури ХХ ст., серед яких провідне місце посідає голдінгівський роман-попередження «Володар мух», де в особливих просторово-часових умовах перебувають і змінюються герої. Цей просторово-часовий континуум постає тією призмою, крізь яку трансформується постгуманістичний світ з його соціокультурними мутаціями.

Антиутопії так чи інакше надихаються ідеєю кращої організації соціального буття та історичним досвідом її практичної імплементації. У цьому аспекті антиутопії, які намагаються зображувати «реальне» життя, виявляються набагато продуктивнішими для пошуку істини, для соціальної критики, історичного руху вперед, аніж будь-які «піднесені» утопійні концепції, якщо вони ігнорують конкретно-історичні умови. Втім, більшість антиутопій у дійсності не забезпечують дієвих шляхів вирішення глобальних протиріч, способів запобігання тим крайнім формам і тим радикальним ідеям, що функціонують в антиутопійному вимірі.

Попри певні розбіжності у тлумаченні утопії/антиутопії, дослідники суголосні у визнанні глибоко діалектичного зв'язку між цією диспозицією. Антиутопія наслідує і розвиває модель утопії, однак зображує майбутнє «ідеальне» суспільство як вороже людині, таке, що суперечить уявленням про справжнє щастя. Тобто утопія і антиутопія, як теза і антитеза, виражають дві протилежні позиції на суспільній устрій людства. Все це цілком співвідноситься зі світоглядними парадигмами двох епох – гуманістичною у Відродженні й катастрофічною у ХХ ст., а також визначає методи дослідження утопійного/антиутопійного дискурсу.

«Володар мух» – неоднозначне явище у літературі, щодо якого дослідники досі не мають усталеної думки в аспекті його жанрової приналежності. Його називають і притчею, і параболою, і філософською алегорією, і навіть фантастично-психологічним романом. Єдине, що сьогодні не викликає дискусій, – голдінгівське напрочуд точне трактування майбутнього людства і світу, що дозволяє захищати цей твір до романів-попередження, а подекуди навіть романів-передбачення.

• РОЗДІЛ 2 •

РОМАН-ПАРАБОЛА В. ГОЛДІНГА «ВОЛОДАР МУХ» ЯК ЗНАКОВИЙ ТВІР АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

2.1 Історія створення, критичної і наукової рецепції

У ХХ ст. у літературознавчій науці з'являються нові терміни, як-от роман-притча, роман-парабола тощо. Риси параболічної оповіді певною мірою притаманні багатьом знаковим творам світової літератури цього періоду. Система символів, дидактичність, алегоричність, наявність прихованого плану, що моделюють сюжет і завдання роману, зумовлюють його параболічність. Дослідники параболічного роману зазначають, що його численні модифікації сягають найглибшої давнини, зумовлюючись поступовим занепадом міфотворчості під впливом становлення творчого індивідуалізму. Серед основних художніх форм, що виникають протягом цього процесу і базуються на алегоричності, називають міф, метафору, притчу, алегорезу та ін., а у ХХ ст. вказується на синкретичні романи форми, як-от роман-міф, роман-метафора, роман-алегореза та змінений роман-притча порубіжжя ХХ–ХХІ ст. Т. В. Бовсунівська наголошує, що «становлення параболічних жанрів відображає обертання людського естетичного й когнітивного досвіду, яке передбачає повторюваність та утворення аналогій там, де поява інновацій унеможливлена з будь-яких причин» [4, с. 70]. Цілком погоджуючись із наведеним твердженням і не вдаючись до надмірного теоретизування, послуговуватимемося загальноприйнятим розумінням роману-параболи як такого, що вирізняється серед інших романних форм «параболічним способом трактування сюжету», тобто створенням морально-етичної проєкції до зображуваних подій [4, с. 73].

Серед відповідних творів минулого століття вирізняються, зокрема, «Міст короля Людовика Святого» (“The Bridge of San Luis Rey”, 1927)

Торнтон Вайлдера, «Кат» (“Bödeln”, 1933) Пера Лагерквіста, «Розполовинений віконт» (“Il visconte dimezzato”, 1952) і «Несамовитий барон» (“Il barone rampante”, 1957) Італо Кальвіно, «Старий і море» (“The Old Man and the Sea”, 1952) Ернеста Гемінгвея, «Притча» (“A Fable”, 1954) Вільяма Фолкнера, «Номо Фабер» (“Homo Faber”, 1957) і «Нехай мене звать Гантенбайн» (“Mein Name sei Gantenbein”, 1964) Макса Фріша, п’єси Бертольта Брехта, зокрема «Добра людина з Сичуані» (“Der gute Mensch von Sezuan”, 1943) і «Кар’єра Артуро Уї» (“Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui”, 1957), «Колгосп тварин» (“Animal Farm”, 1945) і «1984» (“Nineteen Eighty-Four”, 1949) Джорджа Орвелла, «Солярис» (“Solaris”, 1961) Станіслава Лема, «Кентавр» (“The Centaur”, 1962) Джона Апдайка, «П’ята печатка» (“Az ötödik pecsét”, 1963) Ференца Шанта та ін.

Поважне місце серед цієї плеяди пам’яток літературної параболи посідає роман «Володар мух» (“Lord of the Flies”, 1954), після опублікування якого Голдінг став відомим широкому загалу читацької публіки і професійних критиків. У книзі письменник порушує болючі питання, однозначну відповідь на які людство не може надати до сьогодні. Голдінга хвилює, чому людина, проголошена вінцем цивілізації і носієм культурної спадщини, у межових ситуаціях перетворюється на безжального й немилосердного звіра, чому тваринна природа бере гору над людською сутністю, що формувалася століттями цивілізаційного розвитку. Ці питання «вдягнені» у параболічну форму, що експлікується крізь умовний, символічний план роману, який корелює з реальним планом завдяки архетипним структурам на рівні системи образів, просторово-часового виміру, сюжетної ситуації і, очевидно, конфлікту.

Голдінг публікує «Володаря мух» у той час, коли у Британії набуває популярності літературний рух «сердитих молодих людей» (“angry young men”), представники якого були схильні до неприкрашеного реалізму і бунту проти інтелектуальної культури, зображуючи новий тип молодії

людини, яка стикається з ворожим середовищем і розчаровується. У той самий період Голдінг починає писати романи зовсім іншого кшталту. На відміну від «сердитих молодих людей», більшості з яких не було і 30 років, Голдінгу було 43, коли з'явився його перший роман. Письменник знехтував драматургією «кухонної раковини» (“kitchen sink realism”), реаліями повсякденного життя, а натомість звернувся до символізму, щоб висловити власний погляд на буття людини. Голдінг був так само песимістично налаштований щодо ситуації у західних суспільствах, як і більшість тогочасних письменників, але відрізнявся від них тим, що намагався віднайти причину цього песимізму [73, с. 7].

«Володар мух», який серед іншого приніс авторові звання лауреата Нобелівської премії з літератури, був опублікований у 1954 р. після більш ніж двадцяти марних спроб Голдінга запропонувати цей роман різним видавцям. Книга, хоча і сповнена глибокого змісту, вирізняється невігядливим сюжетом, реалістичними образами, психологічно точним обґрунтуванням вчинків героїв, а також екзотичним місцем подій, поєднаних антиутопійною атмосферою, що демонструє «озвіріння» людського роду, корелюючи з тезою про те, що «антиутопія переважно досліджує поразку гуманізму і виснаження людства» [41, с. 53].

Навіть після того, як рукопис роману нарешті був прийнятий лондонською компанією *Faber & Faber*, одна з так званих «професійних читачок» після ознайомлення з ним назвала книгу абсурдною і нецікавою. Однак літературний редактор Ч. Монтейт вирішив взятися за рукопис і почав працювати з Голдінгом, щоб зробити кілька досить серйозних редагувань, включно з видаленням першого розділу роману, присвяченого описуванню евакуації дітей під час ядерної війни [99]. Попри надзвичайно повільні продажі першого тиражу у три тисячі примірників, роман став бестселером, а також неодноразово екранізувався. Рукописи і машинописи

оригінальної версії «Володаря мух» сьогодні зберігаються в архівах спеціальних колекцій бібліотеки Університету в Ексетері.

Історія наукової рецепції роману досить цікава зміною підходів до його студіювання. Дедалі більше дослідників вбачають у «Володарі мух» постмодерні риси через наявність у книзі пародіювання «Робінзона Крузо» (“Robinson Crusoe”, 1719) Даніеля Дефо, «Коралового острова» (“The Coral Island”, 1858) Роберта Баллантайна, «Таємничого острова» (“L’Île mystérieuse”, 1874) Жуля Верна і навіть «Мандрів Гуллівера» (“Gulliver’s Travels”, 1726) Джонатана Свіфта. Водночас Голдінг не просто пародіює сюжети цих романів, він викриває міф про месіанство англійців, що пропагувалося літераторами тогочасся на підтримку колоніальної політики Англії [30, с. 293]. Власне, «Володар мух» і задумувався автором як іронічний коментар до пригодницького юнацького твору Баллантайна, де оспівуються імперські уявлення вікторіанської доби. Принциповою відмінністю «англійської літератури від Свіфта до Голдінга, що значною мірою розвивалася як реакція на раціоналізм Просвітництва, є її скептичний дух» [25, с. 242].

Голдінгівський «Володар мух» оповідає про групу англійських школярів, закинутих на один з віддалених островів Тихого океану. Роман постає складним поєднанням алегорії первородного гріха з глибокодумними міркуваннями про первісну сутність людини. Письменника можна вважати виразником вкрай песимістичного погляду на людську природу і водночас майстром алегорії, який використовує романний жанр для скрупульозного аналізу безперервної боротьби всередині людини цивілізованого «я» і його темного первісного начала.

Слід згадати, що всі алегоричні жанри характеризуються здатністю до метафоризації, мета якої розкривається у дидактичній площині. Оскільки відомо, що література ХХ ст. вибудована за принципом метафоричної гри, вона тяжіє до створення загадок-метафор [17, с. 12],

своєрідних кодів людського досвіду, розшифрування яких може сприйматися як інтелектуальна гра [4, с. 71]. Як зазначає Н. І. Астрахан, голдінгівське алегоричне інакомовлення «примушує інтерпретаторів оприявнювати обрії власного розуміння не лише історії, що розповідається, але й життя, з яким співвідноситься оповідане» [1, с. 123].

Постаючи одним із найбільш досліджуваних англійськомовних романів, «Володар мух» продовжує привертати увагу літературознавців, філософів, істориків, антропологів, мовознавців і вчених з інших галузей. У численних зарубіжних студіях роман розглядається крізь призму різних підходів і інтерпретацій. До вже наведених нами можна додати, зокрема, наукові розвідки Д. Вілсона [100] і В. Тайгер [93], де підкреслюється релігійна основа порушуваних у творі проблем; у статтях К. Джанг [67], П. Сінга [91], А. Сагедеме та ін. [88] «Володар мух» розглядається з екопсихологічної перспективи; соціальний і морально-етичний виміри роману постають предметом дослідження у працях Н. Алгузо [37], Дж. Джорджа і Р. Раджу [58], А. Нейлор та ін. [79]; алегоричний і символічний плани студіюються Дж. Фіцджеральдом і Дж. Кайзером [57], М. Джазімом Мохаммедом [66] та ін. Така пильна увага до всіх аспектів вивчення роману засвідчує невичерпність закладених Голдінгом ідей і актуальність порушених ним питань, а також оригінальність засобів їх репрезентації у художній тканині твору.

«Володар мух» – настільки багатогранний твір, що деякі провідні вчені вважають за потрібне обов’язково вивчати цей роман не лише на філологічних відділеннях. У своїй книзі “Moral Minds: How Nature Designed Our Universal Sense of Right and Wrong” еволюційний біолог М. Гаузер пише про «Володаря мух»: «Ця захоплююча художня література, стандартна книга у більшості вступних курсів до англійської літератури, має стати стандартним читивом у біології, економіці, психології і філософії» [62, с. 252].

Про чільне місце Голдінга і його творчості у світовому літературному процесі свідчать численні критичні есе, у яких обговорюються питання новаторства англійського прозаїка, значущість його доробку для сучасників і культури наступних поколінь. У цьому аспекті важливе значення мають відгуки англійських письменників, молодших сучасників Голдінга, або, як його називали, «мудреця з Солсбері». Показово, що вони написані зовсім різними авторами з різними уявленнями про художню творчість, зокрема есе «Вільям Голдінг» (“William Golding”, 1964) Девіда Лоджа; роботи «Голдінг і «Голдінг» (“Golding and ‘Golding’”) Джона Фаулза, «Школярі» (“Schoolboys”) Ієна Мак’юена та «Джерела натхнення Голдінга» (“Belly without Blemish: Golding’s Sources”) Рейна Крейга, опубліковані Джоном Кері у виданні, присвяченому 75-річчю митця (“William Golding: The Man and His Books”, 1986), а також його книга «Вільям Голдінг, який написав «Володаря мух» (“William Golding: The Man Who Wrote *Lord of the Flies*”, 2010) [46]; «Політика і історія Вільяма Голдінга: світ навиворіт» (“Politics and History in William Golding: The World Turned Upside Down”, 2002) [51] Пола Кроуфорда та ін.

Більшість праць так чи інакше торкаються першого роману Голдінга «Володар мух», хоча творчий доробок письменника вражає: романи «Нащадки» (“The Inheritors”, 1955), «Крадій Мартін» (“Pincher Martin”, 1956), «Вільне падіння» (“Free Fall”, 1959), «Шпиль» (“The Spire”, 1964), «Піраміда» (“The Pyramid”, 1967), «Видима птьма» (“Darkness Visible”, 1979), трилогія «До країв світу» (“To the Ends of the Earth”, 1980–1989). У 1958 р. виходить п’єса «Мідний метелик» (“The Brass Butterfly”). Голдінг є також автором збірок оповідань «Гаряча брама» (“The Hot Gates”, 1965), «Рухома мішень» (“A Moving Target”, 1982), а також новел «Надзвичайний посол» (“Envoy Extraordinary”, 1956), «Клонк-клонк» (“Clonk Clonk”, 1970) і «Бог Скорпіон» (“The Scorpion God”, 1971).

Майже вся проза Голдінга просякнута непідробним інтересом письменника до власне процесу пізнання людиною світу і визначення її ролі у ньому. Тут позиції британського митця до певної міри наближаються до позицій французьких екзистенціалістів, хоча Голдінг принципово по-іншому препарує проблеми буття, свободи, вибору і відповідальності людини. Філософське начало його творів полягає в естетичному втіленні пізнаних і пізнаваних закономірностей та випадковостей у долі людини, коли індивід не лише існує, але й осмислює свій спосіб існування. З набуттям письменницького досвіду вектор голдінгівського принципу осмислення дійсності зміщується від притчового до неоміфологічного, для якого характерна культурологічна інтерпретація реальності.

Сам письменник не заперечував притчового характеру власної прози і навіть присвятив роздумам на цю тему цілу лекцію (1962 р.) для американських студентів. Водночас Голдінг визнавав і свою відданість міфотворчості, міфу, розглядуваному як ключ до існування, який відкриває кінцевий сенс буття і вбирає у себе життєвий досвід. Насамперед цим визначається своєрідність «світу Голдінга», що увиразнено у його малонаселеності, певній замкнутості (острів у «Володарі мух», ділянка первісного лісу у «Нащадках», самотня скеля посеред океану у «Крадії Мартіні» тощо). Саме просторова обмеженість поля дії відкриває авторові простір для моделювання різноманітних екстремальних ситуацій, забезпечуючи достовірність і надійність «експерименту».

2.2 Образи, символіка й інтертекстуальність:

інтерпретація прихованих сенсів

Роман починається з опису місця авіакатастрофи британського літака, який у розпал Другої світової війни здійснює евакуаційний рейс і зазнає аварії на ізольованому острові у віддаленому регіоні Тихого океану.

Виживають лише декілька хлопчиків передпідліткового і раннього підліткового віку. Світловолосий Ральф і товстий Роха знаходять мушлю, яку Ральф використовує як рiг (горн), щоб скликати тих, хто вижив. Ральф негайно отримує владу над іншими хлопцями, використовуючи «горн», і його обирають ватажком. Він встановлює три основні правила на острові: розважатися, виживати і постійно підтримувати димовий сигнал, який міг би попередити кораблі, що пропливають повз, про присутність дітей на острові.

Власне сюжет роману досить невігядливий. Багато інформації залишається невідомою, зокрема невідомо, звідки і куди летіли люди, чому вижили лише діти, а всі дорослі загинули, яким чином це відбулося. Голдінг навіть не називає точну кількість дітей, які вцілили після авіакатастрофи, і їхній точний вік. Відомо лише, що дітям від приблизно п'яти до тринадцяти років, всі вони – хлопчики. Також повідомляється, що на острові є достатньо фруктів, які ростуть прямо на деревах, тому голодна смерть дітям найближчим часом не загрожує. На острові живуть дикі свині (яких, однак, ще треба вполювати), але двоє хлопчаків мають ножі. Опинившись одні в ізолюваному просторі, діти починають звірити, і полювання на кабанів з часом перетворюється у полювання один на одного.

Втім, для Голдінга першочергове значення мають не пригоди, а ідеї, пов'язані з питаннями влади, людської природи, раціонального пізнання тощо. Письменник не дотримується традиційної для англійської літератури концепції робінзонади, що диктує людині у жорстких умовах «дикого» виживання залишається «джентльменом», а створює власну антиутопічну похмуру антиробінзонаду, де панує істерія і жах.

У «Володарі мух» Голдінг виокремлює групи героїв: «мисливці», очолювані Джеком (Jack); Ральф (Ralph), Саймон (Simon) і Роха (Piggy); малеча. Кожен із них представляє свою позицію, сторону людської душі у

боротьбі двох світів (зла, страху, дикунства, жорсткості, безвідповідальності і добра, здорового глузду, цивілізації, взаємодопомоги, взаємопорозуміння). Протягом всього роману відчувається явне протиставлення і напруга між двома «лідерами», Ральфом і Джеком, зображуваними різними психотипами. Лише напочатку між ними виникає короткочасна дружба і порозуміння. Проте єдине, що їх об'єднує, – це лідерські якості і бажання вижити, врятуватися:

- (1) “Once more, amid the breeze, the shouting, the slanting sunlight on the high mountain, was shed that glamour, that strange invisible light of friendship, adventure, and content” [с. 40]¹.
- (2) «Ще раз на вітрі, серед галасу, під скісним сонячним промінням на вершині гори їх наче огорнули чари, дивовижне світло дружби, пригоду спільних радощів» [с. 51]².

Питання всевладдя загострює стосунки між Ральфом і Джеком та незабаром робить їх непримиримими ворогами. В образі Джека Мерідью, одному з найяскравіших серед образів роману, проявляється, з одного боку, воля, енергійність, цілеспрямованість, а з іншого боку, жорстокість, егоїзм, підлість і лицемірство. Він виявляється найдорослішим зі всіх хлопців, а його лідерські якості допомагають керувати і маніпулювати. Експлуатуючи страхи хлопчиків, апелюючи до їх темних племінних інстинктів, звільняючи їх від почуттів і боргу, Джек захоплює владу на острові. Звіряче начало Джека диктує його поведінку і право бути сильним, жорстоким, керуватися інстинктами:

- (3) “Inside the floating cloak he was tall, thin, and bony; and his hair was red beneath the black cap. His face was crumpled and freckled, and ugly without silliness. Out of this face stared two light blue eyes, frustrated now, and turning, or ready to turn, to anger” [с. 17].
- (4) «Під обвислим плащем вимальовувалася висока, худа, кістлява постать, з-під чорної шапки вибивалося волосся. Його лице було зморщене,

¹ Цитування англійськомовного оригіналу роману – за виданням [59].

² Цитування українськомовного перекладу роману – за виданням [8].

веснянкувате і бридке, але розумне. З лиця того дивилися ясно-голубі очі, від розчарування в них готова була спалахнути чи вже спалахувала злість» [с. 27].

Майже повним антиподом Джека постає Ральф, дванадцятирічний, енергійний, спритний і сміливий, хоча подекуди і занадто м'який хлопчик, який першим з'являється на сторінках роману і останнім зникає з них. Ральф – розсудливий підліток, у якого раціональне та ірраціональне начала видаються на диво збалансованими. Втім, він не природжений лідер, і хоча обставини роблять його керівником групи дітей, утримати владу йому не вдається. На відміну від Джека, він спочатку не розуміє ані себе, ані людської природи, ані сил, іграшкою яких вони стали. Ральф дуже часто відверто впадає у розпач і визнає себе переможеним, але авторитетний лідер не може дозволити собі невпевненість, вагання, нерішучість, особливо у присутності своїх «підлеглих». Його картина світу формується під впливом трагічного морального досвіду від пізнання моторошної істини про власну природу і про світ:

- (5) “He was old enough, twelve years and a few months, to have lost the prominent tummy of childhood and not yet old enough for adolescence to have made him awkward. You could see now that he might make a boxer, as far as width and heaviness of shoulders went, but there was a mildness about his mouth and eyes that proclaimed no devil. He patted the palm trunk softly, and, forced at last to believe in the reality of the island laughed delightedly again and stood on his head. He turned neatly on to his feet, jumped down to the beach, knelt and swept a double armful of sand into a pile against his chest. Then he sat back and looked at the water with bright, excited eyes” [с. 5].
- (6) «Був він нівроку величенький – дванадцять років з гаком, і черевце не виширало по-дитячому, але не такий ще великий, аби набути незграбності підлітка. Розвинені, широкі плечі показували, що з нього міг би вийти боксер, та в його погляді й устах була лагідність, за якою не крилося диявольське нутро. Він м'яко поплескав долонею по пальмовому стовбурі й, змушений нарешті повірити в реальність острова, знову щасливо засміявся і став на голову. Легко перевернувся на ноги, стрибнув на берег,

упав на коліна й сипонув собі на груди дві жмені піску. Тоді знову сів і глянув на воду збудженим, сьйним поглядом» [с. 15].

Протистояння Джека і Ральфа проходить червоною лінією крізь увесь роман, надаючи йому динамічності. Зібрання, полювання на кабанів, години побутових справ і розваг хлопців, трагічна загибель Саймона і вбивство Рохи, полювання на Ральфа і пожежа на острові – скрізь бачиться протистояння світлих і темних сил, уособлених у двох діаметрально різних хлопцях:

- (7) “The two boys faced each other. There was the brilliant world of hunting, tactics, fierce exhilaration, skill; and there was the world of longing and baffled commonsense” [с. 77].
- (8) «Два хлопці стояли віч-на-віч. Блискучий світ полювання, пошуку, непогамовних веселощів, спритності і світ туги й загнаного у безвихідь здорового глузду» [с. 89].

Дослідники «Володаря мух» наголошують, що події внутрішнього життя у романі виписані Голдінгом так само виразно, як і зовнішні події. Чітко змальовуючи персонажів, письменник «передає стани своїх героїв, відзначаючи одночасно риси дитячої психології, її індивідуальні прояви та відбиваючи їх як загальнолюдське», що продиктовано прагненням Голдінга «у кожній новій книзі перевіряти на істинність стан сучасного гуманізму, його життєздатність у людині та світі» [10, с. 169].

Ця сама ідея так чи інакше втілюється і у інших образах роману. Художні образи хлопчиків співвіднесені у «Володарі мух» з конкретним людським началом: Джек – владний і жорстокий диктатор; Ральф – добрий, культурний, відповідальний, прагне порядку; Роха – недорікуватий, розумний, мрійливий винахідник; Саймон – слабкий філософ-індивідуаліст; Роджер – догідливий прихвостень і жорстокий садист; близнюки Ерік і Сем – звичайні хлопці, що плывуть за течією, симпатизують добру, але схиляються під грубою силою; малеча –

незміцнілі особи, які не встигли зробити вибір між добром і злом, але відчують останнє інтуїтивно.

У назві роману також міститься цікавий образ. Володарем мух (Вельзевулом) Голдінг називає голову вбитої свині, насажену мисливцями Джека на палю після одного з полювань, навколо якої постійно роїлися комахи. У ранньохристиянській релігії Вельзевулом (від івр. בעל זבוב – букв. *володар летючих речей*) іменували володаря демонів, найближчого соратника і співправителя Сатани-Люцифера. У романі Голдінга образ володаря мух, звіра, спочатку оприявнюється у нічних мареннях малюків, які бачать його змієм, що висить на деревах. Оптимістично налаштований Ральф вважає звіра вигадкою, Роха заперечує його існування, спираючись на наукові знання про світ, решта хлопців побоюються того, хто може їх убити, не підозрюючи, що насамперед боятися потрібно самих себе. Це знання відкривається лише одному з хлопчиків, найслабшому і, одночасно, найрозумнішому, Саймону. Зіткнувшись віч-на-віч зі свинячою головою, він починає подумки розмовляти з нею і отримує чіткий «меседж» про те, що «звір» знаходиться у них самих:

(9) “...and in front of Simon, the Lord of the Flies hung on his stick and grinned. At last Simon gave up and looked back; saw the white teeth and dim eyes, the blood—and his gaze was held by that ancient, inescapable recognition. In Simon’s right temple, a pulse began to beat on the brain” [с. 157–158].

(10) «...перед Саймоном на палі стримів і шкірився Володар Мух. Нарешті Саймон здався і глипнув на нього; білі зуби, тьмяні очі, кров – одвічне, неминуче впізнавання прикувало його погляд. У правій скроні Саймонові, сягаючи мозку, закалатав живчик» [с. 172].

«Володар мух» привертає увагу багатьох дослідників англійської літератури ще й через багатство символічного плану і численні символічні значення [14, с. 91], задіяні у якості наративної стратегії у романі. Наявністю цього плану обумовлена і мова твору, досить складна, сповнена полісемантичних слів, що вимагає особливої уваги від читача.

Одним із найвиразніше репрезентованих символів роману стає власне острів, на якому сам-на-сам зі своїми страхами опинилися хлопчачки. Він символізує усю Землю, де створюються (грумада Ральфа) і руйнуються (плем'я Джека) цивілізації, будуються нові держави (два табори хлопців), відбуваються дипломатичні переговори (Ральф, Джек), точаться криваві конфлікти (напад на Ральфа і Роху) [2, с. 19], формуються нові релігійно-філософські погляди (поклоніння насаджений на палю свинячій голові, звіру) тощо.

Дослідники впевнені, що острів обрано місцем подій зовсім не випадково. У такий спосіб Голдінг позбавляється зайвого «антуражу», піклуючись про достовірність і надійність свого художнього «експерименту». Ізольованість острова, повна відсутність контролю (дорослих), а також нівелювання об'єктивних негативних чинників через доступність рослинної їжі і сприятливі кліматичні умови, дозволяють «відстежити роботу законів суспільної самоорганізації, що мають призвести до позитивних або негативних наслідків перебування тут спільноти дітей, які отримали виховання у країні, що вважає себе чи не найцивілізованішою на земній кулі» [1, с. 124]. Зазначається, що саме закони суспільного, а не приватного життя стають предметом «дослідку» Голдінга.

Ще одним змісто- і смислотвірним символом у «Володарі мух» постає вогонь, багаття, полум'я якого було домовлено підтримувати протягом усього перебування хлопців на острові (сигнальний дим). Вогонь у романі – насамперед символом життя і надія на порятунок, а також засіб зігрітися і розігнати нічні страхи. Протягом роману вогонь як символ зазнає певних трансформацій. Напочатку роману багаття асоціюється з порятунком, однак коли полум'я виходить з-під контролю, то вбиває одного з хлопчиків, ніби попереджаючи про прийдешню небезпеку. Багаття згасає, коли Джек вбиває свою першу дику свиню, а потім стає

руйнівною силою, коли починається полювання «дикунів» на Ральфа, хоча, парадоксально, саме завдяки пожежі з військового корабля, що проходить повз острів, надсидають рятувальну шлюпку:

- (11) “The fire’s the most important thing. Without the fire we can’t be rescued. I’d like to put on war-paint and be a savage. But we must keep the fire burning. The fire’s the most important thing on the island...” [с. 162].
- (12) «Найголовніше – вогонь. Без вогню нас не врятують. Я б теж хотів розмалювати лице і вистрибувати, мов дикун. Але треба пильнувати вогню. Вогонь – найголовніше на цьому острові...» [с. 177].

Два провідних символи роману – морська мушля і голова свині – хоча і набувають різного значення у творі, проте трактуються цілком однозначно: перша символізує порядок і демократію (допомагає скликати «народні» збори), а друга постає символом соціального хаосу і втіленням внутрішнього зла, іманентно властивого людській натурі.

Втім, символи роману не мають абсолютного значення. Їх зміст не лише змінюється з розвитком сюжету, але й залежить від того, якими якостями ці символи наділяють персонажі «Володаря мух». Так, голова свині у мареннях Саймона стає персоніфікованим втіленням зла, Вельзевулом:

- (13) “Simon stayed where he was, a small brown image, concealed by the leaves. Even if he shut his eyes the sow’s head still remained like an after-image. The half-shut eyes were dim with the infinite cynicism of adult life. They assured Simon that everything was a bad business.
‘I know that.’
Simon discovered that he had spoken aloud. He opened his eyes quickly and there was the head grinning amusedly in the strange daylight, ignoring the flies, the spilled guts, even ignoring the indignity of being spiked on a stick” [с. 156–157].
- (14) «Саймон залишався на місці – маленька брунатна постать, захована в листі. Навіть заплющивши очі, він бачив свинячу голову на палі. Її приплющені очі заволокло безмежним цинізмом дорослого життя. Ті очі переконували Саймона: все – погане.

– Я знаю.

Саймон зауважив, що сказав це вголос. Швидко розплющив очі. Голова вдоволено ширилася, облита химерним світлом, байдужа до мух, до випатраних нутрощів, навіть до тієї зневаги, з якою її наколото на палю» [с. 171].

Та сама голова у Ральфа викликає злість і тваринний страх:

(15) “The skull regarded Ralph like one who knows all the answers and won’t tell. A sick fear and rage swept him. Fiercely he hit out at the filthy thing in front of him that bobbed like a toy and came back, still grinning into his face, so that he lashed and cried out in loathing. Then he was licking his bruised knuckles and looking at the bare stick, while the skull lay in two pieces, its grin now six feet across. He wrenched the quivering stick from the crack and held it as a spear between him and the white pieces. Then he backed away, keeping his face to the skull that lay grinning at the sky” [с. 215].

(16) «Череп дивився на Ральфа, наче той, хто знає відповіді на всі запитання, але не хоче сказати. Ральфа огорнули невимовний страх і лють. Вів навіжено вдарив по відворотній голові, що втупилася в нього, та вона підплигнула, як іграшка, вернулася назад і знову виширилася йому прямо в обличчя, він ударив іще раз і заплакав з огиди. Тоді облизав свої потовчені кулаки, поглянув на голий кілок – череп уже лежав розколоти надвоє і шкірився широкою, на шість футів посмішкою. Він висмикнув з розколин палицю, що розгойдувалася, вигинаючись дугою, і, наче списом, відгородився нею від білих уламків. Тоді позадкував, не зводячи очей з черепа, що лежав і шкірився до неба» [с. 232].

Цей образ розкривається і у зовнішньому (обліплена комахами свиняча голова, насаджена на палю), і у внутрішньому (страх і звір у свідомості хлопців) вимірах. На смисловому рівні – це інстинкт звіра, що прокинувся у дітях, у художньому – символіко-фантастична форма «володаря мух». Голова свині і її череп – буквально втілення, а притаманне людині тваринне начало – алегоричне. Над островом, де вимушено оселилися хлопці, панує «знак звіра». Спочатку це мертвий парашутист, який став символом жорстокості людської цивілізації; він – жертва

ненависті, мрець зі світу, розірваного війною, який прибув звідти, куди діти мріють повернутися. Парашутист мав стати символом технологічного досягнення цивілізації дорослих, призначеного для порятунку потерпілих в аварії у повітрі, але замість засобу порятунку парашут перетворився на предмет глузування. Не здатний звільнитися від нього після своєї смерті, чоловік приречений стати живою лялькою, яку смикають за ниточки пориви вітру. Він підкоряється ворожій природі і продовжує «жити» після смерті.

Морська мушля, яку знайшли Ральф і Роха, швидко привертає увагу хлопців не лише зовнішнім виглядом, але й потенційною користю, що принесе її використання. Знайдено атрибут, що зможе стати вкрай корисною річчю для встановлення порядку:

(17) “We can use this to call the others. Have a meeting. They’ll come when they hear us—” [с. 12].

(18) «Нею можна покликати інших. Зібрати збори. Вони прийдуть, коли нас почують...» [с. 22].

Символічно, що саме Ральф володіє мушлею «як втіленням гуманних і демократичних цінностей» [30, с. 295]. Його ж одноплеменець, Роха, який першим звернув увагу на сяючий предмет у воді, – незграбний, короткозорий, безпорадний без своїх окулярів, що у романі символізують силу науки і раціональне начало, товстун – втілює образ раціоналіста, технократа, поборника логічного підходу до життя. Однак, ідея рятівної ролі наукового знання і раціоналізму Голдінгу не здається незаперечною: раціоналізм Рохи не дозволяє йому усвідомити всю складність і багатомірність життя, змушуючи хлопця все спрощувати, скрізь шукати логічне пояснення, здоровий глузд. Темний, ірраціональний, бік людини йому незрозумілий, тому підлітку важко пояснити джерело зовнішнього зла, а не розуміючи закономірностей, Роха не може використовувати свою єдину зброю – розум. У такому контексті його короткозорість дуже символічна.

Показово, що Роха єдиний хто не може змиритися з відсутністю на острові дорослих. Його переважно безглузді спроби відтворити на острові цивілізований світ незабаром починають дратувати інших дітей. Голдінг не дарма наділяє Роху атрибутами, асоційованими у дітей зі світом дорослих (короткозорість, астма, зайва вага). Росі першому спадає на думку, що їх життям на острові має керувати «парламент» (збори), саме він помічає мушлю і оголошує її символом дисципліни та порядку, не помічаючи її краси і «природності». Головне – звук, який може скликати «парламент» у разі потреби, тобто суто утилітарна якість предмета. Знищення мушлі разом зі смертю Рохи символізує знищення всього розумного на острові. Саме раціоналізм парадоксально призводить до загибелі людини. Водночас раціональне відчуження морської мушлі від природи прирікає її на загибель.

Майже уся символіка «Володаря мух» покликана увиразнити моральний занепад людини як істоти соціальної. У повоєнні роки, коли створювався «Володар мух», формувалася цілком специфічна картина світу і особливий спосіб мислення. Зображуваний у художній літературі світ символічно віддзеркалює сучасну цивілізацію: зіткнувшись з екзистенційною загрозою, людство ледве витримує розпад і диявольську експансію людини протягом двох світових воєн, від Гітлера і мілітаризації суспільства до варварських бомбардувань цивільного населення. Жорстоку природу сучасної людини неможливо заперечувати. Читаючи про дикунські бої на безлюдному острові, хтось може проводити паралелі з нищівною атомною війною. Конгруентний зв'язок між ілюзією і реальністю у романі Голдінга покликаний увиразнити символ сучасного суспільства на межі руйнування, деморалізації, істерії і паніки [73, с. 10].

Очевидно, що у «Володарі мух» символічний вимір виявляється на двох рівнях: алегоричному і власне символічному, тобто іноді символ виникає у підтексті, а подекуди постає основою сюжету, іноді він

з'являється лише один раз, але часто проходить крізь увесь твір, моделюючи лейтмотив або розширюючи сенс змальовуваного. Голдінг примудряється наділити символічним значенням звичні предмети і явища. Їх часто іронічна взаємодія створює особливу атмосферу, проте справжній сенс слід шукати глибше.

«Володар мух» сповнений не лише символічних значень і підтекстів, але й інтертекстуальних зв'язків. Осмислення інтертекстуальності роману у межах (пост)модерністської теорії реалізується через дослідження міжтекстових і міжлітературних співвідношень.

Діаметрально протилежні погляди на людську природу у «Кораловому острові» Р. Баллантайна і голдінгівському «Володарі мух» як інтертекстуальних конструкціях відображають драматичну трансформацію відповідних уявлень протягом століття, що минуло між написанням двох творів. У «Володарі мух» пропонується глибинне переосмислення ідей «Коралового острова», у якому артикулюється, що людина від природи цивілізована і добродушна. Голдінг, навпаки, стверджує, що люди по суті своїй злі, а цивілізація – це засіб, який лише приглушує зло всередині людей. Фінал роману Баллантайна оптимістичний: герої виходять з випробувань із честю. Концепція Голдінга протилежна: діти віддалилися природним інстинктам і втратили цивілізованість, що призводить до фатальних подій. Відгомони трагедії у «Володарі мух» – це внутрішня полеміка з Баллантайном і його оптимістичним світобаченням.

Численні вказівки на «Кораловий острів» зустрічаються на сторінках «Володаря мух» повсюдно:

(19) ““Jolly good show. Like the Coral Island”” [с. 234].

(20) «– Розумію, все було чудово. Як у «Кораловому острові» [с. 253].

Поряд із «Кораловим островом» Голдінг згадує й інші пригодницькі романи, зокрема «Острів скарбів» (“Treasure Island”, 1883) Роберта Луїса

Стівенсона та «Ластівки й Амазонки» (“Swallows and Amazons”, 1930)

Артура Ренсома:

(21) “‘It’s like in a book.’

At once there was a clamor.

‘Treasure Island—’

‘Swallows and Amazons—’

‘Coral Island—’

Ralph waved the conch.

‘This is our island. It’s a good island. Until the grownups come to fetch us we’ll have fun.’

Jack held out his” [с. 34].

(22) «← Як у книжці.

Знявся гамір.

– «Острів скарбів»...

– «Ластівки й амазонки»...

– «Кораловий острів»...

Ральф помахав мушлею.

– Це наш острів. Гарний острів. Будемо тут веселитися, доки дорослі не прийдуть по нас» [с. 45].

Менш експліцитні інтертекстуальні зв’язки деякі дослідники вбачають у переосмисленні Голдінгом трагедії Еврипіда «Вакханки» (дав.-гр. Βάκχαι, бл. 407–406 до н. е.), що можна побачити через «мотив розчленування», – фізичного, матеріального, психологічного, соціального, характерного і текстового. Голдінг «розчленовує» «Вакханки», а потім виконує *compositio membrorum*, повторно збираючи нове текстове «тіло» з розрізнених «шматків» п’єси давньогрецького драматурга. Також Голдінгу вдається поєднати еврипідів інтертекст з епічною версією міфу про Пентея з «Метаморфоз» (лат. Metamorphoses, 2–8 н. е.) (III, 511–733) Овідія, створюючи таким чином складний і багатосаровий наратив [84, с. 214–215].

Античні погляди на соціально-політичний устрій суспільства втілюються і в образах головних героїв «Володаря мух». Роха, зокрема,

цілком може претендувати на роль філософа з «Держави» (дав.-грец. Πολιτεία, 360 до н. е.) Платона, оскільки Голдінг використовує «естетичну майстерність, щоб яскраво представити його в уяві читача – його короткозорість, його астма, його класове походження, його, на жаль, застаріла манера говорити – усі ці деталі допомагають у створенні насиченості і нюансової глибини роману» [79, с. 150].

Алюзії як один із провідних засобів виявлення інтертекстуальності лежать у різних площинах: історичній, релігійній, політичній, художній тощо. Так, у нижченаведеній розмові хлопців, які щойно опинилися на безлюдному острові, простежується натяк на Другу світову війну з її жорстокістю і безжальністю:

(23) ““He must have flown off after he dropped us. He couldn’t land here.

Not in a place with wheels.’

‘We was attacked!’

‘He’ll be back all right.’

The fat boy shook his head.

‘When we was coming down I looked through one of them windows. I saw the other part of the plane. There were flames coming out of it.’

He looked up and down the scar” [с. 2–3].

(24) «– Мабуть, він відлетів, коли скинув нас. Він не міг тут приземлитися.

Літаком на колесах.

– Його збили.

– Він неодмінно повернеться.

Товстун похитав головою.

– Коли ми сідали, я подивився у тее... у вікно. Я бачив іншу частину літака. Там горіло.

І обвів поглядом смугу потрошеного лісу» [с. 12–13].

Алюзії релігійного змісту можна простежити в описанні поведінки Ральфа у перші години перебування на острові:

(25) “He jumped down from the terrace. The sand was thick over his black shoes and the heat hit him. He became conscious of the weight of clothes, kicked his shoes off fiercely and ripped off each stocking with its elastic garter in a single

movement. Then he leapt back on the terrace, pulled off his shirt, and stood there among the skull-like coconuts with green shadows from the palms and the forest sliding over his skin. He undid the snake-clasp of his belt, lugged off his shorts and pants, and stood there naked, looking at the dazzling beach and the water” [с. 5].

- (26) «Він сплигнув з тераси. Чорні черевики глибоко вгрузли в пісок, його обдало жаром. Він відчував вагу свого одягу, люто скинув черевики, рвучко зірвав шкарпетки на еластичних гумках. Потім вискочив назад на терасу, скинув сорочку і застиг поміж кокосових горіхів – великих, наче людські черепи; зелені тіні пальм та лісу ковзали по його спині. Він розстебнув блискавку на поясі, стяг із себе штани та трусики і стояв голий, дивляючись у сліпучий берег та воду» [с. 15].

Тропічний рай тут постає алюзією на Едемський сад, Ральф, який скинув свій одяг, є алюзією на оголену невинність Адама і Єви у райському саду, а зелені тіні на шкірі Ральфа і «застібка-змія» на поясі є алюзією на Сатану, який з’являється у вигляді змія в Едемі.

У цьому контексті проглядається алюзія на райський сад і невинність Адама до того, як він здобув знання про добро та зло, і у мріяннях Ральфа:

- (27) “Ralph said nothing. Here was a coral island. Protected from the sun, ignoring Piggy’s ill-omened talk, he dreamed pleasantly” [с. 10].
- (28) «Ральф мовчав. Тут був кораловий острів. Заховавшись від сонця, легковажаючи невтішними словами Рохи, він приємно замріявся» [с. 20].

Біблійні мотиви проявляються у «Володарі мух» навіть на рівні імен. Зокрема, Саймон (Simon) є ім’ям одного з дванадцяти апостолів, покликаного Христом. Ісус називає Саймона/Симона Петром, що означає «камінь», на якому Христос замислює заснувати свою Церкву. У Голдінга Саймон перетворює джунглі на церкву, де бутони кущів нагадують свічки (“...the green candle-like buds...” [с. 61]). Хлопцю не випадково спадає на думку таке порівняння: він був співачем церковного хору, напевно, католицької церкви, де під час богослужіння запалюється безліч свічок. Опис зелених свічок у тексті зустрічається щоразу, коли Саймон іде у

джунглі, щоб побути на самоті, можливо, помолитися (за християнськими уявленнями, свічка є символом тепла й любові людини до Бога). Водночас Голдінгу важливо показати, що апостол, чиє ім'я носить Саймон, є не лише прикладом святості, але й грішником. Саме він тричі прилюдно зрікається Христа (Мт. 26:34). Так само і в образі Саймона сходяться два начала людини – духовне, чисте й грішне, бездуховне.

Зважаючи на обмеженість обсягу представленої роботи, нами розглянуті ключові категорії роману, що формують його художню цінність і ідейну концепцію. Очевидно, що «Володар мух» є майже безмежним джерелом для аналізу образно-символьного плану, алюзій і міжтекстових зав'язків, що засвідчується невичерпним інтересом до цього твору з боку літературознавців, лінгвістів, істориків, філософів, теологів, антропологів тощо, які шукають і знаходять у ньому нові й нові приховані сенси.

2.3 Метафізичне переосмислення проблеми добра і зла: до витоків моральної деградації людства

Голдінг досліджує темні глибини дитячої природи, гріховної і жорстокої, оповідаючи про викинутих на безлюдний острів благопристойних англійських хлопчиків, які у боротьбі за життя і за першість перетворюються на звірят. Там, де зникає страх перед суворістю батьків, посилюється страх перед докорами сумління; там, де пом'якшується строгість «зверх-Я» (роль якого часто виконують батьки), у дітей, як правило, виникає страх перед силою власних потягів, відчуття безпорадності перед ними. На острові не діють заборони з боку дорослих, внаслідок чого діти опиняються під владою інстинктів. Внутрішні конфлікти (відчуття страху, сорому, безпорадності) знаходять втілення у зовнішньому конфлікті у формі агресивної поведінки по відношенню один до одного. Ці конфлікти слугують для Голдінга тлом для переосмислення екзистенційної проблеми добра і зла у метафізичному вимірі.

Очевидно, проблема добра і зла стара як світ, проте нові й нові спроби досягнути її, можливо, наближають людство до відповіді на одвічне питання: як подолати зло всередині людини і дійти до такого стану суспільства, коли не виникатиме негативних реакцій на «подразнювачі»? Дослідники зазначають, що у ХХ ст. причини появи зла і функціонування цієї категорії пояснювалися трьома концепціями: соціальною (розглядає людину як суспільну істоту, яка піддається впливу соціуму і вбирає його моделі поведінки, зокрема й негативні), індивідуалістичною (стверджує, що іманентно властива людині внутрішня доброта з часом може трансформуватися під впливом середовища і обставин, проте цього не може відбутися без волі самої людини) і релігійною (відсилає до християнської доктрини первородного гріха, присутнього у кожному від початку, тобто акцентує увагу на його наслідках і схильності людини до злодіянь, до яких підштовхує диявол, – осердя зла у світі, боротьба з яким і є ключовим завданням для віруючих) [27, с. 284–285].

Втіленням опозиції «добро/зло» у «Володарі мух» постають Ральф і Джек. Перший уособлює праведність, тоді як другий уособлює зло: хлопці займають протилежні позиції, мають різні думки і абсолютно відрізняються один від одного. Саме через цих двох головних героїв експлікується конфлікт між цивілізацією і дикунством, а зло є головним «збудником» цього конфлікту. Голдінг наголошує, що руйнівне начало у людині сильніше за цивілізаційне; людина більш схильна чинити зло, ніж добро. Цю авторську сентенцію увиразнено в епізоді з Ральфом, який хоча і характеризується як позитивний герой, зрештою піддається злу і бере участь у вбивстві Саймона. Так, зокрема, досягається одна з цілей Голдінга – показати згубний вплив оточення і його тиск на особистість. Іншими словами, він прослідковує вади від суспільства до людини [36, с. 23].

Місце дії роману – безлюдний острів – ідеально пасує для ще однієї мети автора, оскільки Голдінг прагне показати вплив маленьких «невинних» хлопчиків на дику природу і навпаки. Письменник намагається підтвердити свою ідею, що зло є вродженою рисою людини, а не продуктом соціальних чи політичних умов. Показово, що у промові, виголошеній на церемонії вручення Нобелівської премії з літератури у 1983 р., коли її отримував Голдінг, професор Ларс Юлленстен, член Шведської академії, саме на цьому зацентрував свою увагу: «Голдінг ганьбить тих, хто вважає, що політичні чи інші системи створюють зло. Зло випливає з глибин самої людини – саме зло у людських істотах створює системне зло або змінює те, що від початку є чи могло бути добром, на щось несправедливе і руйнівне» [цит. за: 69, с. 239].

Голдінг вказує на те, що людина є втіленням зла через символізм:

- (29) “The rock struck Piggy a glancing blow from chin to knee; the conch exploded into a thousand white fragments and ceased to exist. Piggy, saying nothing, with no time for even a grunt, traveled through the air sideways from the rock, turning over as he went. The rock bounded twice and was lost in the forest. Piggy fell forty feet and landed on his back across the square red rock in the sea. His head opened and stuff came out and turned red. Piggy’s arms and legs twitched a bit, like a pig’s after it has been killed. Then the sea breathed again in a long, slow sigh, the water boiled white and pink over the rock; and when it went, sucking back again, the body of Piggy was gone” [с. 209].
- (30) «Каменяка пройшлася по Росі від підборіддя до коліна; ріг вибухнув тисячею білих скалок і перестав існувати. Без жодного слова, навіть без стогону Роха полетів в урвище, перевертаючись у повітрі. Відбившись від нього, камінь двічі підскочив і покотився в ліс. Роха пролетів сорок футів і впав на той самий червоний квадратний камінь у морі. Голова його розкололася, вилився і зачервонився мозок. Руки й ноги Рохи судомно шарпнулися, наче у щойно заколотої свині. Тоді знову довгим повільним подихом зітхнуло море, закипіло над каменем біло-рожевою піною; а коли відступило, всмоктавши хвилю, Рошиного тіла вже не було» [с. 227].

«Володар мух» просякнутий темою «людина-зло», ця ідея увиразнюється і на образно-символьному рівні, і на змістовному. Голдінгу важливо показати цю «дивну» трансформацію, яка відбувається з людиною, позбавленою будь-якого контролю. Злість хлопчиків, які опинилися самі на острові, позбавлені благ цивілізації, лише наростає, вони не знають, що правильно, а що ні. Покриваючи свої тіла глиною і беручи до рук загострені палі, хлопці надають собі більш страшного й злого вигляду:

(31) “A semicircle of little boys, their bodies streaked with colored clay, sharp sticks in their hands, were standing on the beach making no noise at all” [с. 233].

(32) «Позаду на березі безгучно півколом застигли хлопчаки, розцяцьковані з ніг до голови кольоровою глиною, з гострими палицями в руках» [с. 251].

Стереотипне уявлення про первісних людей (дикунів) саме і полягає у тому, що напівголі вони зазвичай роблять пірсинг і обмазують обличчя глиною або фарбою [90, с. 158]. Втім, напочатку хлопці намагалися не поводити себе по-дикунські, не робити нічого поганого, оскільки щойно прибули з цивілізованого світу, де всі мають дотримуватися відповідних правил життя:

(33) “We’ve got to have rules and obey them. After all, we’re not savages. We’re English, and the English are best at everything. So we’ve got to do the right things” [с. 44].

(34) «Нам треба мати правила і підкорятися їм. Врешті ми ж не дикуні. Ми англійці, а англійці завжди і в усьому найкращі. Тож-бо, треба поводитися добре» [с. 55].

Хоча Джек і промовляє ці слова, але пізніше тваринне начало починає домінувати і хлопець дедалі більше нагадує дикуна, для якого не існує правил. Це все відбувається на очах інших хлопців, які чи то з остраху, чи то через власну слабкість дозволяють Джекові ставати «диким». Деякі дослідники стверджують, що однією з руйнівних сил всередині людини, репрезентованих у романі, є інстинктивне бажання

прийняти рабство [39, с. 169]. У такий спосіб Голдінг наголошує на бажанні більшості людей добровільно переходити на бік зла, підпорядковуватися темним силам.

Одвічна проблема добра і зла переосмислюється Голдінгом у сучасному контексті морального занепаду людства з опертям на біблійне розуміння моралі, екзистенціалістську філософію і концепцію персоналізму [33, с. 410]. Песимізм письменника у поглядах на цю проблему випливає з його переконання, що кожна людина має потенціал для вчинення зла і що від цього немає порятунку, оскільки зло має природну спорідненість із нашим життям. Зовнішня реальність формується зіткненням людини зі злом, якого неможливо уникнути.

Діти з цивілізованого світу без належного контролю дуже скоро забувають про норми моралі, стають мисливцями, розфарбовують себе кольоровою глиною – маски засвідчують ті страшні зміни, що відбуваються з хлопчиками, – і перетворюються на плем'я, яке спочатку вбиває тварин, а потім і людей. У «Володарі мух» зло, цей потворний атавізм людського роду, – звіряче начало, прояв племінної свідомості – виявляє себе у, здавалося б, наймиліших і найдобріших створіннях природи, дітях. Умови існування на острові дуже скоро пробуджують у хлопчиках жагу до крові, жорстокість, агресію. Деградація думки знищує свідомість, і немає жодного значення, дитина це або дорослий [52, с. 37]. Коли моральні принципи втрачають значущість, а заборон не існує, – це і є та абсолютна «свобода» людини, яка переступила всі межі традиційної моралі.

▪ ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2 ▪

У літературознавстві функціонує два майже тотожних терміни – парабола і притча, – які здебільшого відрізняються тим, що притча подає матеріал в алегоричній формі, а парабола у символічній. Впевнено можна сказати, що «Володар мух» поєднує обидві ці парадигми з акцентом на репрезентації прихованих сенсів. Беззаперечним залишається і те, що

специфічна естетика і змістовно-сміслова провокативність роману, обумовлена наявністю «подвійних» смислів, звели «Володаря мух» до розряду культових художніх творів ХХ ст.

У романі створюється модель антиутопійного суспільства з такими характерними константами жанру, як мотив застереження, тривоги про майбутнє людства, криза гуманістичного світобачення, жорстокість, колективна думка vs індивідуальність тощо, що контрастує з утопійним світом. Проте проблема маленької людини, трагічний пафос існування якої пояснюється через дихотомічний характер протиставлення ідентичності та суспільства з постгуманістичного ракурсу, у романі актуалізується найвиразніше.

Опозиція «добро/зло» постає ключовою змістотвірною категорією «Володаря мух». У романі зло уособлено у дітях, зокрема в образі Джека і членів його племені. Смерті благородного Саймона і мудрого Рохи сталися через злість Джека і його послідовників. Голдінг мав особистий досвід участі у найкривавішій війні в історії людства і спостерігав, що війна зробила з суспільством. Його філософія полягає у відновленні моральних принципів у безпринципному світі. Послуговуючись цією філософією, письменник викриває вроджене зло людини у «Володарі мух».

Конфлікт між двома імпульсами – добром і злом – об'єктивізується у людських істотах через інстинкт жити за правилами, діяти мирно, слідувати моральним принципам та інстинкт задоволення своїх миттєвих бажань, насильницьких дій, переваги над іншими. Цей конфлікт можна виразити кількома способами: цивілізація проти дикунства, порядок проти хаосу, розум проти імпульсу, закон проти анархії тощо. Протистояння двох інстинктів і є рушійною силою роману.

• РОЗДІЛ 3 •

СОЦОКУЛЬТУРНІ МУТАЦІЇ СУЧАСНОСТІ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ «ВОЛОДАРЯ МУХ» В. ГОЛДІНГА

3.1 “Kill the beast! Cut his throat! Spill his blood!”:

післявоєнна криза гуманізму як екзистенційна проблема

Найпотужніші історичні потрясіння людства – Перша і Друга світові війни – змусили людину переосмислити не лише власне буття, але і тривалий процес власного розвитку. Жахливі наслідки, від яких світове суспільство оговтується десятиліттями, безпрецедентні жертви, нелюдська жорстокість і повна втрата надій на прекрасне майбутнє ознаменували крах людини як соціальної істоти і занепад людської цивілізації в цілому. Це падіння було ще більш очевидним та приголомшливим і через те, що абсолютно дика ідея цілеспрямованого й методичного знищення людей, цілих міст, країн і націй охопила народи континенту з тисячолітньою історією побудови цивілізації і визначною культурою, що подарувала світові неперевершені зразки гуманізму й духовності.

Якщо після Першої світової війни ще були надії на духовне спасіння людства, то розв’язання ще більш смертоносного і кривавого конфлікту остаточно засвідчило початок потужної кризи гуманістичних ідей і принципів, а винайдення і застосування ще більш фатального озброєння лише посилювало відчуття втрати морально-ціннісних орієнтирів людини. Стає цілком очевидно, що дике начало у людині панує безроздільно. Боротьба за людину, за культуру і цивілізацію починається з кожним новим життям і ніколи не може бути завершена.

Показово, що у «Володарі мух» хитке розуміння цивілізації на ізольованому безлюдному острові так само тривало недовго – до першої крові. Вибудована Ральфом і Рохою зі значними зусиллями система почала розпадатися, щойно решта хлопців почали нехтувати правилами, які до

останнього забезпечувати порядок і відповідали інтересам кожного члену цього мікросуспільства. Втім, звіряче начало перемагає, примітивні інстинкти, що пробудилися на першому ж полюванні, починають домінувати над логікою, здоровим глуздом і розумом. Кров беззахисної тварини, яку вполювали мисливці Джека, оживила все те темне, що ховалося під маскою чемних англійських підлітків. Захоплені своєю «перемогою», діти відчують ейфорію, задоволення, сплеск енергії і найстрашніше – бажання продовжувати вбивати. Не відчуючи й децимі жалю, не переймаючись відчуттями живої істоти, Джек і близнюки впиваються своїм антигуманним вчинком:

(35) “He sought, charitable in his happiness, to include them in the thing that had happened. His mind was crowded with memories; memories of the knowledge that had come to them when they closed in on the struggling pig, knowledge that they had outwitted a living thing, imposed their will upon it, taken away its life like a long satisfying drink.

He spread his arms wide.

‘You should have seen the blood!’

The hunters were more silent now, but at this they buzzed again” [с. 76].

(36) «Щедрий у своїй радості, він захотів з усіма розділити відчуття того, що сталося. В голові його роїлися спогади, спогади про те, що вони відчували, коли оточена свиня рвалась на волю, як перехитрували живу істоту, приборкали її і віднімали в неї життя так довго й жадібно, як тільки спрагли п'ють у спеку.

Він широко розвів руки.

– Жаль, що ти не бачив крові!

Мисливці були замовкли, але при цих словах знову загаласували» [с. 88].

Алегорично, що Джек спочатку навіть не може вдарити великим ножом дику свиню, а пролити кров тварини його, як не дивно, вмовляють Саймон і Ральф. Пізніше хлопець, не замислюючись, використовує ніж не лише для вбивства тварин, але й жорстокого знищення Саймона, якого мисливці прийняли за звіра. Цей епізод можна вважати кульмінацією

антигуманістичної, затьмареної первісними інстинктами поведінки підлітків:

(37) “*Kill the beast! Cut his throat! Spill his blood! Do him in!*”

The sticks fell and the mouth of the new circle crunched and screamed. The beast was on its knees in the center, its arms folded over its face. It was crying out against the abominable noise something about a body on the hill. The beast struggled forward, broke the ring and fell over the steep edge of the rock to the sand by the water. At once the crowd surged after it, poured down the rock, leapt on to the beast, screamed, struck, bit, tore. There were no words, and no movements but the tearing of teeth and claws.

Then the clouds opened and let down the rain like a waterfall. The water bounded from the mountain-top, tore leaves and branches from the trees, poured like a cold shower over the struggling heap on the sand. Presently the heap broke up and figures staggered away. Only the beast lay still, a few yards from the sea. Even in the rain they could see how small a beast it was; and already its blood was staining the sand” [с. 175].

(38) « – Звіра – бий! Горло – ріж! Кров – спусти! Смерть йому!

Кілки опустилися, з криком та хрустом зімкнулося нове коло. Посередині навколішки стояв звір, він затуляв обличчя руками. Силкуючись перекричати огидний шум, він горлав щось про труп на горі. Ось звір видерся, прорвав коло, впав зі стрімкої скелі на піщаний берег. І зразу весь натовп ринув за ним, зіслизнув униз, накотився на звіра і верещав, бив його, кусав, рвав на шматки. Не було ні слів, ні жодних інших рухів, тільки шарпанина зубів та пазурів.

Тоді хмари розверзлись, і дощ хлюпнув з неба, наче водоспад. Вода мчала з вершини гори, зривала з дерев листя й гілки, холодним душем шмагала клубок сплетених тіл на піску. Зненацька клубок розпався, постаті відступили. Тільки звір нерухомий лежав за кілька ярдів від моря. Навіть під дощем вони могли побачити, який він маленький, цей звір; і вже його кров заплямувала пісок» [с. 190–191].

Така похмура іронічна алегорія демонструє фізичні й емоційні зміни у поведінці хлопців і створює атмосферу напруги. Смерть і руйнування пов’язані саме з Джеком, рудоволосим втіленням зла на острові. Символ-

міф, задіяний у романі, пов'язує руде волосся з диявольським началом – таким кольором волосся Голдінг наділяє Джека, який понад усе полубляє владу з того часу, коли відчув її вперше, ставши старостою церковного хору. Влада для Джека ототожнюється з приналежністю до еліти, нехай навіть такої примітивної як його плем'я. Джек не зовсім здоровий, його мучать періодичні нервові зриви, що дедалі частішають.

У цьому жахливому вбивстві Джекові протистоїть символічна фігура Саймона, також хворого підлітка, схильного до нападів епілепсії. Тобто майже усі хлопці, принаймні ті, хто відіграють важливу роль у подіях на острові, хворі. Мікросуспільство дітей – це складова макросуспільства цивілізованого світу, що проходить шлях від прогресу до регресу, від цивілізації до примітивної спільноти зі своїми ритуалами і забобонами. У такому суспільстві понад усе цінується неординарна особистість, що стала такою нехай навіть через наявність певної хвороби. Так, у «Володарі» мух хвороба постає символом непересічної особистості.

Така інтерпретація пояснює наявність німбу святості над головою Саймона-«провидця». Завжди усамітнений Саймон намагається досягнути істину всупереч раціоналізму, без опори на соціальний досвід, через інтуїцію і прозріння (напади епілепсії). Характерно, що істини, які відкриваються Саймону, недоступні іншим. Ініціатором ритуального вбивства Саймона стає його антипод Роджер, який теж хворий (відстає у розумовому розвитку).

Деякі дослідники у моторошному танці хлопців-мисливців зі списами, що асоціюється з ритуальними рухами первісних людей, вбачають елементи ритуалу переходу (ініціації) [27, с. 283], специфіка якого у «Володарі мух» полягає у тому, що «через відсутність наставника та через потакання більшістю хлопчиків своїм заземленим бажанням і страхам ритуал переходу зазнає краху» [27, с. 288–289]. Антураж танців хлопців цілком співвідноситься з дикунськими ритуалами первісних людей:

- (39) “The tribe was dancing. Somewhere on the other side of this rocky wall there would be a dark circle, a glowing fire, and meat. They would be savoring food and the comfort of safety” [с. 216].
- (40) «Плем'я танцювало. Деся по той бік цієї кам'яної стіни вони стояли темним колом, палахкотіло вогнище, смажилося м'ясо. Мабуть, жеруть і тішаються безпекою» [с. 233].

Віддалення від цивілізації, повернення до примітивного способу життя, керованого інстинктами, наближає модус «Володаря мух» до антигуманістичної концепції ХХ ст. Так, роман Голдінга просякнутий атмосферою антигуманізму, що подекуди навіть є причиною звинувачень письменника у людиноненависництві, напевно, через те, що персонажі, крізь яких увиразнено занепад людства, – діти. Голдінг, дійсно, руйнує усталену в європейській літературі традицію зображення дітей втіленням чистоти і незіпсованості, його юні герої не поступаються дорослим у своїй жорстокості.

Втім, це лише складова багатовимірною художнього і філософського планів роману. Ключовою ідеєю жорстокості й антигуманістичної поведінки є зовсім не вік персонажів, а відчуття занедбаності й покинутості людини, що є основною категорією екзистенційного світогляду та може сприйматися як тотальна свобода, призводячи до відчаю і необхідності робити вибір. Поєднання положень екзистенціалізму і християнських мотивів й утворює неповторну своєрідність роману. Зокрема, свиняча голова на палі спочатку була жертвою звірові, а згодом стає Володарем Мух, втілюючи прагнення до насильства, а отже, скоєне людиною екстраполюється на сам світоустрій, змінюючи його. Марна боротьба Саймона з трансцендентними демонічними силами може бути свідченням наявності у романі власне екзистенційної проблематики. Саймон – свого роду Спаситель, який несе істинне знання про природу звіра, як і Христос, сплачуючи за це життям. Після смерті хлопчик канонізується

онтологічними силами буття, що в екзистенціалістській логіці експлікується вибором самої людини.

Суто екзистенційне питання власне існування людини як виду порушується Голдінгом через концепт війни, яка триває десь там, у світі дорослих. Нагадуванням про цей страшний епізод людської історії, який міг закінчитися винищенням людства, є мрець на парашуті, який «прибув» на острів з неба і на деякий час став «звіром»:

(41) “The flies had found the figure too. The life-like movement would scare them off for a moment so that they made a dark cloud round the head. Then as the blue material of the parachute collapsed the corpulent figure would bow forward, sighing, and the flies settle once more” [с. 168].

(42) «Мухи вже давно знайшли цю постать. Сполохані її рухами, що нагадували рухи живої людини, вони на мить злітали догори і чорною хмарою роїлися навколо голови. Коли голубе полотно парашута опадало, огрядна постать наче зітхала, схилялася вперед, а мухи обсідали її знову» [с. 183].

Первісний страх, який довго не знаходив підтвердження, нарешті знаходить реальний образ і тепер домінує над залишками людського у хлопцях. Страх опановує їх, перетворює на звірят, стадо, яким керують тирани і садисти. Парашутист – перший посланець роздертої війною цивілізації – постає виразним нагадуванням про занепад гуманістичних ідеалів, що так довго педалювалися західними суспільствами як одне з ключових надбань людства. Водночас Голдінг, пишучи про крах гуманізму, не стверджує прямо, що життя безнадійне, а людина приречена. Порушуючи найгостріші екзистенційні питання, письменник не поспішає з відповідями, залишаючи простір для осмислення і переосмислення тривалої історії людського роду і цивілізації.

3.2 “Daylight might have answered yes; but darkness and the horrors of death said no”: гречні підлітки vs жорстокі дикуни – конфлікт людини і природи у межовій ситуації

Голдінг вірить, що людське вроджене зло вже давно призвело б світ до загибелі, якби не цивілізація в найширшому її сенсі. Письменник упевнений, що цивілізація стримує людину і впорядковує світ навколо неї, а принципи – це інструмент для обмеження зла й темної сутності людської природи, і якщо їх порушувати, люди повертаються до своєї дикунської реальності. Вони діють як тварини і варвари, а звірячі інстинкти можуть знищити світ. Втім, погляд Голдінга на людську природу і цивілізацію досить виважений, підтвердженням чого служить «Володар мух», де автор досліджує, як темна людська сутність і злий інстинкт без цивілізації руйнують утопійний світ.

Від самого початку перебування хлопців на ізольованому острові Голдінг репрезентує «цивілізацію» через доволі чемну поведінку наляканих дітей. Після авіакатастрофи, коли хлопці збираються разом, перше, що вони роблять, – проводять збори, щоб обговорити ситуацію і вирішити, як їм виживати. Це були перші кроки до перенесення цивілізації, такої, якою вони її добре знали, на острів, де ніхто не може їм допомогти. Виховані англійські школярі намагаються діяти за правилами, так, як від них вимагали батьки, вчителі, суспільство. Мушля, яку знаходять Роха і Ральф, символізує зародки цивілізації, оскільки спочатку саме через неї налагоджується порядок на острові, скликаються збори й приймаються важливі рішення. Недаремно Голдінг детально змальовує мушлю і зображує її коштовною і красивою річчю:

(43) “The shell was interesting and pretty and a worthy plaything... [...]

In color the shell was deep cream, touched here and there with fading pink. Between the point, worn away into a little hole, and the pink lips of the mouth, lay eighteen inches of shell with a slight spiral twist and covered with a delicate, embossed pattern” [с. 20].

(44) «Мушля була цікавою, гарною і коштовною іграшкою... [...]

Мушля мала ясно-кремову поверхню, де-де поцятковану блідо-рожевими плямками. Між кінчиком з невеличкою діркою і широкими рожевими губами лежало вісімнадцять дюймів спіральних звивин, покритих тонким рельєфним малюнком» [с. 21–22].

На своїх перших зборах хлопці вирішують обрати лідера (тут у нагоді також стає мушля). Це рішення, очевидно, є цивілізованим кроком, тому що вони обирають лідера шляхом голосування, щоб процес був чесним і ніхто не сперечався. Оскільки Ральф першим використав мушлю як інструмент соціальної організації, вона стає символом його легітимності як лідера, увиразнюючи цінності і принципи структурованого й цивілізованого суспільства:

(45) “This toy of voting was almost as pleasing as the conch. Jack started to protest but the clamor changed from the general wish for a chief to an election by acclaim of Ralph himself. None of the boys could have found good reason for this; what intelligence had been shown was traceable to Piggy while the most obvious leader was Jack. But there was a stillness about Ralph as he sat that marked him out: there was his size, and attractive appearance; and most obscurely, yet most powerfully, there was the conch. The being that had blown that, had sat waiting for them on the platform with the delicate thing balanced on his knees, was set apart” [с. 19–20].

(46) «Вибори виявилися забавкою не менш цікавою за ріг. Джек був запротестував, та коли раніше всі галасували, бо хотіли мати ватажка, то тепер галас учинився навколо виборів, і найбільше пропонували Ральфа. Жоден хлопчик не пояснив би цього, адже винахідливість, власне, виявив Роха, а найочевидніший лідер був Джек. Та Ральфа вирізняв спокій, з яким він сидів, зріст і приваблива зовнішність, найдужче ж, хоч і найнебезпечніше, переконував ріг. Той, хто сурмив у нього, а тепер сидів з цим тендітним предметом на колінах, чекаючи на їхню ухвалу, був істота незвичайна» [с. 30].

Мушля-ріг поставала хитким містком до цивілізації і щойно вона розбивається, хлопці починають дичавіти, знаменуючи остаточний кінець

ввічливості і повернення до анархії. Спочатку Джекові набридає висловлюватися лише тоді, коли «дозволить» pig (“We don’t need the conch any more. We know who ought to say things. What good did Simon do speaking, or Bill, or Walter? It’s time some people knew they’ve got to keep quiet and leave deciding things to the rest of us” [с. 114]), а потім мушля – символ законності і порядку – « гине » разом із Рохою, чи не єдиним на острові, хто опікувався дотриманням правил. Коли Ральф, Роха і близнюки прийшли до мисливців за вкраденими окулярами – ще одним символом розумності й поміркованості, – здичавілі мисливці на чолі з Джеком скидають на Роху величезний камінь (Роджер). Разом зі вбивством хлопця, знищенням мушлі, та окулярів провалюються і хиткі спроби вибудувати цивілізоване суспільство, яке б не керувалося примітивними і жорстокими інстинктами:

(47) “The rock struck Piggy a glancing blow from chin to knee; the conch exploded into a thousand white fragments and ceased to exist. Piggy, saying nothing, with no time for even a grunt, traveled through the air sideways from the rock, turning over as he went. The rock bounded twice and was lost in the forest. Piggy fell forty feet and landed on his back across the square red rock in the sea. His head opened and stuff came out and turned red. Piggy’s arms and legs twitched a bit, like a pig’s after it has been killed. Then the sea breathed again in a long, slow sigh, the water boiled white and pink over the rock; and when it went, sucking back again, the body of Piggy was gone” [с. 209].

(48) «Каменюка пройшлася по Росі від підборіддя до коліна; pig вибухнувся тисячею білих скалок і перестав існувати. Без жодного слова, навіть без стогону Роха полетів в урвище, перевертаючись у повітрі. Відбившись від нього, камінь двічі підскочив і покотився в ліс. Роха пролетів сорок футів і впав на той самий червоний квадратний камінь у морі. Голова його розкололася, вилився і зачервонився мозок. Руки й ноги Рохи судомно шарпнулися, наче у щойно заколотої свині. Тоді знову довгим повільним подихом зітхнуло море, закипіло над каменем біло-рожевою піною; а коли відступило, всмоктавши хвилю, Рошиного тіла вже не було» [с. 227].

Дикунська сутність дозволяє мисливцям вчинити страшний злочин – вбити беззахисного і безневинного хлопця, який марно намагався

достукатися до їх людського начала (“Which is better – to have rules and agree, or to hunt and kill?” [с. 208]). Від гречних підлітків з англійським вихованням не залишилося нічого. Тепер у них панує жага влади і крові. Близнюків беруть у полон, а Ральфа тяжко ранять. Інстинкт вбивства тріумфує. Замість Джека новим ватажком вже готовий стати соціопатичний Роджер, який уособлює тупу, звірячу жорсткість. Ральф, якому хоча і вдається сховатися, розуміє, що розфарбовані дикуни не зупиняться (“These painted savages would go further and further” [с. 213]). Ерік і Сем повідомляють йому, що на нього готується справжнє полювання.

Дослідники зауважують, що «Володар мух» «сконструйований таким чином, що поступовий перехід від цивілізованої демократії до жорстокої дикунської диктатури простежується досить чітко й послідовно» [29, с. 193]. Не лише Джек і його мисливці зазнають різючих трансформацій. Демократичним шляхом обраний лідером Ральф проходить складний шлях від нерозуміння оточуючого світу до не до кінця усвідомлених спроб осягнути страшні істини жорстокого життя через трагічний досвід і відчуття провини за причетність до жахливих подій на острові.

Майже всі хлопці на атолі зазнають впливу натовпу, психологію якого Голдінг філігранно передає у творі. Джек – ватажок із диктаторськими рисами – «звільняє» дітей від відповідальності і необхідності відчувати провину за свої вчинки. Хоча натовп законно обрав іншого лідера, сила як основний аргумент перемагає і Джек починає домінувати над частиною ще несформованих дитячих душ. Демократія поступово стає атавізмом і перетворюється на тоталітарну диктатуру самозваного вождя, який відкидає устрій цивілізованої громади і обирає звичаї племені дикунів. Ховаючи свої людські подоби за шаром густої фарби, хлопці наче зрікаються людської сутності, перетворюючись на знеособлену зграю пройдисвітів у масках:

- (49) “‘For hunting. Like in the war. You know—dazzle paint. Like things trying to look like something else—’ [...] He looked in astonishment, no longer at himself but at an awesome stranger. He spilt the water and leapt to his feet, laughing excitedly. Beside the pool his sinewy body held up a mask that drew their eyes and appalled them. He began to dance and his laughter became a bloodthirsty snarling. He capered toward Bill, and the mask was a thing on its own, behind which Jack hid, liberated from shame and self-consciousness” [с. 68–69].
- (50) « – Для полювання. Як на війні. Розумієш, – маскування. Щоб скидатися на щось інше... [...] Вражено дивився він, уже не на себе, а на страшного незнайомця. Вихлюпнув воду, схопився на ноги, збуджено зареготав. Не у воді, а над його міцним тілом була маска, що привертала погляд і відштовхувала. Джек затанцював, його сміх переріс у кровожерне гарчання. Він пострибав до Біла, і маска стала ніби чимось від нього незалежним, за нею Джек ховався, звільнившись від сорому та людської самосвідомості» [с. 79–80].

Показово, що найзатятішими поборниками філософії дикої зграї і дикунського способу життя виявляються церковні хористи, які мали б прославляти християнські цінності. Проте питання релігійного виховання і взагалі вплив релігії на формування особистості досліджується Голдінгом у досить контраверсійній площині. Бачиться, що перші *homo sapiens* не надто відрізнялися від освічених англійців ХХ ст.: почуття страху і тривоги перед непізнаним долається шляхом розчинення власної особистості у колективному дійстві. Натовп компенсує свій страх нападами насильства, тому невід’ємною частиною будь-якого релігійного ритуалу, за Голдінгом, постає жертвопринесення. Роль такої жертви у романі дісталася Саймону, якого підлітки під час грози приймають за звіра і заколюють. Так, демонструється, що сама лише людина відповідає за вибір між божественним і диявольським. Перше розуміється письменником як пізнаване інтуїтивно духовне підґрунтя буття, прилучення до якого можливе лише як результат індивідуальних духовних шукань.

Персонажі «Володаря мух» ідеально доповнюють і відтіняють один одного. Як і має бути в алегоричному романі, через кожного з них репрезентується певна позиція, сторона людської душі, у боротьбі двох світів – дикунства і безвідповідальності та цивілізації і порядку. У цьому конфлікті проявляються усі сюжетні лінії «Володаря мух». Голдінг співвідносить героїв роману не лише як втілення різних типів побутової і соціальної поведінки, але як своєрідні теоретичні позиції, способи розуміння авторської «істини» про природу людини, а отже – про причини світових воєн і хиткість цивілізації.

Втім, у романі немає заперечення ідеї цивілізації, є лише заперечення її уявних досягнень країнами Заходу. Але як виглядає цивілізація за Голдінгом? Її значення підкреслюється у дуже показовому епізоді:

(51) “Roger stooped, picked up a stone, aimed, and threw it at Henry—threw it to miss. The stone, that token of preposterous time, bounced five yards to Henry’s right and fell in the water. Roger gathered a handful of stones and began to throw them. Yet there was a space round Henry, perhaps six yards in diameter, into which he dare not throw. Here, invisible yet strong, was the taboo of the old life. Round the squatting child was the protection of parents and school and policemen and the law. Roger’s arm was conditioned by a civilization that knew nothing of him and was in ruins” [с. 66–67].

(52) «Роджер нагнувся, підібрав камінчик і кинув у Генрі, та не так, щоб поцілити. Камінь, як символ абсурдності часу, пролетів за п’ять ярдів праворуч від Генрі й шубовснув у воду. Роджер назбирав жменю камінчиків і шпурляв далі. А проте навколо Генрі залишалася ділянка, ярдів шість у поперечнику, куди Роджер не наслідкувався ціпити. Тут діяли невидимі, а все ж сильні заборони колишнього життя. Малюк, який сидів навпочіпки, був під захистом батьків та школи, поліції й закону. Руку Роджерову скеровувала цивілізація, яка нічого про нього не знала і лежала в руїнах» [с. 78].

«Рука» цивілізації спочатку стримувала від недостойних вчинків. Ще нездичавілі діти пам’ятали заборони і обмеження, які на них накладало суспільство, і відчували себе ніяково у «неправильних» ситуаціях:

- (53) “Only Percival began to whimper with an eyeful of sand and Maurice hurried away. In his other life Maurice had received chastisement for filling a younger eye with sand. Now, though there was no parent to let fall a heavy hand, Maurice still felt the unease of wrongdoing. At the back of his mind formed the uncertain outlines of an excuse. He muttered something about a swim and broke into a trot” [с. 65].
- (54) «Тільки Персіваль заскiмлив – йому в око потрапив iсок, – i Морiс поспiшив геть. Колись, в iншому життi, Морiса покарали за те, що він iском сипонув в очi молодшому. Тепер, хоч на нього не могла впасти тяжка батькiвська рука, він засоромився лихого вчинку. В думцi забовванiла якась подоба вибачення. Морiс пробурмотiв щось про те, що пора купатися, i кинувся навтiки» [с. 76].

Для дiтей на островi свiт спочатку iснує у виглядi усталених уявлень, затверджених правил, законiв та iстин: “And sooner or later a ship will put in here. It might even be Daddy’s ship. So you see, sooner or later, we shall be rescued” [с. 38]; “We’re English, and the English are best at everything” [с. 44]; “...the Queen has a big room full of maps and all the islands in the world are drawn there. So the Queen’s got a picture of this island” [с. 38]; “Then maybe a ship’ll notice the smoke and come and rescue us and take us home” [с. 206]; “Percival Wemys Madison. The Vicarage, Harcourt St. Anthony, Hants, telephone, telephone, tele—” [с. 95]). Але поступово «минуле» зникає i залишається лише туга, сподiвання i надiї. Хтось щасливий вiд безкарностi, хтось живе однiєю миттю, а дехто мрiє про втрачений свiт, де є сенс, де все просто й органiзовано:

- (55) “Ralph turned restlessly in the leaves. Dartmoor was wild and so were the ponies. But the attraction of wildness had gone.
His mind skated to a consideration of a tamed town where savagery could not set foot. What could be safer than the bus center with its lamps and wheels?” [с. 190].
- (56) «Ральф неспокiйно перевернувся в листi. Дартмур – дика мiсцеина, i там живуть дикi понi. Та дикiсть його вже не приваблювала.
Думка перескочила до мiркувань про спокiйне приборкане мiсто, де не

було б місця для первісного дикунства. Що може бути безпечнішим за автобусну станцію з її ліхтарями та колесами?» [с. 206].

Чи міг подумати Ральф у ті години мрій про своє місто, дім, безпечну станцію з ліхтарями, що незабаром навіть колючі кущі здаватимуться йому більш безпечними, ніж компанія знайомих підлітків, які готові його вбити за те, що він не поділяє їхніх поглядів? Хлопець розумів, що дикуни не залишать його у спокої, він знав, що його страхи грають їм на руку:

(57) “Ralph moaned faintly. Tired though he was, he could not relax and fall into a well of sleep for fear of the tribe. Might it not be possible to walk boldly into the fort, say— ‘I’ve got pax,’ laugh lightly and sleep among the others? Pretend they were still boys, schoolboys who had said, ‘Sir, yes, Sir’—and worn caps? Daylight might have answered yes; but darkness and the horrors of death said no. Lying there in the darkness, he knew he was an outcast” [с. 215].

(58) «Ральф тихенько застогнав. Незважаючи на втому, він не міг відпружитися, поринути в колодязь сну. Вів боявся племені. А може, варто сміливо зайти просто в їхню фортецю і сказати: «Цур, мене не рушати», розсміятися безтурботно й разом з усіма заснути? Може, прикинутися, ніби вони ті самі хлопчики, ті самі школярі, що казали: «Так, сер!» і ходили у шкільних кашкетах? Можливо, ясний день відповів би на це запитання – так; але морок і смертні страхіття говорили – ні. Він лежав у темряві й знав – він вигнанець» [с. 233].

Нехтування цінністю життя, яке мисливці так легко готові забрати без жодних докорів совісті чи співчуття, перетворює їх навіть не на первісних дикунів. Вони втратили цивілізацію у собі, затьмаривши її звірячими інстинктами і забувши про свою людську природу. Зрештою, конфлікт між порядком і хаосом, добром і злом, божественним і диявольським увиразнює те, як людина може перетворитися на справжнього звіра, безжального й жорстокого.

3.3 “What are we? Humans? Or animals? Or savages?”:

з іншої сторони цивілізації – у пошуках фізичного й духовного спасіння

На острові пошуками способів фізичного порятунку переймаються всі хлопці, роблячи для цього все, на що вони в змозі. Шукати ж (навіть несвідомо) духовного спасіння – більш складне завдання для дітей, іноді через нездатність мислити метафізичними категоріями, брак знань і розуміння світу, іноді через недосконалість людської природи, засліпленість власним его тощо. Орієнтація на духовний досвід (більшість хлопців були співаками церковного хору) не завжди призводить до усвідомлення закладених християнською релігією цінностей і слідування їм. Голдінг у «Володарі мух» репрезентує зазначену проблематику через образ Саймона, розмова якого з насадженою на палю головою постає змістовим ядром роману. Саме Саймон веде свій «діалог» з демонічною силою, а не хтось інший з хлопців. Підлітка вважають дивакуватим і навіть божевільним, хоча він зберігає у собі те людське, гуманістичне, що подарувала йому цивілізація і духовний досвід. Гора, на яку щоразу підніматиметься Саймон, постає у романі аналогом Голгофи, бо саме тут йому доведеться пережити спокусу Володаря мух. Лише йому відкриється істина про те, хто ж насправді є звірем:

(59) “Simon felt a perilous necessity to speak; but to speak in assembly was a terrible thing to him.

‘Maybe,’ he said hesitantly, ‘maybe there is a beast.’

The assembly cried out savagely and Ralph stood up in amazement.

‘You, Simon? You believe in this?’

‘I don’t know,’ said Simon. His heartbeats were choking him.

‘But...’ [...]

‘What I mean is. . . maybe it’s only us.’ [...]

‘We could be sort of...’

Simon became inarticulate in his effort to express mankind’s essential illness.

Inspiration came to him.

‘What’s the dirtiest thing there is?’

As an answer Jack dropped into the uncomprehending silence that followed it the one crude expressive syllable” [с. 98].

(60) «Саймон відчував небезпечне бажання виступити; але говорити перед зборами було для нього мукою.

– Може, – з ваганням промовив він, – може, звір навіть є.

Збори вибухнули несамовитим лементом. Ральф аж підвівся з подиву.

– Ти що, Саймоне? Ти в це віриш?

– Не знаю, – відповів Саймон. Його серце так калатало, що він задихався.

– Але... [...]

– Я хочу сказати... може, це ми самі. [...]

– Може, ми самі трохи...

Саймонові бракувало слів, щоб назвати головну хворобу людства. Та раптом прийшло натхнення.

– Що на світі найбільше паскудство?

Запала тиша – ніхто нічого не розумів...» [с. 111–112].

Хлопці, Ральф, Роха, Ерік і Сем, ставши мимовільними свідками і, можливо, учасниками вбивства Саймона, вражені цією подією, намагаються відсторонитися, вдаючи, що нічого не сталося. Жоден з них не бажає згадувати «той чортів танок», але коли вже неможливо нічого не казати, всі наполягають на версії про нещасний випадок. З цього починається панування жорстокості і безкарності на острові. Цькування і вбивство Рохи, а потім і переслідування Ральфа, є кульмінацією роману. Здичавілі діти, які відчули запах крові, остаточно випускають свого внутрішнього звіра. Зупиняє їх лише більш грізна для них сила – доросла людина, англійський офіцер, який висадився на острів з корабля, що пропливав повз і побачив пожежу. Ральф, який втікав від збожеволілих мисливців, вибіг на берег, що і врятувало йому життя:

(61) “Ralph looked at him dumbly. For a moment he had a fleeting picture of the strange glamour that had once invested the beaches. But the island was scorched up like dead wood—Simon was dead—and Jack had. ... The tears

began to flow and sobs shook him. He gave himself up to them now for the first time on the island; great, shuddering spasms of grief that seemed to wrench his whole body. His voice rose under the black smoke before the burning wreckage of the island; and infected by that emotion, the other little boys began to shake and sob too. And in the middle of them, with filthy body, matted hair, and unwiped nose, Ralph wept for the end of innocence, the darkness of man's heart, and the fall through the air of the true, wise friend called Piggy" [с. 235].

- (62) «Ральф подивився на нього мовчки, наче німий. В уяві на мить промайнуло видіння дивовижних чарів, які колись огортали ці береги. Але острів згорів, наче купа сухих дров... Саймон загинув, а Джек... З очей ринули сльози, тіло затряслося від ридань. Вперше за весь час на острові він дав волю сльозам: здавалося, нестримні, навісні спазми горя вивернуть йому все нутро. Під чорним димом, над знищеним пожежею островом зносився цей плач. Заражені тим самим почуттям, інші хлопчики теж стрепенулися, заплакали. Посередині брудний, розпатланий, з невтертим носом стояв Ральф і ридав над колишньою невинністю, над темнотою людського серця, вад тим, як падав, перевертаючись у повітрі, мудрий, ширий друг на ім'я Роха» [с. 253].

Поява дорослої людини на острові символізує «перемогу» вищого розуму, який зупинив усі чвари і жахіття на острові та однією своєю присутністю переміг звіра – диявола. За Голдінгом, цілком закономірним виглядає перемога над темними силами, нехай яким би складним не був до неї шлях:

- (63) "The officer, surrounded by these noises, was moved and a little embarrassed. He turned away to give them time to pull themselves together; and waited, allowing his eyes to rest on the trim cruiser in the distance" [с. 235].
- (64) «Офіцера зворушив і занепокоїв цей плач. Він одвернувся, даючи їм час опанувати себе, і чекав, відпочиваючи поглядом на ошатному обрисові далекого крейсера» [с. 253].

Так, дітей врятовано командою крейсера, зокрема капітаном, ім'я якого не називається. З одного боку, можна припустити, що поява офіцера у момент, коли диявольське начало остаточно перемагає над людським,

символізує божественне втручання. Дорослий для дитини – Бог; проте підкреслена відсутність імені може бути вказівкою на безликість і, зрештою, «хибність» цього бога.

Втім, військова форма прибулого офіцера вказує на його очевидний зв'язок з війною як найвищим втіленням і тріумфом диявольського. Діти врятовані, але хто рятує військових від жорстокості війни? Звір панує не лише на острові – ця думка експлікує той трагізм і безпросвітність, що задають загальну тональність «Володарю мух», набуваючи у ньому універсального масштабу завдяки унікальному поєднанню антиутопії, екзистенційних проблем людського буття і християнського образно-мотивного комплексу.

Попри те, що хлопці, які вижили на острові, були врятовані, фінал роману навряд чи вкладається у концепцію *happy end*. Те, що чекає підлітків попереду, викликає біль і розчарування. Людська жорстокість страшних воєн наклала відбиток скорботи й непоправних втрат на людство на довгі десятиліття. Д. Андерсон упевнений, у «Володаря мух» «немає щасливого кінця. Рятувальники, які забирають хлопців з острова, прийшли з того світу, де деградація набула гігантських масштабів – масштабів атомної війни. Біди людські тут показані так, що ніщо не може ані пом'якшити їх, ані полегшити» [38, с. 197].

Фінал роману, ймовірно, драматично амбівалентний. Морський офіцер – результат безжального полювання на Ральфа, той, хто стояв за межею страху, смерті, дикунства, той, хто рятує хлопців на острові. Здавалося б, він поверне сенс існуванню, поверне розум і просвітить здичавілі душі, бо він прийшов зі світу дорослих. Але він сам увесь складається з тих самих формул і завчених правил, які наповнювали дітей на початку їхньої «робінзонади», та, власне, він сам і є «форма»:

(65) “[Ralf] staggered to his feet, tensed for more terrors, and looked up at a huge peaked cap. It was a white-topped cap, and above the green shade of the peak

was a crown, an anchor, gold foliage. He saw white drill, epaulettes, a revolver, a row of gilt buttons down the front of a uniform” [с. 232].

- (66) «[Ральф] звівся на ноги, готовий до найгіршого, і наштовхнувся поглядом на великий кашкет з дашком. Високий кашкет з білим верхом, а над зеленим дашком – корона, якір, вінчик золотого листа. Він побачив білу тканину, еполети, револьвер, рядок золотих гудзиків на мундирі» [с. 250].

Цікаво, що офіцер навіть говорить так само, як говорив Ральф на перших зборах з хлопцями:

- (67) “‘I should have thought,’ said the officer as he visualized the search before him, ‘I should have thought that a pack of British boys—you’re all British, aren’t you?—would have been able to put up a better show than that—I mean—’” [с. 234].

- (68) «Здавалося б, – офіцер уже думав, як організувати розшуки інших, – здавалося б, англійські хлопчики – ви ж усі англійці, правда? – зможуть якось краще дати собі раду, тобто...» [с. 252].

Він не здатний зрозуміти ні того, що трапилося на острові, ні горя, яке охопило дітей, ні, тим більше того, чого плакав Ральф. Зрозуміло, що цивілізований світ не зможе повернути втрачений сенс у життя Ральфа, що його порятунок – це лише порятунок від жахливої смерті, але не порятунок від трагедії життя. Світ дорослих здебільшого нічим не відрізняється від світу дітей, життя людства – це життя дітей на острові. Не випадково і сам острів схожий на корабель:

- (69) “It was roughly boat-shaped: humped near this end with behind them the jumbled descent to the shore. On either side rocks, cliffs, treetops and a steep slope: forward there, the length of the boat, a tamer descent, tree-clad, with hints of pink: and then the jungly flat of the island, dense green, but drawn at the end to a pink tail. There, where the island petered out in water, was another island; a rock, almost detached, standing like a fort, facing them across the green with one bold, pink bastion” [с. 27].

- (70) «Острів трохи нагадував корабель: з цього краю горбоватий, ззаду він різко обривався до води. З обох боків – скелі, кручі, верхівки дерев та стрімкі урвища, а попереду, вповдовж корабля – лісистий положистий

спуск, тут і там поцяткований рожевим, ще далі – пласкі темно-зелені джунглі, звужені наприкінці рожевим хвостиком. А там уже острів занурювався в воду, й виднів іще один острів, скеля – зовсім осібно, неначе форт, і форт дивився на них із-за зелені крутим рожевим бастіоном» [с. 38].

Використання Голдінгом традиційного образу корабля-цивілізації затверджує його думку про те, що відмінностей між мікросуспільством на острові і макросуспільством у світі не існує. Дикість дітей символізує дикість кожної людини, дикість всього людства. Темне, зле начало у душі людини – Володар мух – знищує добро і красу, перетворює благо на лихо, друзів на ворогів, корисне на смертельне, принижує мудрість і звеличує тупу жорстокість.

Показово, що до повноцінного «знайомства» з потенційним звіром хлопці, зокрема Роха, намагалися закликати решту дітей до розуму, логічного мислення і, найголовніше, порядку й цивілізованої поведінки:

(71) ““What are we? Humans? Or animals? Or savages? What’s grown-ups going to think? Going off—hunting pigs—letting fires out—and now!”” [с. 101].

(72) « – Хто ми такі? Люди? Чи тварини? Чи дикуни? Що про нас подумують дорослі? Розбігаємося на всі боки, полюємо на свиней, кидаємо вогонь, а тепер ще це!» [с. 114].

Це одні з ключових рядків «Володаря мух», що висвітлюють справжню мету роману – показати, як легко під тиском перетворитися на неконтрольованих звірят. Ця ідея втілюється у романі у різних інтерпретаціях. І ще однією яскравою ілюстрацією коливань між моральністю і первісною, чемністю і дикунською агресією є епізод з порослям, що заплуталося у ліанах, якого Джек хоче вбити ножом, але не може, що, з одного боку, служить алюзією на біблійний сюжет, пов’язаний з Авраамом і Ісааком³, а з другого, є свідченням невизначеності людської природи:

³ За Біблією, Господь вирішив випробувати силу віри Авраама і повелів йому принести улюбленого сина Ісаака у жертву.

- (73) “They were in the beginnings of the thick forest, plonking with weary feet on a track, when they heard the noises—squeakings—and the hard strike of hoofs on a path. As they pushed forward the squeaking increased till it became a frenzy. They found a piglet caught in a curtain of creepers, throwing itself at the elastic traces in all the madness of extreme terror. Its voice was thin, needle-sharp and insistent; The three boys rushed forward and Jack drew his knife again with a flourish. He raised his arm in the air. There came a pause, a hiatus, the pig continued to scream and the creepers to jerk, and the blade continued to flash at the end of a bony arm. The pause was only long enough for them to understand what an enormity the downward stroke would be. Then the piglet tore loose from the creepers and scurried into the undergrowth. They were left looking at each other and the place of terror. Jack’s face was white under the freckles. He noticed that he still held the knife aloft and brought his arm down replacing the blade in the sheath. Then they all three laughed ashamedly and began to climb back to the track” [с. 29–30].
- (74) «Вони наблизилися до густого лісу, човгаючи стомленими ногами, коли це раптом почулися звуки – виск і тяжкий тупіт ратиць по стежці. Вони пробіралися вперед, а виск лунав голосніше, доки став нестримним. Аж ось і поросля, заплутане в завісі ліан: сповнене жаху, воно дико тіпалося в гнучких пугах. Вереск був тонкий, гострий, надсадний. Троє хлопців кинулися вперед, і Джек знову гордовито вихопив свій ніж. Високо підніс руку. Тоді настала пауза, загайна, свинка все верещала, ліани шарпались, а лезо тільки зблискувало у кістлявій руці. Під час паузи вони встигли зрозуміти: удар буде сильний. Раптом свинка вирвалася з ліан і шаснула в хаці. А хлопці все дивились один на одного і на те страшне місце. Обличчя Джекове біліло під веснянками. Він помітив, що й досі тримає піднятий ніж, опустив руку, засунув ніж у піхви. Всі троє якось присоромлено засміялись і полізли назад на стежку» [с. 40–41].

Попри транспарентне визначення Голдінгом людської природи і її гріховного інстинкту, який веде світ до знищення, у «Володарі мух» ця деградація відбувається поступово. Спочатку Голдінг представляє дітей невинними створіннями, подекуди гіперболізує різні аспекти цивілізації у них, їхні бажання побудувати добре організоване суспільство з повагою до

законів, правил, установок. Перехід від цивілізації, «англійськості» і чистоти до незрозумілого дикунства, аморальності й первісних інстинктів засвідчує саме те, що пошукам фізичного і духовного спасіння від темної сутності людини варто приділяти чимало уваги, особливо у вихованні дітей.

Втрата орієнтирів (якими для дітей постають насамперед батьки) провокує жахливу трансформацію у самій природі підлітків. Голдінг змальовує різні події, які є важливими поворотними моментами від ввічливості до дикунства. Починаючи з моменту, коли Джек вперше в житті вбиває свиню, коли він позбавляється своєї «невинності», і його зле бажання переслідує його, до моменту, коли Ральф журиться з приводу втрату власної «невинності», яка може здаватися відмінною від Джекової, проте по суті є категорією того самого стибу. Показово, що у «Володарі мух» ця страшна мутація демонструється за допомогою тих самих символів, які використовуються для змалювання цивілізації на острові (вогонь, мушля, окуляри). Хоча палаючий вогонь символізує зв'язок із цивілізацією, його перетворення на попіл є кінцем цього зв'язку. Правила і порядки, які встановлюються у присутності мушлі-рогу, що є джерелом влади, зникають разом з руйнуванням цього артефакту. Окуляри, які використовуються як інструмент добування вогню, також використовуються як інструмент, щоб спалити острів. Втім, хоч би яким сильним не було бажання внутрішнього диявола людини коїти зло, поява більш потужної сили і надія на спасіння заблудлої душі перетворює вчорашніх дикунів на покірних дітлахів.

▪ ВИСНОВКИ ДО РОЗДЛУ 3 ▪

Багато антиутопійних романів аналізують соціально-політичні і культурні виміри суспільства, питання тотального контролю шляхом поневолення свідомості мас тощо. Вони звернені до вад і недоліків

суспільств, про які у них йдеться. Не є виключенням і «Володар мух», який хоча і вирізняється способом репрезентації соціокультурних і соціополітичних мутацій сучасності, постає попередженням і нагадуванням про те, що більшість членів окремого суспільства (групи людей) неодмінно піддаються згубному впливу його домінуючих представників, що призводить до трагічних наслідків. Цим і продиктована необхідність критичного аналізу зображуваного суспільства, аби мати змогу провести паралелі з реальним світом і висвітлити неявні стратегії маніпулювання людською свідомістю.

«Володар мух» – роман-послання, який Голдінг використовує, щоб попередити людство про невідворотні мутації самої людської сутності. У своїй книзі автор спочатку вибудовує утопійний світ, де все ідеально, аж раптом утопія перетворюється на антиутопію. Голдінг робить це, щоб продемонструвати конфлікт між прагненням людей до цивілізації, встановлюючи правила, порядки й підпорядковуючись їм заради загального блага, і страшним темним началом людини, внутрішнім, іманентним злом, яке оприявнюється, щойно припиняють діяти закони та порядки і людина чинить на власний розсуд. Її злий і звірячий інстинкт, який домінує над суспільними інтересами заради особистих, веде до руйнування і занепаду цивілізованого суспільства.

«Володар мух» виражає той факт, що абсолютної утопії не існує і неможливо досягти досконалості через злу природу людини. Він долає розрив між утопією й антиутопією, репрезентуючи два виміри – добро і зло – через нестримне бажання людини підкоритися своїй темній природі.

• ВИСНОВКИ •

Антиутопійна література набула неабиякої популярності серед письменників і читачів, особливо починаючи з другої третини минулого століття. Однак, попри надзвичайну популярність і репутацію антиутопії, до сьогодні досить складно чітко дефініювати цей термін, а також літературний жанр, який ним описується, оскільки його існування побудовано на діалектичному зв'язку з терміном «утопія», який також виявляється надскладним для визначення.

Жанр антиутопії міцно пов'язаний з історичною дійсністю. Письменники виокремлюють найнебезпечніші суспільно-політичні тенденції, найчастіше суголосні часу, у якому перебуває автор, зокрема фашизм, тоталітаризм тощо, і гіперболізують їх, аби бути впевненими, що читач зрозуміє усю серйозність порушуваних питань. Твори антиутопійного спрямування постають, з одного боку, реакцією на такі тенденції, а з іншого – передбаченням їх потенційно можливого розвитку. Водночас рисами, що викликають найбільше занепокоєння у письменників, наділяються уявні суспільства з відривом у просторі або часі. Цим зумовлений просторово-часовий континуум антиутопій, дія яких зазвичай відбувається або у майбутньому, або на географічно ізольованих територіях.

Щоб врешті спробувати визначити антиутопію, слід тримати у полі зору тезу про те, що антиутопійний твір обов'язково має бути релевантним читачеві і сучасному стану світу, щоб читач міг мати можливість співвіднести себе і обставини з реальною (історичною) дійсністю, а також засвоїти і зрозуміти небезпеку певних методів зміни світу з «теперішнього» на майбутній антиутопійний. Читач має сприйняти антиутопійний твір як застереження, хоча це не обов'язково має бути наміром автора.

Постгуманістичні умови породжують антиутопійні наративи переходу від антиутопійної репрезентації кризи соціального утопізму до акцентування розколу духовних і соціальних зв'язків, що ускладнює процес формування нової ідентичності. У «Володарі мух» тенденція соціокультурного розвитку спрямована від фази протиріччя та альтернатив панівної ідеології до фази трансформації антиутопійної ідентичності. Жанрова умовність антиутопії у різних авторських стратегіях проявляється через різні типи нарації, що зрештою слугує глобальній меті – продемонструвати певні механізми мутації антиутопійної ідентичності у добу постгуманізму.

«Володар мух» постає неперевершеною демонстрацією таланту Голдінга, експлікованого буквально у всьому: довжині і типі речень, вишуканих прийомах віддзеркалення, навмисному використанні образів і зображенні перепитій історії. Звернувшись до однієї з центральних проблем західної філософської думки, – природи людської особистості і її впливу на суспільство – Голдінг підкріплює свої умовиводи дослідженнями західної психіатрії, антропології, соціальної психології тощо. У його книзі портрет людського «я» залишається так само провокативним і актуальним сьогодні, як і тоді, коли він був уперше представлений широкому загалу, постаючи відображенням жорстокої, звірячої і аморальної сутності людини і суспільства. Репрезентація страшних мутацій сучасності відбувається у романі на усіх рівнях: змістовному, образно-символьному, сюжетному, інтертекстуальному і, найголовніше, на рівні художнього мислення.

Голдінгівський безлюдний острів постає символічним уособленням нашої планети, де створюються і занепадають цивілізації, будуються нові держави, точаться криваві війни, здатні знищити все на землі, та, найголовніше, знищити звіра у його лігві, тобто у душі людини. Звір панує не лише на окремому острові – ця думка експлікує трагізм і безпросвітність людського буття, набуваючи у романі універсального

масштабу завдяки унікальному поєднанню антиутопії, екзистенційних проблем і християнського образно-мотивного комплексу.

Голдінг міфологізує дійсність: предмети навколишнього світу набувають символічного сенсу. Найбільш значущими для розуміння роману є мушля-ріг, вогонь, окуляри, маска, звір, плач Ральфа тощо. Всі вони багатозначні і можуть трактуватися по-різному. Через це «Володар мух» постає особливою формою філософствування, яка певною мірою бере на себе функцію міфу, допомагаючи сучасній людині побачити своє повсякденне життя як частину повторюваної, вічної історії і визначити своє місце і мету існування у величезному світі. Ситуація людини ХХ ст. ускладнюється ще тим, що вона перебуває у духовному вакуумі, позбавлена орієнтирів, оскільки відомі форми духовного життя вичерпані. Але Голдінг, звертаючись до одвічних питань буття, використовує форму міфу і надає жанру роману нового значення.

«Володар мух» насамперед розкриває потенціал зла у будь-якому суспільстві і показує кінець невинності і темряву людського серця. На тлі цієї магістральної теми розкривається безліч аспектів людського життя: страх перед невідомим, втрата ідентичності, духовна і моральна деградація, жорстокість як поведінкова норма у західних суспільствах, вплив групового менталітету на формування людиною власних поглядів, слабкість людини перед обставинами тощо.

Повноцінний звір складається з сукупності маленьких «звірів», якими стають дикі мисливці: почавши зі знищення свиней, вони закінчують вбивством собі подібних. Спочатку полювання на людину вони маскують під гру, потім звірячі інстинкти колись цивілізованих дітей виходять назовні, і вбивство відбувається по-справжньому. Як метафізична категорія зло функціонує у «Володарі мух», проявляючись через дитячі постаті. Суспільство нерідко ідеалізує дитячу свідомість, забуваючи, що діти, володіючи ангельською і невинною зовнішністю, не перестають бути

людьми з усіма притаманними їм вадами. До того ж людина у перші роки свого життя найближча до свого первісного і тваринного стану. Не маючи емпатії і навичок соціалізації, дитяча свідомість здатна на жахливі речі.

То хто такий володар мух? У романі він – не лише Вельвезул, диявол, насамперед це все те страшне, гидке, чорне і нелюдське, що є у людських душах. Злість, страх, образа, жага влади – все це володар мух! Виродження людського у людині – найстрашніше потрясіння ХХ ст. І те, що герої роману – діти, лише більше підкреслює трагічну безвихідь і страшну правду про людську душу, що відкрилася письменнику і зодягнена в екзистенціалістську форму.

Витончене зображення письменником механізмів перемоги культури сили над головними засадами демократизму, насправді покликане попередити людство про хибність ілюзій щодо «вічних» здобутків цивілізації. Голдінг насамперед висуває тезу про те, що відповідальність за появу авторитарних і тоталітарних режимів лежить на кожній людині, від виваженої позиції якої залежить майбутнє і її особисте, і, авжеж, суспільне. Тому цей твір здається особливо актуальним сьогодні, коли у нових реаліях, нових геополітичних умовах, на новому етапі історичного розвитку з новими/старими гаслами «Володар мух» закликає переосмислити принципи демократичного світу. Сьогодні, як ніколи, проявляються системні помилки «цивілізованого» світу у його ставленні до загрози диктатури і тоталітаризму. У черговий раз представники демократичного світу виявляють свою слабку позицію, продиктовану чи то страхом, чи то небажанням порушувати усталений світопорядок, і невиправдану поміркованість, дозволяючи антигуманістичним режимам зміцнюватися і занурювати світ у криваві конфлікти.

Людина за своєю природою не є ні доброю, ні злою, але, за Голдінгом, зло превалює від народження. Хибне трактування «Володаря мух» як затвердження найпесимістичнішого сценарію розвитку людства

призвело до необґрунтованої критики цього роману через начебто наявну у ньому тезу про безнадійність людини як соціальної істоти. Втім, головне послання Голдінга полягає у тому, що спробувати змінити вектор розвитку людства, спрямований на культивування жорстокості й антигуманізму. Це досягається лише через правдиве зображення і аналіз вад сучасної людини.

«Володар мух» – потужна алегорія темряви, закладеної у людській природі. Використовуючи символіку, конфлікти і серйозний аналітичний підхід, Голдінг створює захоплюючу і спонукальну до роздумів історію, яка досліджує найактуальніші теми у динаміці. Соціокультурні мутації дітей на острові змушують нас зіткнутися з жорстокою правдою про те, що темряву у людині стримує лише тонка оболонка цивілізації.

• СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ •

1. Астрахан Н. І. Художня концепція людини у романі-притчі В. Голдінга «Володар мух»: обрії дидактичної інтерпретації. *Імідж сучасного педагога*. 2023. Вип. 2(209). С. 122–128. DOI: 10.33272/2522-9729-2023-2(209)-122-128.
2. Бандура Т. Й. Екзистенційна функція мариністичних пейзажів у романі В. Голдінга «Володар мух». *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2018. № 1(21). С. 17–21.
3. Баран Г. Утопія і антиутопія як жанри. *Слово і час*. 1997. № 7. С. 47–52.
4. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків : Вид-во «Діса плюс», 2015. 368 с.
5. Боровець Т. П. Особливості розвитку антиутопії в радянській літературі в період тоталітарного режиму. *Філологічні трактати*. 2009. Т. 1, № 3/4. С. 22–26.
6. Бушанський В. В. Утопії й антиутопії в європейській культурі. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2018. № 3/4 (95/96). С. 30–58.
7. Глодзь Г. Образ «чужого» в антиутопіях. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Культурологія*. 2014. Вип. 15(2). С. 331–333.
8. Голдінг В. Володар мух / пер. з англ. С. Павличко. Київ : Основа, 2000. 251 с.
9. Девдюк І. В. Екзистенційний дискурс в українській та британській прозі міжвоєнного періоду. Івано-Франківськ : Видавець Кушнір Г. М., 2020. 484 с.
10. Дмитренко Н. Жанрові модифікації інтелектуального роману у творчості Вільяма Голдінга. Роман-притча «Володар мух». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2016. № 7. С. 168–170.

11. Дудніков М. Проблема жанру в літературознавстві. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. 2010. Вип. 29, ч. 1. С. 170–179.
12. Євченко О. В. Драма-антиутопія. Генезис. Поетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2002. 16 с.
13. Жаданов Ю., Кулікова І. Художня модель хронотопу в антиутопічному жанрі другої половини ХХ століття. *Питання літературознавства*. 2014. Вип. 89. С. 97–106. DOI: 10.31861/pytlit2014.89.097.
14. Забава І. Символізм та особливості жанру твору Вільяма Голдінга «Володар мух». *Молодий вчений*. 2022. Вип. 1(101). С. 91–95. DOI: 10.32839/2304-5809/2022-1-101-20.
15. Зінде М. Творчість В. Голдінга: до проблеми філософсько-алегоричних романів. Київ : Либідь, 2007. 472 с.
16. Зубрицька М. Дискурс «кінця» в історії інтелектуальних ідей ХХ століття: спроба рецепційного аналізу. *Вісник Львівського університету ім. Івана Франка. Серія: Філософські науки*. 2001. Вип. 3. С. 169–178.
17. Иванюк Б. П. Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования). Черновцы : Рута, 1998. 252 с.
18. Іванова А. О. Жанрові особливості антиутопії: теоретичний аспект. *Закарпатські філологічні студії*. 2020. Вип. 13, т. 3. С. 77–81. DOI: 10.32782/tps2663-4880/2020.13-3.14.
19. Іконнікова М. Антиутопічний дискурс в оцінці літературознавства ХХ століття. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2007. Вип. 33. С. 142–145.
20. Кулікова І. І. Термін антиутопія в контексті літературного процесу ХХ століття. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології*. 2017. Вип. 2. С. 198–201.

21. Кучер В. Поетика роману-антиутопії в рецепції сучасного літературознавства. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер.: Філологічна.* 2013. Вип. 36. С. 184–187.
22. Кучер В. Сюжетно-образні константи романів-антиутопій. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство.* 2010. № 30. С. 193–200.
23. Кучменко Е. М. Історія ХХ століття: уроки і проблеми (історіографічний огляд). *Наукові записки НаУКМА. Історичні науки.* 2012. Вип. 130. С. 68–72.
24. Павличко С. Д. Лабіринти мислення: інтелектуальний роман сучасної Великої Британії. Київ : Наукова думка, 1993. 458 с.
25. Павличко С. Д. Філософські романи Вільяма Голдінга. *Література Англії ХХ століття / за ред. К. О. Шахової.* Київ : Либідь, 1993. С. 239–268.
26. Пархоменко І. І. Антиутопія: інтерпретація в сучасному літературознавстві. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія.* 2011. № 963, вип. 62. С. 217–222.
27. Рошко М., Гаврило І., Славич Т. Мотив ініціації та проблема зла в романі Вільяма Голдінга «Володар мух». *Сучасні дослідження з іноземної філології.* 2022. № 3–4. Р. 277–289. DOI: 10.32782/2617-3921.2022.21-22.277-289.
28. Сабат Г. У лабіринтах утопії й антиутопії. Дрогобич : Коло, 2002. 160 с.
29. Савченко З. В. Політологічна рецепція роману Вільяма Голдінга «Володар мух». *Virtus.* 2019. № 30. С. 192–197.
30. Середницька А. Я., Лук'янчук О. С. Зіставлення реального й алегоричного плану як жанрова особливість роману-притчі В. Голдінга «Володар мух». *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика.* 2022. Т. 33 (72), № 3. С. 292–297. DOI: 10.32838/2710-4656/2022.3/48.

31. Стоянова І. Антиутопія як об'єкт міждисциплінарного дослідження. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2016. № 34. С. 136–145.
32. Цьох Л. Антиутопія: модель жанру. *Мова і культура*. 2011. Вип. 14, т. 3. С. 257–264.
33. Чайка О. М. Діти ХХ ст. в екстремальних обставинах (за романом В. Голдінга «Володар мух»). *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*. 2009. Вип. ХХІ. С. 406–412.
34. Шахова К. О. Англійська художня антиутопія у світовому контексті. *Література Англії. ХХ століття* / за ред. К. О. Шахової. Київ : Либідь, 1993. С. 46–71.
35. Шимчишин М. Парадигми та виміри постгуманізму. *Сучасні літературознавчі студії*. 2013. Вип. 10. С. 484–492.
36. A. Al.Sobh M., Z. Al Khamaiseh A., M. Al-Zoubi S. The Symbolic Representation of Evil and Good in William Golding's *Lord of the Flies*. *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*. 2022. Vol. 11, no. 1. P. 21–24. DOI: 10.7575/aiac.ijalel.v.11n.1p.21.
37. Alguzo N. The Negative Impact of the Absence of Rules on Human Society: A Critical Reading of William Golding's *Lord of the Flies*. *مجلة كلية الآداب* 2020. Vol. 80, no. 1. P. 1–13. DOI: 10.21608/jarts.2020.115430.
38. Anderson D. *The Tragic Protest: A Christian Study of Some Modern Literature*. Richmond, Va : John Knox Press, 1969. 208 p.
39. Anoosheh S., Oroskhan M. William Golding's *Lord of the Flies*: A Satirical Analysis of Fantasized Dystopia. *International Journal of English Language & Translation Studies*. 2018. Vol. 6, no. 2. P. 163–171.
40. Baccolini R., Moylan T. Dystopia and Histories: Introduction. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* / ed. by R. Baccolini, T. Moylan. New York & London : Routledge, 2003. P. 1–12.

41. Bezrukov A., Bohovyk O. Mutation of Dystopian Identity in the Age of Posthumanism: Literary Speculations. *Respectus Philologicus*. 2022. No. 42(47). P. 52–64. DOI: 10.15388/respectus.2022.42.47.107.
42. Bohovyk O., Bezrukov A. Colliding Utopian and Dystopian Worlds: Revising Ray Bradbury's *Fahrenheit 451* and Ahmed K. Towfik's *Utopia*. *International Journal of Arabic-English Studies*. 2022. Vol. 22, no. 2. P. 83–98. DOI: 10.33806/ijaes2000.22.2.5.
43. Booker M. K. *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Westport, Conn : Greenwood Press, 1994. 408 p.
44. Bouet E. Memory Erased: Effective Thought Control in Dystopias. *Posthumanity: Merger and Embodiment* / ed. by A. W. Ruch, E. Kirkland. Leiden : Brill, 2010. P. 35–44. DOI: 10.1163/9781848880184_004.
45. Burnett G. W., Rollin L. Anti-Leisure in Dystopian Fiction: The Literature of Leisure in the Worst of All Possible Worlds. *Leisure Studies*. 2000. Vol. 19, no. 2. P. 77–90. DOI: 10.1080/026143600374761.
46. Carey J. *William Golding: The Man Who Wrote Lord of the Flies*. Free Press, 2010. 592 p.
47. Cirell A. M., Sweet J. D. A Posthumanist Unsmoothing of Narrative Smoothing. *Qualitative Inquiry*. 2020. Vol. 26, no. 10. P. 1184–1195. DOI: 10.1177/1077800420939206.
48. Claeys G. *Dystopia: A Natural History*. Oxford : Oxford University Press, 2018. 576 p.
49. Claeys G. *Dystopia: A Natural History: A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. Oxford : Oxford University Press, 2017. 556 p.
50. Claeys G. News from Somewhere: Enhanced Sociability and the Composite Definition of Utopia and Dystopia. *History*. 2013. Vol. 98, no. 330. P. 145–173. DOI: 10.1111/1468-229x.12005.

51. Crawford P. *Politics and History in William Golding: The World Turned Upside Down*. Columbia : University of Missouri Press, 2002. 261 p.
52. Dick B. F. *William Golding*. New York : Twayne Publishers, 1967. 119 p.
53. Dunn A. Transforming Desire: Utopia and the Ends of Human History. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*. 2008. Vol. 91, no. 1–2. P. 1–20. DOI: 10.2307/41179175.
54. Dystopia. *Oxford English Dictionary*. URL: <https://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/58909;jsessionid=7EEE525E7ED0B4DE585267B81617CA77> (date of access: 12.09.2023).
55. Ferns C. *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool : Liverpool University Press, 1999. 240 p.
56. Finnsson G. *The Unexpected Popularity of Dystopian Literature: From Orwell's Nineteen Eighty-Four and Atwood's The Handmaid's Tale to Suzanne Collins' The Hunger Games Trilogy* (Unpublished Bachelor's essay). Reykjavík, 2016.
57. Fitzgerald J. F., Kayser J. R. Golding's "Lord of the Flies": Pride as Original Sin. *Studies in the Novel*. Vol. 24, no. 1. 1992. P. 78–88.
58. George J., Raju R. L. N. Personal Accountability to Evil in William Golding's *Lord of the Flies*. *Mediterranean Journal of Social Sciences*. 2015. Vol. 6, no. 6. P. 174–178. DOI: 10.5901/mjss.2015.v6n6s2p174.
59. Golding W. *Lord of the Flies*. New York : Penguin Books, 2017. 196 p.
60. Gottlieb E. *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. Montreal : McGill-Queen's University Press, 2001. 323 p.
61. Harrison J. *Posthumanist Readings in Dystopian Young Adult Fiction: Negotiating the Nature/Culture Divide*. Lanham : Lexington Books, 2022. 146 p.
62. Hauser M. D. *Moral Minds: How Nature Designed Our Universal Sense of Right and Wrong*. New York : Ecco, 2006. 512 p.

63. Hintz C., Ostry E. Introduction. *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults* / ed. by C. Hintz, E. Ostry. New York & London : Routledge, 2003. P. 1–22.
64. International History of the Twentieth Century and Beyond. 3rd ed. / A. Best et al. New York & London : Routledge, 2014. 666 p. DOI: 10.4324/9781315739717.
65. Is *Lord of the Flies* one of the All-TIME 100 Best Novels? *TIME*. URL: <https://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/lord-of-the-flies-1955-by-william-golding/> (date of access: 20.09.2023).
66. Jasim Mohammed M. N. *Lord of the Flies* as an Allegorical and Symbolic Novel. *Journal of Tikrit University for Humanities*. 2021. Vol. 28, no. 11. P. 86–101. DOI: 10.25130/jtuh.28.11.2021.25.
67. Jiang K. An Analysis of Antinuclear Thought in William Golding’s Literary Works from the Perspective of Ecoenvironmental Psychology: Taking “Lord of the Flies” as an Example. *Journal of Environmental and Public Health*. 2022. Vol. 5. P. 1–8. DOI: 10.1155/2022/9158030.
68. Kressel N. J. *Mass Hate: The Global Rise of Genocide and Terror*. London : Routledge, 2020. 312 p.
69. Kundu R. *New Perspectives on British Authors: From William Shakespeare to Graham Greene*. Sarup & Sons, 2006. 291 p.
70. Kwapien M. The Anti-Unutopia as Distinguished from Its Cognate Literary Genres in Modern British Fiction. *Zagadnienia Rodzajow Literarih*. 1972. Vol. 2, no. 20. P. 102–115.
71. Levitas R. *Utopia as Method: The Imaginary Reconstitution of Society*. New York : Palgrave Macmillan, 2013. 268 p.
72. Lukashenko V., Bezrukov A. *Lord of the Flies: A Tension between Groupthink and Individuality*. *Engineer of the Third Millennium : Proceedings of the International Students’ Scientific Conference, May 12, 2023*. Dnipro, 2023. P. 39–40.

73. Ma D. N. William Golding and *Lord of the Flies*. *English Language Teaching*. 2015. Vol. 3, no. 1. P. 7–10. DOI: 10.18319/j.elt.23.
74. Morris J. M., Kross A. L. *The A to Z of Utopianism*. Lanham : Scarecrow Press, 2004. 432 p.
75. Mortimer J. *Character Parts*. London : Penguin, 1987. 216 p.
76. Moylan T. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. New York & London : Routledge, 2000. 407 p.
77. Moylan T. The Necessity of Hope in Dystopian Times: A Critical Reflection. *Utopian Studies*. 2020. Vol. 31, no. 1. P. 164–193. DOI: 10.5325/utopianstudies.31.1.0164.
78. Natanson M. *The Erotic Bird: Phenomenology in Literature*. New Jersey : Princeton University Press, 2021. 208 p.
79. Naylor A., McGuinn N., Shaikh G. et al. ‘I Lost the Faith in Humanity.’ Using William Golding’s *Lord of the Flies* to Explore Ethical and Moral Issues through Transnational, Online Literary Exchange. *Cambridge Journal of Education*. Vol. 52, no. 2. P. 137–153, DOI: 10.1080/0305764X.2021.1959519.
80. Nazemian H. Dystopia in Khalid Tawfik Utopia. *PEOPLE: International Journal of Social Sciences*. 2019. Vol. 5, no. 3. P. 251–261. DOI: 10.20319/pijss.2019.53.251261.
81. Norledge J. *Language of Dystopia*. Cham : Springer Nature, 2022. 244 p.
82. Olwig K. R. Literature and ‘Reality’: The Transformation of the Jutland Heath. *Humanistic Geography and Literature: Essays on the Experience of Place* / ed. by D. Pocock. Kent, UK : Croom Helm, 1981. P. 47–65.
83. Öztürk F. *Self and Subjectivity in the Twentieth Century Dystopian Fiction*. Cambridge Scholars Publishing, 2022. 150 p.
84. Paschalis S. Intertextual *sparagmos*: Euripides, Ovid and *Lord of the Flies*. *International Journal of the Classical Tradition*. 2021. Vol. 28. P. 183–215. DOI: 10.1007/s12138-019-00537-z.

85. Sargent L. T. *Utopianism: A Very Short Introduction*. New York : Oxford University Press, 2010. 145 p. DOI: 10.1093/actrade/9780199573400.001.0001
86. Schlosser K. Apocalyptic Imaginaries, Gramsci, and the Last Man on Earth. *GeoHumanities*. 2015. Vol. 1, no. 2. P. 307–320. DOI: 10.1080/2373566x.2015.1096749.
87. Seeger S., Davison-Vecchione D. Dystopian Literature and the Sociological Imagination. *Thesis Eleven*. 2019. Vol. 155, no. 1. P. 45–63. DOI: 10.1177/0725513619888664.
88. Seguedeme A. H., Dansou B. Y., Bossoun K. Decrypting Environmental Impact on Human Psychology in William Golding’s *Lord of the Flies*. *International Journal of Multidisciplinary Research and Analysis*. 2022. Vol. 5, no. 10. DOI: 10.47191/ijmra/v5-i10-13.
89. Seyferth P. A Glimpse of Hope at the End of the Dystopian Century: The Utopian Dimension of Critical Dystopias. *ILCEA*. 2018. Vol. 30. P. 1–10. DOI: 10.4000/ilcea.4454.
90. Sharma B. Human Evil and Power Politics: A Study with Reference to *Lord of the Flies*. *SMART MOVES JOURNAL IJELLH*. 2017. Vol. 5, no. 10. P. 154–164.
91. Singh P. K. Environmental Aspects and Human Nature in William Golding’s novel ‘Lord of the Flies’. *National Journal of Environment and Scientific Research*. 2021. Vol. 2, no. 8. P. 36–43. DOI: 10.53571/njesr.2021.2.8.36-43.
92. Stein K. F. Post-Apocalypse, Post-Human: Some Recent Dystopias. *The Age of Dystopia: One Genre, Our Fears and Our Future* / ed. by L. M. K. Demerjian. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2016. P. 47–58.
93. Tiger V. William Golding’s ‘Wooden World’: Religious Rites in Rites of Passage. *Twentieth Century Literature*. 1982. Vol. 28, no. 2. P. 216–231. DOI: 10.2307/441155.
94. Valera L. Posthumanism: Beyond Humanism? *Cuadernos de Bioética*. 2014. Vol. XXV(3). P. 481–491.

95. Votnova D. O. Comparative Analysis of the Genre and Stylistic Dominants of the XXth Century Dystopian Novels in the Light of Translation Studies. *Science and Education a New Dimension*. 2018. Vol. VI (166), no. 49. P. 57–61. DOI: 10.31174/send-ph2018-166vi49-14.
96. Wallace J. Literature and Posthumanism. *Literature Compass*. 2010. Vol. 7, no. 8. P. 692–701. DOI: 10.1111/j.1741-4113.2010.00723.x.
97. Weiss T. *Translating Orients: Between Ideology and Utopia*. Toronto : University of Toronto Press, 2004. 270 p. DOI: 10.3138/9781442682757.
98. What Is Dystopian Fiction? 20 Examples of Dystopian Fiction. *MasterClass*. URL: <https://www.masterclass.com/articles/what-is-dystopian-fiction-learn-about-the-5-characteristics-of-dystopian-fiction-with-examples> (date of access: 23.09.2023).
99. William Golding: The Man and His Books: A Tribute on His 75th Birthday / ed. by J. Carey. London: Faber & Faber Limited, 1986. 192 p.
100. Wilson D. A Study on the Reflection of Biblical Characters and Concepts in *Lord of the Flies*. *IMPACT: International Journal of Research in Humanities, Arts and Literature*. 2014. Vol. 2, no. 5. P. 179–182.
101. Wise K. Ideological State Apparatuses in Dystopian Novels. *Digital Literature Review*. 2019. Vol. 6. P. 8–19. DOI: 10.33043/dlr.6.0.8-19.
102. Žižek S. *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)use of a Notion*. London : Verso, 2001. 288 p.