

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ Й ІНОЗЕМНОЇ  
ФІЛОЛОГІЇ ТА ЖУРНАЛІСТИКИ  
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА СВІТОВОЇ  
ЛІТЕРАТУРИ  
ІМЕНІ ПРОФЕСОРА ОЛЕГА МІШУКОВА**

**НЕОГОТИКА У РОМАНАХ ДЖОНА ФАУЛЗА «КОЛЕКЦІОНЕР» І  
«МАГ» : ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ ТА ПОЕТИКАЛЬНИЙ АСПЕКТИ**

Кваліфікаційна робота (проект)  
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконавиця : здобувачка 2М курсу, група 251

Спеціальності 014.02 Середня освіта  
(мова і література англійська)

Освітньо-професійної (наукової)  
програми магістр

Єременко Лариса Володимирівна

Керівниця докторка філологічних наук,  
професор Ільїнська Ніна Іллівна

Рецензентка докторка педагогічних  
наук професорка Пентелюк Марія Іванівна

Херсон – 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1 НЕОГОТИКА ЯК ОБ’ЄКТ НАУКОВОГО ДИСКУРСУ</b> ..	7
1.1. Теоретичні проблеми вивчення літературної неоготики .....	7
1.2. Есеїстика й автокоментарі Джона Фаулза як герменевтичні «ключі» до психоаналітичних аспектів неоготики у його художніх текстах .....	12
Висновки до розділу 1 .....	16
<b>РОЗДІЛ 2 СВОЄРІДНІСТЬ НЕОГОТИКИ У РОМАНІ «КОЛЕКЦІОНЕР»</b> .....	18
2.1. Проблематика і жанрово-стильова специфіка роману «Колекціонер»	18
2.2. Сповідальність як форма психоаналізу і компонент неоготичної поетики твору .....	24
Висновки до розділу 2 .....	31
<b>РОЗДІЛ 3 ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ВЕРСІЯ НЕОГОТИКИ У РОМАНІ «МАГ»</b> .....	33
3.1. Неоготична та психоаналітична складові «Гри в Бога» як наскрізного мотиву твору .....	33
3.2. Джерела і функції «неоготичних симулякрів» у романі «Маг» .....	38
Висновки до розділу 3 .....	42
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	44
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	47

# ВСТУП

**Актуальність теми.** Романи всесвітньовідомого англійського письменника Джона Фаулза (John Robert Fowles, 1926-2005) «Колекціонер» («The Collector», 1963) та «Маг» («The Magus», 1965, 2-га ред. 1977) досліджувалися у безлічі наукових праць. Вони розглядалися крізь призму екзистенціалізму і постмодернізму, генології та поетики, традицій і новаторства. Зокрема, зверталася увага і на використання в них традицій «готичної» прози. Найповніше це питання дослідила Юлія Локшина у своїй кандидатській дисертації «Традиції готичного роману в творчості Айріс Мердок і Джона Фаулза». Вона слушно наголосила на тому, що форма «готичного» роману виявилася надзвичайно пластичною і здобула прихильність письменників різних епох, а також відзначила, що на межі ХІХ і ХХ ст. відбулося розмежування літературної «готики» на «масову», еталонним зразком якої став роман «Дракула» (1897) Брема Стокера, та «інтелектуальну», формування якої пов'язується з появою роману «Оберт гвинта» Генрі Джеймса [23, с.6]. Варто звернути увагу на той факт, що «Оберт гвинта» належав до улюблених творів Дж. Фаулза і відіграв певну роль у становленні його власної художньої манери.

Наталія Жлуктенко [10] і Соломія Павличко [29;30] цілком правомірно розглядають романи Дж. Фаулза у контексті «інтелектуальної прози», хоча ці твори популярні й серед споживачів «масової літератури». Ніна Ільїнська пояснює таку популярність «подвійним кодом» текстів, що зумовлює розуміння їхнього художнього сенсу не тільки інтелектуалами, а й пересічними читачами [17]. Особливо слід відзначити своєрідне культуртрегерство письменника, що «стирає межі» між масовою та елітарною літературою. Багатющий культурний інтертекст творів Дж. Фаулза захоплює будь-якого читача, вводячи його у світ різноманітних ремінісценцій та алюзій не тільки з попередньої літератури, а й зі сфер живопису, музики, філософії, історії, психології.

Про інтертекстуальність романів цього письменника написано досить багато розвідок, але розглядалися в них переважно суто літературні інтертексти. Серед небагатьох винятків – інтермедіальне дослідження Ніни Ільїнської, де екзистенціалістський інтертекст роману Дж. Фаулза «Колекціонер» розглянуто у взаємозв'язку не лише з літературним, а й із мистецьким (живописним) [16].

Слід відзначити, що в період написання романів «Колекціонер» і «Маг» їхній автор захоплювався не тільки екзистенціалізмом, а і фрейдистським психоаналізом та юнгіанською «глибинною психологією». Напевне, це й зумовило його звернення до поетикальних здобутків «готичної» прози, спрямованих на розкриття внутрішнього світу людини в екстремальних умовах, коли виявляються найсильніші її емоції.

Актуальність теми нашої магістерської роботи визначається необхідністю подальшого дослідження феномена неоготики у постмодерних текстах, оригінальними зразками яких є романи Джона Фаулза «Колекціонер» і «Маг».

Магістерська робота виконана на кафедрі англійської філології та світової літератури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету в межах її науково-дослідної теми «Літературний процес в історико-культурному контексті: методологія, проблеми та перспективи дослідження» (номер державної реєстрації 0117U006886).

**Об'єктом** дослідження у магістерській роботі є романи «Колекціонер» і «Маг» Джона Фаулза, а **предметом** – психоаналітичний і поетикальний аспекти неоготики у цих творах.

Ми ставимо **мету** з'ясувати психоаналітичне підґрунтя, художню специфіку та функції неоготики у двох перших романах Джона Фаулза.

#### **Завдання дослідження:**

1) опрацювати художні тексти та наукові джерела, пов'язані з темою роботи;

2) з'ясувати світоглядну основу, авторські задуми і жанрово-стильову специфіку романів «Колекціонер» і «Маг»;

- 3) здійснити взаємопов'язане психоаналітичне і поетикальне дослідження неоготики у перших романах Джона Фаулза;
- 4) на прикладі романів «Колекціонер» і «Маг» з'ясувати художні форми та функції неоготики у постмодерному тексті;
- 5) узагальнити результати дослідження.

**Теоретичними засадами дослідження** є концепції діалогізму і хронотопа М. Бахтіна, теорія «гри» Й. Гейзінги, основні положення наукових праць з проблем поетики (У. Еко, Д. Затонського, І. Ільїна та ін.), психоаналізу (З. Фрейда, К.Г. Юнга, Ніли Зборовської, Лариси Левчук та ін.), «готики» і неоготики (Тамари Денисової, Д. Кавалларо, І. Качуровського, Е. МакАндрю, Наталії Соловйової та ін.), розвідок про творчість Джона Фаулза (А. Долініна, Наталії Жлуктенко, Ніни Ільїнської, А. Йодара, Памели Купер, Юлії Локшиної, Соломії Павличко, А. Ромеро, М. Саламі та ін.).

**Методи дослідження** – історико-типологічний, психоаналітичний, структурно-семантичний, інтертекстуальний; поєднання цих методів забезпечує комплексний підхід до матеріалу дослідження.

**Наукова новизна роботи** полягає у тому, що в ній *уперше* досліджено есеїстику й автокоментарі Джона Фаулза як герменевтичні «ключі» до його художніх текстів, визначено психоаналітичне підґрунтя та поетикальні форми неоготики у двох його перших романах, уточнено зміст терміна «неоготика», *з'ясовано* своєрідність неоготики у романах «Колекціонер» і «Маг».

**Практична цінність** результатів нашого дослідження полягає у можливості використання їх при викладанні теорії літератури й англійської літератури ХХ ст., при веденні спецкурсів і спецсеминарів, при підготовці рефератів, курсових і випускних робіт.

**Апробація роботи.** Результати дослідження повідомлялися в доповіді на ХІ Всеукраїнській студентській науковій інтернет-конференції «Східнослов'янська філологія: здобутки і перспективи» (Кривий Ріг, 2021).

#### **Публікація за матеріалами магістерської роботи:**

1. Єременко Л. Неоготичні компоненти у поетиці роману «Колекціонер» Джона Фаулза. *Східнослов'янська філологія: здобутки і перспективи: збірник*

*матеріалів XI Всеукраїнської студентської наукової інтернет-конференції.*  
Кривий Ріг, 2021. Вип. 11. С. 58-63.

2. Єременко Л. Есеїстика й автокоментарі Джона Фаулза як герменевтичні «ключі» до його художніх текстів / Магістерські студії. Альманах. Вип. 21. 2021. Херсон: ХДУ, 2021. С. 33-36

**Структура дослідження** визначена його метою і завданнями. Робота складається зі вступу, 3-х розділів, висновків та списку використаних джерел.

# РОЗДІЛ 1

## НЕОГОТИКА ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДИСКУРСУ

### 1.1. Теоретичні проблеми вивчення літературної неоготики

У нашому вітчизняному літературознавстві перші спроби об'єктивного вивчення «готики» і неоготики почали з'являтися аж від 90-х років ХХ століття, оскільки у попередній період панувало упереджене ставлення до тих художніх явищ, що не узгоджуються з поняттями «реалізм» і «народність», а особливо – «соцреалізм». Представник української діаспори Ігор Качуровський мав рацію, критикуючи у своїй праці «Готична література та її жанри» [19, с. 182-193] статтю «Готичний роман» у першому томі «Української літературної енциклопедії» (К., 1988). Як і в усіх енциклопедичних джерелах радянських часів, «готика» у цій статті характеризувалася дуже лаконічно, фрагментарно, необ'єктивно і тільки як преромантичне явище у західноєвропейській і американській літературах, а про неоготику навіть не згадувалося. Можна лише дивуватися, чому немає статті «Неоготика» також ні в «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» (Чернівці, 2001), ні в «Енциклопедії постмодернізму» за редакцією Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора (К., 2003). У літературознавстві й досі дехто називає терміном «готика» всі мистецькі явища, пов'язані з «готичною» традицією, аж до постмодерних включно. Саме так застосовував цей термін навіть Ігор Качуровський у вищезгаданій праці, де стисло розглянув розвиток «готичної» традиції у світовій літературі (не оминувши й українське письменство) аж до початку ХХІ ст. [19, с. 182-193].

Термін «неоготика», хоча нарешті й набув чинності у пострадянському науковому і культурному просторі, нерідко використовується без належного розуміння номінованого ним поняття. Наприклад, у «Літературознавчій енциклопедії» (автор-укладач Ю. Ковалів) знаходимо таку дефініцію: «**Неоготика** (англ. *new gothic*, від грец. *neos* : новий, італ. *gotico* : готський, з назви германського племені *готів*) – умовна назва художніх явищ новітнього західноєвропейського та американського письменства, пов'язаних з інтертекстами готичної традиції, передусім готичного роману, що полягали в поєднанні елементів містики, фантастики, середньовічної чи східної екзотики із елементами сучасності. Застосовувана наприкінці ХІХ ст.» [27, с. 114]. Якщо керуватися цим визначенням, то доведеться погодитися з автором-укладачем, нібито неоготика існувала тільки наприкінці ХІХ ст. і виключно в західноєвропейському й американському письменстві, що аж ніяк не відповідає дійсності. Втім, серед письменників, які зверталися до неоготики, Ю. Ковалів згадав усе-таки і тих, хто народився у ХХ ст. Натомість у статті «Готичний роман» він спочатку назвав цей жанр явищем західноєвропейської та американської літератури кінця ХVІІІ – початку ХХ ст., а потім розглянув розвиток «готичної» традиції у світовій літературі, не оминувши сучасних українських письменників Валерія Шевчука, Юрія Андруховича, Юрія Винничука, Михайлину Омелу (Світлану Короненко) [26, с.237]. Напевне, у наступних виданнях «Літературознавчої енциклопедії» варто буде відредагувати і логічно умотивувати розглянуті вище статті, взявши до уваги, що літературна «готика» лише виникла у Британії, але невдовзі стала явищем не тільки західноєвропейського й американського, а й світового письменства. Неоготика ж тим паче стала світовим феноменом і досі успішно розвивається, проникаючи у різні жанри.

У російській «Літературной енциклопедии терминов и понятий» (М., 2001) за редакцією А. Ніколюшкіна теж уміщено статті і про «готичний роман», і про «неоготику». В першій із них подається таке визначення: «Готичний роман – (англ. *Gothic novel*) роман «жахів і таємниць» у західноєвропейській і американській літературі. Традиційно першим справжнім готичним романом



вважають «Замок Отранто» (1765) Волпола, який назвав його «готичним» у значенні «середньовічний». Надалі поняття готичного переосмислюється як синонім жахливого, страшного, надприродного» [24, с.184]. Як і в українській «Літературній енциклопедії», тут стверджується, нібито «готика» розвивалася тільки в західноєвропейській та американській літературах, а той факт, що вона поширилася і в Східній Європі, а згодом і в усьому світі, проігнорований. Щоправда, у цій енциклопедичній статті визначено етапи активізації готичної традиції: кінець XIX і кінець XX ст., а також схарактеризовано нові її риси, що сформувалися наприкінці цих двох століть: «Страх перед потойбічним, привидами, посланцями минулого, небіжчиками, характерний для класичної готики, поступився місцем страхові перед темними безоднями душі людини, на перший план висунувся страх перед суспільним інститутом придушення особистості, перед майбутнім. Об'єктом страху стає наука, яка несе загрозу тотальної загибелі, руйнує звичний світ людини» [24, с.185]. Власне, тут уже йдеться про той етап розвитку готики, що в англomовному літературознавстві називається «new gothic» («нова готика»), а у нас віднедавна – «неоготика». Втім, наприкінці енциклопедичної статті про «готичний» роман відзначено: «У постмодерністській готиці повторилася ситуація кінця 19 ст.: розгул пристрастей, неоапокаліптичні настрої. Готика виявилася художньо-філософською формою, найбільш адекватною світовідчуттю «кінця віку» [24, с.186]. Принаймні, словосполучення «постмодерністська готика» як синонім терміна «неоготика» тут уживається адекватно.

У «Літературной енциклопедии терминов и понятий» за редакцією А. Ніколюшкіна подано ще й таку дефініцію: «Неоготика (англ. New Gothic) – умовне нестійке найменування сукупності літературно-естетичних явищ у Західній Європі та США кінця 19-20 ст., пов'язаних із художнім переосмисленням європейської готичної традиції, у т. ч. готичного роману кінця 18 – першої пол. 19 ст.» [24, с. 636].

У наш час дуже дивно виглядає повторення «соцреалістичного штампа», нібито «готика» і неоготика є феноменами виключно літератур Західної Європи та США. Мимоволі виникає питання: а до якої ж із цих літератур слід віднести,

на думку авторів вищезгаданих енциклопедичних статей, неоготичні романи українця Валерія Шевчука, росіянина Михайла Булгакова, японця Кобо Абе та багатьох інших письменників? Упродовж XX-XXI ст. утворився величезний пласт творів з елементами неоготики, серед авторів яких є представники всіх континентів.

У процитованій вище «Литературной энциклопедии терминов и понятий» зазначено, що термін «неоготика» використовується літературознавством лише в останні десятиріччя і все-таки здійснено спробу наповнити його конкретним змістом: «Виникнувши як реакція на бездуховність, прозаїчність і утилітарність сучасного суспільства в загальному руслі неоромантизму (насамперед англійського), Н. реанімує готичну традицію у романі та повісті, поєднуючи усталені її прийоми <...> з прийомами, народженими Новим Часом» [24, с.636]. Далі зауважено, що повернення інтересу до неоготики припадає на 1970-90-ті роки. Завершується енциклопедична стаття твердженням, що сьогоденній етап розвитку неоготики посилюється «її активною комерціалізацією, у результаті якої виникає величезний пласт «масової літератури» і кінематографії, що експлуатує схожі сюжети» [24, с.636]. Таким чином, розвиток «готичної» традиції тут висвітлено дуже суперечливо, а про «інтелектуальну» неоготику навіть не згадується.

На теренах колишньої радянської імперії одним із перших кроків до дійсно наукового пізнання феноменів літературної «готики» і неоготики стала стаття Наталії Соловйової «У лабиринті фантазії», опублікована як передмова до збірки англійської готичної прози «Комната с гобеленами», виданої у Москві 1991 року. Зокрема, цій дослідниці належить таке важливе спостереження: «Готика була міжнародним феноменом, і в історії культури чимало прикладів, коли типологічні спільності підкреслювали національну специфіку, національні особливості» [34, с.21]. У її статті відзначено спадкоємність художніх прийомів між готикою і неоготикою: «Відкритий кінець, кілька варіантів можливих подій охоче використовують письменники нашого часу – А. Мердок, Дж. Фаулз» [34 с.18]. Це був натяк на потребу переглянути хибне «совкове» уявлення про неоготику і звернути увагу на постмодерні її модифікації.

У західному літературознавстві, яке накопичило багатий досвід вивчення «готики» і неоготики [51; 54; 59; 60 та ін.], утвердилася концепція безперервності процесу розвитку цих феноменів, який активізувався у часи модернізму і постмодернізму й виявляється у вибіркового використанні, трансформації чи навіть пародіюванні «готичних» художніх прийомів у різних жанрах. Саме такої концепції, як ми вже відзначили у «Вступі» своєї роботи, дотримується Ю. Локшина. Крім того, на відміну від вітчизняних авторів енциклопедичних статей, вона визнає розгалуження «готичної» прози на «інтелектуальну» і «масову», а також тенденцію до «стирання межі» між ними у високохудожніх творах. Ми цілком поділяємо ці теоретичні позиції і будемо дотримуватися їх при дослідженні романів Дж. Фаулза.

Дж. Фаулза західні літературознавці нарекли постмодерністом уже на початку його творчого шляху, а радянські доводили, що він «реаліст» – і тільки окремі з них називали його «поміркованим постмодерністом».

Щодо світовідчуття Дж. Фаулза та його художнього методу цікаві думки висловив Д. Затонський: «Я б назвав це «стоїчним песимізмом» спорідненим із тим, що колись сповідував Альбер Камю, який уважав, нібито «треба уявити Сізіфа щасливим». А в такому випадку Фаулз, не будучи модерністом, нібито й не зовсім постмодерніст? Це, очевидно, випадок досить рідкісний, і теоретично, можливо, найбільш «жаданий»: автор, мовляв, стоїть «над схваткою». І в той же час Фаулз усе ж не вимагає, аби, входячи в океан життя, ми обов'язково відчували себе «щасливими», більше того, кличе нас не битися, як це робив Сізіф, а «терпіти». Так що, мабуть, він – лише «взбрикнутий мимохідь» постмодерніст» [13, с.195-196].

Дж. Фаулз ніколи не називав себе постмодерністом, хоча риси постмодернізму в його творчості явно є, щоправда, у переплетенні з різними художніми традиціями, зокрема – і з реалістичною та «готичною». Цей письменник стверджував, що не належить до жодної літературної школи і не є представником якогось певного літературного напрямку. Його самоідентифікацію ми розглянемо у наступному підрозділі.

## 1.2. Есеїстика й автокоментарі Джона Фаулза як герменевтичні «ключі» до психоаналітичних аспектів неоготики у його художніх текстах

Дж. Фаулз досить скептично ставився до можливості наукового пізнання своєї творчої лабораторії (як і будь-якого романіста). Зокрема, він стверджував: «Романіст – щось на зразок шарлатана, а його наука зрідні алхімії» [40, с. 760], але водночас подбав про те, щоб дослідники і звичайні читачі могли би наблизитися до розуміння його «алхімії». Це засвідчують есеїстика й автокоментарі письменника.

У книзі есеїстики Дж. Фаулза «Кротові нори» ми знайшли «ключ» до розуміння архетипного мотиву «вічного повернення» у його творчості, а відтак і до пояснення актуалізації в ній художнього досвіду попередників: «Генеza всього мистецтва – в намаганні відшукати і відновити невідновлюване...» [43, с.632]. Саме у цьому полягає, на наш погляд, глибинний сенс мистецьких інтенцій видатного майстра прози. Намагання «відновити невідновлюване» спонукала автора «Колекціонера» і «Мага» звернутися до багатьох традицій, зокрема – до «готичної», яка в його романах була спрямована на наближення до «вічних» таємниць людського буття та психіки, на акцентування гострих конфліктів, притаманних ХХ століттю. Він обрав шлях не наслідування цієї традиції, а переосмислення її у дусі філософії екзистенціалізму, звернувшись при цьому і до здобутків фрейдистського психоаналізу та юнгіанської «глибинної психології». Про це, зокрема, свідчить книга його філософських роздумів «Арістос» (1964), яка у першому виданні мала промовистий підзаголовок: «Автопортрет в ідеях».

Найхарактернішою рисою Дж. Фаулза є послідовне відстоювання гуманізму. Його позиція відповідає концептуальному положенню екзистенціалізму, сформульованому Жаном-Полем Сартром: «Екзистенціалізм – це гуманізм» [37, с.161]. Саме тому традиції «готики» у романах Дж. Фаулза використані не для того, щоб «полоскотати нерви» читачам, а з великим художнім тактом і спрямовані проти тих явищ, які принижують і руйнують особистість. Концентруючи увагу на злі, письменник його заперечує. Ми поділяємо думку О. Долініна: «Коли впливова інтелектуальна еліта сповідує

нігілізм різних кольорів і відтінків, він уперто заявляє: «Я захищаю інститут гуманізму і роман як гуманістичну акцію»; коли авторитетні критики наполягають на тому, що у справжнього мистецтва лише дві мети – самовираження і формотворчість, він заперечує: ні, у нього багато цілей, воно повинно «ще і розважати, й осміювати, й описувати нові типи свідомості, і вести літопис життя, і поліпшувати життя», повинно поряд з наукою «служити провідною зіркою в існуванні людей»; коли всі навколо нього пишуть «серйозні», похмурі, пройняті духом безвиході романи, він із захопленням віддається ігровій, пародійній стихії, осміюючи апологетів модернізму» [6, с.3]. Дійсно, гра і театралізація – улюблені художні прийоми Джона Фаулза, проте дослідник дещо перебільшив його критичне ставлення до апологетів модернізму.

«Арістос» та «Щоденники» Дж. Фаулза переконують у необхідності поєднання філософсько-етичного, інтертекстуального і психоаналітичного методів дослідження його літературної спадщини.

Хоча «Щоденники» побачили світ за життя автора, але, на відміну від більшості подібних публікацій, вони відзначаються майже шокуючою відвертістю. Ці, за його висловом, «розрізнені записи», на нашу думку, мають особливу цінність для дослідників, оскільки допомагають розкрити життєве, світоглядне, психоаналітичне підґрунтя і задуми деяких творів.

Зі «Щоденників» довідуємося, чому звернення Дж. Фаулза до традицій англійського «готичного» роману (він цей термін завжди вживав у лапках, щоб підкреслити різницю між автентичною середньовічною готикою і «готикою» преромантичною та романтичною) було дуже вибіркоким.

У нотатках про роман Мері Шеллі «Франкенштейн» письменник відзначив: «Твір, який увійшов у класику всупереч самому собі: надзвичайно неадаптований сюжет, недорікувато-риторичний діалог; повна нездатність створити переконливу атмосферу, – і все ж діє. Тому, гадаю, що має у собі символічну правду і неабияку міць: чудову архетипічну ідею, при тому, що навіть другорядні персонажі наділені символічною силою» [40, с.578]. Особливий інтерес становлять його психоаналітичні спостереження:

«Франкенштейн і його страховище суть людське «я» : природне «я» і персона. Страховище жалюгідне, незрозуміле, ні в чому не винне (в усякому разі, сама Мері Шеллі нічим цього не акцентує); інакше кажучи, жалю варта персона, якою нас змушує зробитися суспільство...» [40, с.578].

Дж. Фаулз вважав, що спільним недоліком усіх авторів «готичних» романів є невміння створювати в оповіді атмосферу, а літераторів типу Мері Шеллі назвав «шизофренічними», бо «вони тяжіють до романтичного канону, вони прив'язані до повісткування» [40, с.578]. Звідси стає зрозуміло, чому традиції «готичної» прози письменник використовував дуже обережно. «Готичну» поетику Дж. Фаулз завжди трансформує, поєднуючи з фрейдистським психоаналізом і юнгіанською «глибинною психологією». Зокрема, у реальній дії його романів «Колекціонер» та «Маг» немає привидів і жодних фантастичних істот, а роль їх виконують «проекції підсвідомості» у видіннях і мареннях героїв та персонажі «психологічних вистав», улаштовуваних Кончисом у другому з цих творів.

Дж. Фаулз зізнався: «У всіх моїх книгах є щось на зразок самороздягання» [40, с.588]. Розпочавши роботу над романом «Колекціонер», він 2 грудня 1960 року занотував у щоденнику: «Не писати про себе – освіжає. Колекціонер – це само собою покликано символізувати пересічність нинішнього суспільства; зв'язаний по руках і ногах, чий надія і справжня життєва сила безглуздо і зловісно згасають» [40, с.592], а 3 лютого 1962 року вказав три джерела свого твору, на перше місце ставлячи таке: «Моя давня фантазія про ув'язнену в підземеллі дівчину. Думаю, зародилася вона ще в ранньому отроцтві. Пам'ятаю, її об'єктом зазвичай були знаменитості. Принцеса Маргарет, різні кінозірки. Звісно, головним її мотивом був сексуальний; іншим, таким же постійним, “кохання-через-пізнання”» [40, с.714]. Далі подається детальний опис подальшого розвитку цієї фантазії у різних варіантах. Крім того, Дж. Фаулз був колекціонером метеликів, як і Клегг у «Колекціонері». Отже, йому не вдалося уникнути «самороздягання» у процесі написання роману. Другим джерелом «Колекціонера» письменник назвав злочин у бомбосховищі (описану в газетах історію ув'язнення маніяком

дівчини), третім – «Синю Бороду» Бартока [40, с.715]. Фаулз наголосив, що відтворена ним колізія являє собою архетипічну чоловічу фантазію: «Психологи називають це фантазією на тему Синьої Бороди. Я і сам дозволив собі захопитися нею» [40, с.724].

Серед наведених і прокоментованих автором відгуків критики про роман «Колекціонер» на особливу увагу заслуговує уривок зі статті у «Санді таймс» від 14 квітня 1963 року: «Видавництво «Кейп» вважає роман блискучим зразком майстерно написаного трилера» [40, с.715]. Відгук загалом позитивний, але Дж. Фаулз висловлював невдоволення тим, що у його творі всі побачили тільки психологічний трилер, сучасну версію архетипного мотиву. 6 серпня 1963 року він зробив запис, який містить підказку для майбутніх дослідників: «Але книгу так часто витлумачують хибно: нікому не приходить у голову сприйняти її як параболу, як висловлювання Геракліта; а саме такою вона задумувалася» [40, с.735].

Автор неодноразово натякає, що до інтерпретації «Колекціонера» потрібен не тільки психоаналітичний підхід, а й філософсько-етичний. У книзі «Арістос» письменник відзначив: «Справа у тому, що Геракліт бачив людство розділеним на моральну й інтелектуальну *elite* - (*aristoi* – «кращі» – люди, шляхетні духом, а не за народженням, це більш пізнє значення) і бездумну, конформну масу – *hoi polloi*, «більшість» [37, с.9]. Безперечно, ця ідея давньогрецького філософа лягла в основу задуму «Колекціонера», але вона поєдналася з юнгіанською ідеєю символізації психічних комплексів та його концепцією індивідуації, що втілюються у творі зі зверненням до неоготичної поетики.

Значний інтерес становлять авторські щоденникові нотатки про роман «Маг» («Волхв»), зокрема така: «Джерела: «Робінзон Крузо» і «Буря». Як і в «Колекціонері», але на цей раз інакше, у більш прямій проекції» [40, с.727]. Звідси стає зрозумілим, що мотив «острова» (не тільки у переносному, а й у прямому розумінні) не випадковий у творчості Дж. Фаулза, а пов'язаний із прагненням у новому напрямку, а саме психоаналітичному, розвинути одну з найдавніших традицій англійської і світової літератури.

У романі Вільяма Генрі Хадсона «Зелені угіддя» Фаулз відзначив рису, яка дуже йому імпонувала: «Ця книга заінтригувала мене тому, що у «Волхві» я дійшов до того моменту, де з'являється Лілія; а ще тому, що вона має ту якість, яку, по-моєму, необхідно повернути романові і життю, – таємничість» [40, с.733]. Наведена вище цитата дає підстави стверджувати, що таємничість – як риса «готичної» поетики у художній палітрі письменника – зумовлена не стільки літературними впливами, скільки його власним світовідчуттям.

У передмові до новели «Елідюк» Дж. Фаулз наголосив, що писав роман «Маг» під впливом «Великого Мольна» Анрі Алена-Фурньє, але не тільки пересічні читачі, а й деякі літературознавці не змогли збагнути, у чому саме вплив цей полягає, тому він мусив знову вдатися до роз'яснення, надавши йому іронічного забарвлення: «Деякі з молодих аспірантів тепер кажуть мені, що не бачать суттєвих паралелей між «Великим Мольном» і моїм романом «Маг». Я, напевне, «перерізає пуповину», що їх єднала, – саме такої метафори вимагає зв'язок, який насправді існує між цими творами, зв'язок набагато тісніший, ніж мені колись здавалося. А може, сучасна академічна критика просто не бачить тих взаємозв'язків, що їх радше можна назвати емоційними, ніж структурними» [38, с.131].

На нашу думку, інтертекстуальність у художній прозі Фаулза – це майже завжди «гра», причому «правила» її навряд чи можна чітко визначити, бо вони криються в авторській підсвідомості. Підтвердження своїй думці знаходимо у такому зізнанні письменника: «Я – те, що спроквола диктується моїми нав'язливими ідеями і глибинними імпульсами, а не те, що підказує мені розум. За блискучим фасадом тісняться темні коридори, команди приходять із тіні, а не з яскраво освітлених містків» [40, с. 737]. Отже, роль підсвідомості у творчості Дж. Фаулза дуже значна, тому необхідне взаємопов'язане вивчення її крізь призму психоаналізу і неоготичної поетики.

Висновки до розділу 1



Звернення Джона Фаулза до неоготики у романах «Колекціонер» і «Маг» було закономірним явищем, зумовленим не тільки його особистим світовідчуттям, а й певною загальною художньою тенденцією ХХ століття. Новий етап розвитку неоготики, яка на початок 60-х років стала прикметним феноменом світової літератури (а не лише американської та західноєвропейської), був зумовлений новою хвилею кризи позитивізму в мистецькій свідомості письменників, їхнім прагненням проникнути у таємниче, загадкове, містичне у людському бутті та психіці, а також постмодерною тенденцією до «гри» з «іншими текстами», що актуалізує призабуті жанри і стилі. Важливою була і є роль у цьому процесі ідей екзистенціалізму та юнгіанства, які стимулювали розвиток неоміфологічного і психоаналітичного типів художнього мислення, спонукали митців відходити від міметичних моделей творчості, зокрема – шукати натхнення у «готичній» традиції, збагачуючи її новочасним психологізмом.

Більшість дослідників цілком обґрунтовано вважають Джона Фаулза одним із засновників постмодерністської «інтелектуальної» неоготики. Водночас слушно відзначалося, що він прагнув зробити свої романи доступними і для масової читацької аудиторії (шляхом «подвійного кодування»), прагнучи досягти «тут-і-зараз» їхнього впливу і на Небагатьох, і на Багатьох. Аналіз есеїстики та автокоментарів Джона Фаулза засвідчує ці його творчі інтенції. Реалізацію їх у художніх текстах ми з'ясуємо у наступних розділах своєї роботи.

## РОЗДІЛ 2

# СВОЄРІДНІСТЬ НЕОГОТИКИ У РОМАНІ «КОЛЕКЦІОНЕР»

### 2.1. Проблематика і жанрово-стильова специфіка роману «Колекціонер»

Більшість дослідників констатували «неоднозначність», «незавершеність» колізій і фіналів не тільки «Колекціонера» та «Мага», а й наступних романів Джона Фаулза. Умберто Еко у своїй книзі «Відкритий твір» ще 1962 року теоретично обґрунтував закономірність формування «поетики відкритого твору» в постмодерній літературі. У передмові до українського перекладу фрагмента цієї праці в «Антології світової літературно-критичної думки ХХ ст.» Марія Зубрицька відзначила: «Незавершеність і рух (*twір у русі* – термін, успадкований від Джойса) – це основні риси відкритого твору. <...> Ступінь відкритості збігається зі свободою інтерпретації, а не її довільністю, яка посягає на семантичну ідентичність твору» [1, с.524]. Тексти такого типу активізують мислення реципієнта, спонукають його до «співтворчості» з автором.

Романи Джона Фаулза є саме такими «відкритими творами», розрахованими на активність читачів у знаходженні відповідей на порушені автором животрепетні питання людського буття. Проблема протистояння Небагатьох і Багатьох належить до «вічних», але у «Колекціонері» письменник прагнув наголосити на її загостренні у ХХ ст. і необхідності шукати шляхів її вирішення. З метою наближення до цієї мети Дж. Фаулз мав подбати про те, щоб його роман прочитали не лише інтелектуали, а й широкі маси. Адже процес примирення може бути тільки обопільним. Щоб привернути до «Колекціонера» увагу якомога більшої кількості читачів, Дж. Фаулз звернувся

до традицій «готичної прози», яка завжди користувалася масовим попитом. Крім того, письменник спонукав їх до своєрідного «співавторства»: самостійного осмислення щоденників Міранди і Клегга, що подаються без будь-яких авторських коментарів. У цих «сповідальних» формах нарації характери героїні й антигероя саморозкриваються, що можна співвіднести з методом «вільних асоціацій» у психоаналізі. Відповідно, реципієнт щоденникових текстів опиняється в ролі «психоаналітика». Поєднання актуальної проблематики, психоаналізу, поезики «відкритого твору» і «готичної» традиції є важливими складовими неоготики у «Колекціонері».

На зв'язок роману з «готичною» традицією вказує вже епіграф – рядок із твору середньовічної письменниці Марії Французької: «Ніхто не знав про це, крім них двох» [41, с.5]. Адже наявність таємниці – одна з найважливіших ознак «готики».

У «готичному» романі головними героями мають бути лиходій і його жертва. Лиходієм у «Колекціонері» зображено представника Більшості – малоосвіченого дрібного клерка Фредеріка Клегга, а його жертвою – представницю інтелектуально-мистецької еліти – студентку художнього коледжу Міранду Грей. Поштовхом до перетворення Клегга на злочинця став великий виграш на тоталізаторі. Фредерік викрав Міранду, в яку був таємно закоханий, і ув'язнив у підвалі купленого на виграні гроші заміського дому, навколо якого на кілька миль не було жодної оселі. Це і стало зав'язкою «готичного» сюжету, що розвивається у «готичному» хронотопі.

М. Бахтін стверджував: «Хронотоп у літературі має суттєве жанрове значення» [2, с.235]. Дія роману «Колекціонер» після викрадення Міранди зосереджується у традиційному для «готичного» роману топосі, де герої опиняються поза звичним часопростором. У придбаному Клеггом усамітненому заміському домі всі координати зміщені: непокірна «світла» Міранда замкнута в підвалі, а Фредерік розташовується у горішніх кімнатах. Таке «вертикальне» структурування простору символізує «панівне» становище лиходія і «принижене» становище жертви. Водночас вони – удвох у замкнутому просторі, де риси характеру обох увиразнюються, як під збільшувальним склом.

Визначальною рисою «готики» є специфічна психологічна атмосфера, що створюється нагнітанням найсильніших людських емоцій, до яких належать два типи страху: *horror* (відраза, викликана сценами насильства) і *terror* (жах, викликаний сугестивним уявленням про загрозливе явище). У внутрішньому (психологічному) сюжеті «готичного» роману важливу роль відіграє *suspense* (напружене чекання).

*Horror*, *terror* і *suspense* охоплюють будь-якого реципієнта вже від зображеного у натуралістичних подробицях епізоду, коли Клегг хапає і присипляє хлороформом Міранду, затуляє її у фургон, зв'язує, затикає їй рот кляпом, від чого дівчина мало не помирає у перший же день своєї неволі. Потім ці емоції посилюються при читанні щоденникових сторінок, де героїня описує, як страждає від того, що викрадач тримає її у підвалі в повній ізоляції, без сонячного світла і свіжого повітря, як вона неодноразово намагається то втекти, то вмовити свого викрадача відпустити її. Особливо вражають епізоди, де Міранда обіцяє, що нікому нічого не розповість, але тиран не вірить їй і все більше посилює тиск на свою жертву, навіть відмовляє їй у медичній допомозі, коли вона тяжко захворіла. Надзвичайно експресивно зображені страждання героїні в останні дні її життя здатні вразити будь-кого.

Втім, найбільш уважні та вдумливі читачі вже з першої сторінки не вірять ні в щирість кохання, ні в добрі наміри Клегга, про які він просторікує на сторінках свого щоденника, а передбачають трагічний розвиток подій у замиському будинку. Прізвище його не випадково перекладається з англійської як «гедзь» (огидна кровососна комаха, яка в міфології вважається хтонічною істотою). Фредерік ще до викрадення описує Міранду, використовуючи порівняння зі сфери ентомології й думає про те, що вона може прикрасити будь-яку колекцію. Вже це вказує на нездатність Клегга до справжнього кохання. Міранда для нього – лише експонат, який має доповнити його особисту колекцію метеликів.

Викрадення дівчини в романі пробуджує у пам'яті читачів дитячі спогади про страшні казки, в яких чудовисько викрадає красуню. В уяві ж реципієнтів-інтелектуалів неминуче виникає ще й ціла низка літературно-мистецьких

асоціацій. О. Долінін звернув увагу на те, що автор у «Колекціонері» «вивертає навиворіт широко відомий казковий сюжет» а також на те, що використання імені Міранди – «героїні шекспірівської «Бурі» тут, звісно ж, не випадкове, як і взагалі не випадкова у Фаулза постійна гра з різноманітними літературними підтекстами» [6, с.4-5].

Інтертекстуальність увиразнює культурно-психологічну несумісність дійових осіб роману. Антигерой «Колекціонера» Фредерік Клегг назвався своїй полонянці Фердинандом, хоча навряд чи мав уявлення про цього персонажа Шекспірової «Бурі»: просто таке ім'я йому здалося шляхетнішим, ніж його справжнє. Міранда ж у щоденнику називає свого викрадача Калібаном. У п'єсі Шекспіра таке ім'я мало малоумне страховище, якого намагався цивілізувати Просперо, але безуспішно, оскільки з бездушної істоти може вийти тільки нікчемний раб чи безжальний хижак.

Спираючись на цю Шекспірівську ідею, Фаулз звернувся до гострої проблеми ХХ ст. – появи «новітніх калібанів»: неосвічених і жорстоких скоробагачків, які відчували себе «господарями життя» і вершителями людських долі, привласнивши собі роль Бога. Саме проти «всесвітнього калібанства» і спрямований роман, у якому елементи «готичної» поезики використані, щоб уразити читачів жахливою історією перетворення у маніяка-садиста раптово розбагатілого дрібного клерка, нікчемного невігласа і збоченця з великими претензіями.

Семантика назви твору розкодовується у згаданому Мірандою висловлюванні художника Джорджа Пестона (в інших редакціях – Чарлза Вестона), що «колекціонери – найстрашніші звірі. Він, звичайно, мав на увазі колекціонерів мистецьких творів. Я не зовсім його зрозуміла <...> Але, звичайно, він має рацію. Таке заняття – це антижиття, антимистецтво, антивсе» [41, с.148].

Здавалось би, колекціонування метеликів – «безневинне» заняття, що не віщує перетворення скромного клерка у лиходія, яким має бути готичний герой, проте воно пов'язано з убивством живої краси. До того ж, метелики в усіх міфологіях світу вважаються втіленням людських душ. З раптовою появою

великих грошей у Фредеріка проявляється пристрасть до володіння і влади, що тривалий час не могла реалізуватися і накопичувалася разом зі злісною заздрістю до еліти, навіть до звичайних випускників приватних шкіл.

Клеггове колекціонування метеликів, як він сам зізнається, пов'язане не з науковим захопленням, а з прагненням відвідувати засідання Ентомологічного товариства нарівні з «пристойними» людьми. Його ж власна «пристойність» – лише симулякр, яким прикривається внутрішня порожнеча.

Екзистенціальні проблеми свободи і вибору постають у романі в художньо оригінальній формі. Клегг не вважає свою поведінку щодо Міранди насильством і перед викраденням уявляє ідилічні картинки їхнього спільного життя поза соціумом, сподіваючись, що дівчина відповість йому взаємністю, коли пізнає його позитивні якості. Фредерік неспроможний усвідомити, що зроблений ним вибір є аморальним, антигуманним, хоча і розуміє, що викрадення людини – це кримінальний злочин. Принаймні, він уживає всіх запобіжних засобів, щоб не бути викритим, але все-таки втішає себе марними сподіваннями: «Поступово вона б дізналася, хто я, і я б їй сподобався, а тоді ця мрія реалізувалася б у житті в новому будинку, весілля, дітей і таке інше» [41, с.19]. Клегг неспроможний усвідомити, що ця мрія нездійсненна насамперед тому, що його злочин неможливо пробачити, а через своє невігластво не уявляє, якої глибини культурна й інтелектуальна прірва розділяє його і Міранду. В житті Фредеріка не відбувся той процес, що у психоаналізі називається «індивідуацією особистості», він не досяг «автентичності», а тому не може зробити свідомого й розумного вибору.

Щоб у виразити все це, Дж. Фаулз створює у романі «Колекціонер» ситуацію «двоє на острові» або «двоє на плоту», що, на його думку, метафорично віддзеркалює універсальну ситуацію сучасного людства – екзистенційну відчуженість і одночасно приреченість несумісних осіб.

Фредерік, викравши й ув'язнивши Міранду, анітрохи не переймається почуттям провини, зате маніакально дотримується тих симулякрів «пристойності» та «порядності», які йому прищепила неосвічена й обмежена тітка-нонконформістка: він надзвичайно чистоплотний, завжди охайно, але без

смаку одягнутий, застебнутий на всі гудзики, навіть удома носить краватку, не вживає нецензурних слів і загалом намагається говорити, як йому здається, «грамотно» і поводитися «пристойно», навіть спочатку прагне догоджати своїй «гості», як він лицемірно називає полонянку. Проте під усім цим криється інтелектуальна обмеженість, моторошна душевна порожнеча і схильність до насильства, яка впродовж романної дії неухильно розвивається.

Завдяки інтертекстуальності малоподієвий «реальний» сюжет у душі традиційної «готики» (викрадення, ув'язнення у підвалі, спроби втечі та смерть дівчини) доповнюється широким асоціативним тлом, психологічним хронотопом-лабіринтом, філософсько-етичним і культурологічним змістом. Це і дало підстави авторові стверджувати, що його твір – не просто психологічний трилер, як стверджували перші його критики, а екзистенціальна притча.

Ефект параболічності досягається завдяки багатоаспектній проблематиці роману, де важливе місце посідає екзистенціальна проблема свободи людини, пізнання нею своєї істинної сутності (автентичності) та відповідальності за свій життєвий вибір. З цією проблемою пов'язані проблеми соціальні, психологічні, виховні, культурні та інші. Оскільки героїнею твору є молода художниця, важливу роль у ньому відіграє мистецька і гендерна проблематика.

Багатовекторність проблематики та наявність щоденникових наративів Клегга і Міранди, що по-різному висвітлюють одні й ті ж події, зумовлює жанрову і стильову поліморфність «Колекціонера». Крім уже зазначених компонентів жанрової структури, він має риси і соціально-психологічного роману, і «щоденникового» роману, і «роману виховання», і культурологічного роману та ін.

«Колекціонер» закономірно одразу ж став бестселером. Читачі ним захоплювалися, що дуже тішило Фаулза, але деякі критики не тільки побачили у цьому творі всього лише психологічний трилер, а й навіть звинуватили автора у фашизмі. Письменник з обуренням спростував ці звинувачення у вже згаданій у нашій роботі книзі «Арістос». Зазначивши, що у суспільстві відбувається постійна боротьба між Небагатьма (елітою) і Багатьма (масою), він наголосив: «У “Колекціонері” моєю метою було проаналізувати деякі результати такого

протистояння, що я і намагався зробити у формі притчі» [37, с.10]. Фаулз висловив надію, що його твір спонукатиме Небагатьох позбуватися снобізму, а Багатьох – ставати більш освіченими.

Автор підкреслював, що «Колекціонера» він писав «строго реалістично» [43, с.34]. Дійсно, у цьому романі немає містики, зазвичай притаманної творам «готичної» традиції. Проте всі інші риси «готики» у творі виявлені досить яскраво, пов'язані з актуальною проблематикою, підсилені психоаналізом й інтегровані у постмодерний текст, що дає підстави говорити про риси неоготики у поетиці «Колекціонера». Загалом же ми поділяємо думку Н. Ільїнської щодо наявності у ньому тих експериментальних форм, які характеризують феномен постмодернізму: «Семіотичне розуміння реальності в “Колекціонері” ідентифікується у поняттях “симулякр”, “поліжанровість”, “інтертекстуальність”, “гра з читачем”, “епістемологічна невпевненість”, “ненадійний оповідач” тощо» [17, с.47]. Деякі з цих форм ми детальніше розглянемо в наступному підрозділі.

## 2.2. Сповідальність як форма психоаналізу і компонент неоготичної поетики твору

Як ми вже відзначили в попередньому підрозділі, Дж. Фаулз обрав для роману «Колекціонер» «сповідальні» форми нарації. Щоденникові «сповіді» героїв, в яких по-різному інтерпретуються одні й ті самі події, надають творові ефекту «діалогізму» й особливої психологічної глибини. Читач може співставляти й аналізувати самохарактеристики та взаємохарактеристики героїв, різні стилі їхнього мовлення.

У першій частині роману розповідь ведеться від імені Фредеріка. Це тип «ненадійного оповідача»: вузькоглядного, суб'єктивного і не завжди щирого навіть перед самим собою. Втім, у тексті щоденника відбувається дуже виразне саморозкриття характеру обмеженого, недорікуватого, інфантильного хлопця, а згодом жорстокого й аморального «страховища», прихованого за міщанською показною «порядністю». Більшість записів засвідчують, що на симулякрах ґрунтується все життя Клегга.



Щоденник Фредеріка незвичайний за формою. У ньому немає хронології, опис подій епізодичний, виклад думок хаотичний, наступна думка нерідко заперечує попередню. Захопившись ентомологією, Клегг з дитинства вів «щоденник спостережень», куди згодом став записувати свої спостереження не тільки за метеликами, а й за Мірандою. Його нотатки засвідчують шизофренічне розщеплення особистості й водночас маніакально-депресивний синдром, а також комплекс неповноцінності, який з несподіваним одержанням великих грошей трансформується у нарцисизм і манію величі. Таким чином, щоденник містить цікавий матеріал для психоаналізу образу лиходія у неоготичному варіанті.

Традиційний «готичний» лиходій зазвичай має демонічне походження чи таємниче минуле. Антигерой «Колекціонера» позбавлений такого «романтичного ореолу» завдяки введенню у твір елементів «роману виховання», що проявляються у щоденнику Клегга в описах реальних обставин його дитинства і дорослішання.

3. Фрейд стверджував, що коріння всіх психічних збочень слід шукати у дитинстві. Фредерік розповідає, як виховувався у родині старшої сестри свого батька. Тітка Енні не кривдила племінника, але й не приділяла йому належної уваги, бо опікувалася власною дочкою Мейбл, яка пересувалася в інвалідному візку і, мабуть, була розумово відсталою (як висловився Клегг, «неповносправною»). Про свою двоюрідну сестру Фредерік написав у щоденнику, що таких треба безболісно присипляти. Це засвідчує його схильність до жорстокості, породжену дитячою образою на сирітську долю та байдужість до нього родичів. У дворічному віці він утратив батька, який загинув за кермом, бо, за словами тітки, пиячив через його матір. Мейбл сказала малому Фредерікові, що його мати була вуличною жінкою і втекла з іноземцем. Тітка Енні на його розпитування відповідала ухильно і, як він пізніше здогадувався, щось приховала. Напевне, хлопчик був травмований почутим – і ця дитяча травма вплинула на його ставлення до жінок. Про матір Фредерік написав, що зараз не хоче знати навіть, чи жива вона.

Дядько Дик іноді звертав на сироту увагу: підтримував його захоплення колекціонуванням, брав із собою на рибалку, робив дрібні подарунки таємно від дружини. Фредерік занотував, що цей чоловік замінив йому батька, але рано помер. Клеггові було тоді лише 15 років. Відтоді ніхто не виявляв до нього прихильності, він зациквився на почутті самотності та своєму єдиному захопленні – колекціонуванні. Саме тому з цим захопленням у нього асоціювалося і почуття до Міранди. У ставленні до жінок Фредерік назавжди залишився інфантильним. Він задовольняв свої сексуальні потреби, роздивляючись голих красунь у порнографічних журналах, які старанно ховав від тітки.

Свою сувору тітку Клегг не любив і не дуже поважав, але побоювався, тому зрадів, коли на подаровані ним гроші вона разом із Мейбл поїхала до родичів у Австралію і вирішила там залишитися. Він відчув себе вільним, але не знав, що робити зі своєю свободою: тинявся Лондоном, витрачаючи гроші на всілякі дурниці. Аж раптом Фредеріка осінила думка, що в цьому місті навчається Міранда – і він захотів побачити її, нібито не маючи лихих намірів. Увійшовши вслід за нею до студентської кав'ярні, Клегг роздивився дівчину зблизька, коли вона підійшла до шинквасу, біля якого він сів, імітуючи читання газети. Фредерік написав у щоденнику, що у той момент закохався у Міранду ще більше й ідилічно змалював свої інфантильні мрії про їхнє спільне майбутнє: адже тепер, коли став багатим, він може одружитися з нею. Клегг висловив мрію навіть про дітей, хоча перед тим занотував таку фразу про секс: «Це щось таке грубе й тваринне, чим природа обділила мене від народження» [41, с.13]. Придбавши замський дім, уявляючи Міранду «гостею» у ньому і вже розробивши план її викрадення, Фредерік постійно повторює у щоденнику: «Нічого непристойного!».

Напевне, у тому, що Клегг став лицемірним збоченцем-вуайеристом, винна не природа, а виховання. Фредерік ріс у родині, де ніхто його не любив, де панувала аскетична атмосфера: «Тітка Енні була нонконформісткою, вона ніколи не змушувала мене ходити до церкви тощо, але я виховувався у відповідній атмосфері, хоча дядько Дик, бувало, тихцем ходив до паба» [41,

с.12]. В англiканській церкві нонконформiзм – найбільш аскетична течiя. Фредерiк вирiс атеїстом, але звик поводитися так, як нонконформiст, через що з нього кепкували на роботi, а начальник радив йому хоча б iнодi посмiхатися заради успішної кар’єри. Вигравши на тоталiзаторi велику суму, Клегг одразу ж звiльнився з роботи i переїхав з Еннекса до Лондона, забравши iз собою тiтку та кузину, але дуже соромився їхнього нонконформiстського одягу i плебейської поведiнки. Та i пiсля їхнього вiдбуття до Австралiї Фредерiк у столицi почувався дуже незатишно i не уявляв, чим буде займатися. Він почував себе «iнакшим» серед «пристойної» лондонської публiки, що поглиблювало його комплекси.

Клегг, який закiнчив державну школу, заздрив випускникам приватних шкiл, якi вмиють вiльно i культурно говорити та поводитися. Про це він неодноразово згадує у щоденнику.

Втім, Фредерiк i не подумав витратити вигранi грошi на освіту, а самоосвітою нiколи не займався. У бiблiотецi Клегг цiкавився лише ентомологiчними каталогами, у музеї – колекцiями метеликiв, у кiосках купував журнали з оголеними жiнками, а для прикриття – газети. У щоденнику він занотував, що любить фотографувати не тiльки метеликiв, а й «цiкаві заняття» парочок у кущах. Полонивши Мiранду, Фредерiк її також фотографує: спочатку «пристойно», а потiм, уже хвору, змушує роздягатися, бо «перестав поважати», а головне – вiдчув владу над безпомiчною бранкою.

Комплекс неповноцiнностi у Клегга дивовижним чином поєднується з нарцисизмом. Свою чоловiчу неспроможность він асоцiює з чистотою i порядностю й акцентує у щоденнику, що свiт став би кращим, якби таких, як він, було бiльше. Раптово розбагатiвши, він вдається в далекi вiд скромностi мiркування: «Один учитель у школi любив повторювати: «Влада розбещує». А грошi – це влада» [41, с.28].

Клегг з дитинства звик спостерiгати муки i смерть метеликiв, тому страждання навiть уже смертельно хворої Мiранди не викликають у нього співчуття. В умовах безкарностi він уявляє себе її всевладним господарем. У «новiтнього Калiбана» неухильно розвивається схильность до садизму. Клегг

придбав книжку «Таємниці гестапо», де вичитав, що найстрашніша тортура – повна ізоляція, але без найменших докорів сумління піддає цій тортурі дівчину, яку нібито кохає, позбавивши її не тільки свободи і будь-якої інформації, а навіть сонця та свіжого повітря, що у поєднанні з психологічним тиском і викликало хворобу та смерть полонянки. При цьому Клегг продовжує пишається, що в ньому немає того, на його думку, «скотського», що є в інших чоловіках, адже поведився «пристойно» і не згвалтував Міранду. Він навіть не розуміє, що вчинив злочин ще страшніший, поповнивши свою колекцію метеликів людиною, відібравши у неї свободу і життя. Адже справжні мораль, культуру, мистецтво і кохання Фредерікові заміняють міщанські симулякри, якими прикриваються його духовна вбогість і збоченські нахили.

Відповідні мотиви – колекціонування, фотографія, порнографія, викрадення людини, як відзначила Н. Ільїнська, репрезентують у романі Джона Фаулза різні способи насильства Клегга над життям і мистецтвом [17, с.48]. Це надає нових вимірів і сучасного звучання «готичному» мотиву лиходійства у постмодерному тексті.

Друга частина роману написана у формі щоденника Міранди, який вона стала вести у блокноті для ескізів, щоб не збожеволіти у полоні жахливої істоти. У цих записах розкривається багатий духовний світ героїні, а характеристика маніяка набуває психологічної точності.

Клегг хотів, щоб полонянка намалювала його портрет, але у неї всі ескізи виходили невдалими. Шматуючи їх, художниця відверто сказала, що його дуже важко передати, бо він «безликий». У першій своїй щоденниковій нотатці Міранда відзначила: «Нічого огидного, ніяких сексуальних штучок. Але очі в нього навіжені. Сірі, з таким сірим розгубленим світлом» [41, с.131]. Погляд мисткині та її жіноча інтуїція виокремили ту моторошну портретну деталь, що засвідчує душевне сум'яття чи навіть безумство лиходія. А далі Міранда ставить такий «діагноз» своєму викрадачеві: «Він відчайдушно хоче мене потішити. Але божевільні, мабуть, такі і є. Вони не зі своєї волі такі, вони, напевне, десь так само жахаються, як і кожна людина, коли врешті вчинять щось страшне» [41, с.134]. Тут поруч зі страхом помітне і певне співчуття до

кривдника, бо дівчина не може повірити, що здорова людина здатна так поводитися. І на тій же сторінці написано: «Але дивна річ. Він чимось мене зачаровує. Він мені до глибини душі огидний, я його зневажаю...» [41, с.134]. У психоаналітичній теорії подібне явище називається «комплексом жертви», але воно характеризується відносно сталими ознаками, а у Міранди – це результат стресу, подібний до стану істоти, загіпнотизованої поглядом змії. Згадуючи викрадення, яке в її інтерпретації постає у всьому жахітті, вона робить у щоденнику такий вражаючий висновок: «Я була вдячна, що лишилася жива», далі пише про свою палку любов до життя і резюмує: «Якщо я звідси вийду, то вже буду іншою людиною», а потім додає: «Живу, якщо смерть можна назвати живою» [41, с.135].

У «склепі», як Міранда називає підвал, інакше сприймаються життя і смерть, час та простір. Суб'єктивне відчуття часу і простору на перехресті життя і смерті передається, наприклад, у таких експресивних висловах: «Сім днів тому. А здається, що минуло сім тижнів»; «Мене немовби занесло за край світу. Раптом виявилось, що у світу є край» [41, с.136]. Повертаючися думкою до дня викрадення, Міранда додає ще один важливий штрих до характеристики власника своєї в'язниці – здатність до лицедійства. Адже вона підійшла до його фургона, повіривши вигадці, що треба рятувати собаку: «Коли він мене зупинив, вигляд у нього був такий схвильований і безневинний» [41, с.136].

У характеристиках Клегга в щоденникових записах героїні домінують сіра і чорна барви. Мова його така ж невиразна і безбарвна, як і обличчя. Міранда порівнює її з дощем, що розмиває фарби і стверджує, що її мучитель позбавляє слово кольору, як тільки збирається це слово вимовити.

Він здається героїні схожим на привида, у внутрішній порожнечі якого визріває щось чорне і страшне. У підвалі Міранда задихається, стіни ніби стискають її, тут панує «цвинтарна тиша». «Це смерть. Це пекло. У пеклі не буде інших людей. Чи буде тільки хтось один, такий, як він. Диявол буде не демонічний і по-своєму привабливий, а отакий, як він» [41, с.147].

Отже, Клегг – втілення темряви, нецтва, жорстокості, сваволі – набирає в уяві Міранди рис демонічної істоти з «антисвіту». Водночас вона бачить і

ординарність свого мучителя, відзначаючи, що він тугодум, позбавлений уяви, позбавлений життя, жалюгідний, скорчений від страху виродок. Клегг викликає у Міранди змішане почуття гніву, жалю, огиди і погорди. Дівчині здається, що не вона ув'язнена, а він.

Про себе ж героїня пише, що в підвалі вона швидко дорослішає, росте, як гриб. Міранда живе спогадами про минуле щасливе життя, аналізуючи їх і роблячи висновки, пропущені крізь призму нового страдницького досвіду. Дівчина глибше осмислює життєві та мистецькі проблеми, свої взаємини з батьками, сестрою, друзями, намагається визначити своє справжнє ставлення до свого старшого друга і наставника у творчості, який фігурує у її щоденнику в різних виданнях роману під іменами Дж. П. – Джорджа Пестона або Ч.В. – Чарлза Вестона. Вона усвідомлює, наскільки дорогі їй усі ці люди, прощає їм недоліки і помилки. У щоденнику Міранди важливе місце належить мистецтвознавчому дискурсу, де висловлено глибокі судження про живопис, музику, літературу. Юна художниця мріє писати картини, сповнені світла, розвивати традиції пізнього імпресіонізму.

Н. Ільїнська має рацію, розглядаючи образ Міранди Грей як близький до «альтер-его» письменника інтертекстуально-компаративний конструкт, семантичною домінантою якого, що вбирає в себе інші дискурси, є екзистенціальність. Адже Міранда як автентична особистість відзначається схильністю до самоідентифікації; потягом до свободи і трансценденції у різноманітних вимірах; здатністю до індивідуалізації творчої діяльності і мислення; усвідомленням особистої смертності. Дослідниця слушно підкреслює інноваційність створеної Дж. Фаулзом концепції особистості, маркер автентичності якої репрезентований у гендерному аспекті як усвідомлена «жіноча сила» [16].

В екстремальних умовах у Міранди прискорено відбувається той процес, який психоаналітики називають «індивідуація» – самопізнання і самоформування особистості. Свого часу її неординарні людські якості, ще не усвідомлену тоді «жіночу силу» і художній талант уже з першого дня знайомства відчув справжній митець і чоловік Пестон (Вестон). А неук і

збоченець Клегг спроможний сприймати цю унікальну особистість лише як екземпляр своєї колекції.

Щоденникові нотатки Міранди свідчать про глибоке розуміння і справжнього ставлення до неї Клегга, і сутності нерозв'язного конфлікту між ними: «Я – один з екземплярів його колекції. Він ненавидить мене саме тоді, коли я намагаюсь вилетіти з ряду, в якому він мене розташував. Від мене вимагається, щоб я була мертва, наколота на шпильку, завжди однакова, завжди красива. Він розуміє, що частина моєї краси – в тому, що я жива, але я потрібна йому мертва. Жива, але мертва» [41, с.230]. Попри це, вона перед смертю пробачає йому вчинене лиходійство.

Клегг же так і не спромігся зрозуміти внутрішню сутність ні Міранди, ні себе самого, усвідомити і спокутувати свою страшну провину. Процес його деградації став незворотним. Це ще раз підтверджується маніакальними «одкровеннями» Фредеріка у третій частині роману, де він коментує щоденник померлої Міранди та планує схопити нову жертву: «Мені потрібна така, яка б могла більше мене поважати. Хтось простенький, кого я міг би навчити» [41, с.302].

Міранда – внутрішньо вільна, духовно багата і сильна особистість – відчайдушно протистояла «калібанству», доки не вичерпалися її фізичні сили. Смерть жертви – позитивної героїні у «Колекціонері» – акцентує здичавіння Клегга, втрату ним людських рис, що увиразнює авторську ідею: поява великих грошей при низькому інтелекті та хибному уявленні про мораль може породити тільки зло.

Роман «Колекціонер», як і було задумано автором, показує неприпустимість перемоги фактичного зла, носієм якого є Клегг, над потенційним добром, зародок якого жив у Міранді, а також доводить необхідність соціокультурної перебудови взаємин між Небагатьма і Багатьма на гуманістичних засадах.

[Висновки до розділу 2](#)

Таким чином, «вічна» проблема протистояння Небагатьох і Багатьох, порушена ще Гераклітом, набула у романі «Колекціонер» нових ракурсів, доповнившись екзистенціальними проблемами свободи і вибору, психоаналітичними проблемами самопізнання та «індивідуації особистості», психологічної несумісності людей з різними рівнями духовного розвитку, соціокультурною проблемою «автентичності», що змикаються з мистецькими і гендерними проблемами. В образі Міранди сконцентровано кращі риси Небагатьох, а в образі Клегга – найгірші риси Багатьох: заздрісність, лицемірство, інтелектуальна обмеженість і небажання розвиватися. Автор максимально загострює проблеми, конфлікти і характери, звертаючись до «готичного» хронотопу і поетики, що викликає «страх і трепет», але не використовує повного набору «готичних» прийомів і засобів. Всі моторошні та жахливі ситуації і стани героїв мають соціально-психологічну мотивацію.



## РОЗДІЛ 3

# ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ВЕРСІЯ НЕОГОТИКИ У РОМАНІ «МАГ»

### 3.1. Неоготична та психоаналітична складові «Гри в Бога» як наскрізного мотиву твору

У передмові до другої редакції роману «Маг» Дж. Фаулз відзначив, що закінчив його у 1965 році, вже будучи автором двох книг, але зауважив, що він мав бути першою його книгою: «Я почав писати цей роман на початку 1950-х років, і відтоді його фабула і тональність зазнавали безлічі змін. У первинній версії «Мага» був виразний містичний елемент – спроба створити щось співзвучне з шедевром Генрі Джеймса “Оберт гвинта”» [44, с.7]. Згодом письменник змінив свій задум: «Крім очевидного впливу Юнга, чий теорії мене в той час дуже цікавили, велику роль у написанні “Мага” відіграли три книжки» [44, с.7]. Це були «Великий Мольн» Алена Фур’є, «Бевіс» Річарда Джефферіза, «Великі сподівання» Чарлза Діккенса. У тій же передмові Дж. Фаулз відзначив, що Фраксос («обгороджений острів») у його романі навіяний спогадами про грецький острів Спеце, де в 1951-1952 роках він викладав у приватному пансіоні, але не треба у цьому творі шукати автобіографізму [44, с.8]. «У споминах цей острів помалу перетворювався на втрачений рай» [44, с.10], – зауважив письменник, а також застеріг від пошуку прототипів його героїв. Дж. Фаулз так охарактеризував свій твір: «Якщо в моєму – більш ірландському, ніж грецькому, – вінегреті з домислів про суть існування людини та з вимислів і була якась головна ідея, то вона, мабуть, полягала в

альтернативному заголовку (й досі, буває, шкодую, що відкинув його): «Гра в Бога» [44, с.11].

Елен Мак-Деніел стверджувала, що в романах «Маг» і «Жінка французького лейтенанта» автор ілюструє і розгортає ідеї Й. Гейзінги. Соломія Павличко так це прокоментувала: «Сам факт виникнення такої думки не дивує, хоча задуми Фаулза у вказаних романах здаються ближчими до романтичних і постромантичних концепцій гри» [29, с.371]. На наш погляд, обидві дослідниці в чомусь мають рацію, проте ми більше схилиємося до думки першої з них.

Нідерландський філософ і культуролог Й. Гейзінга розглядав гру як головну якість людської культури. У своїй праці «Homo ludens» (1938) він наголошував, що homo ludens (людина, яка грає) посідає в антропології не менш значне місце, ніж homo sapiens (людина розумна). Гейзінга відзначив, що античні філософи вважали людей «іграшками» богів, але у новочасній культурі це фаталістичне уявлення змінилося на ствердження можливості вільного вибору людьми «правил гри» з Фатумом, що уособлювався в божественних образах : «Із зачаклованого круга гри людський дух може вирватися, спрямовуючи погляд якнайвище. Продумуючи речі чисто логічно, надто далеко він не сягне. Коли людська думка проникає в усі скарби могутності, не для будь-якого серйозного судження вона щоразу знаходить якийсь залишок проблематичного» [46, с.200-201]. «Залишок проблематичного» містить «відкритий фінал» роману «Маг», а лейтмотив «Гри в Бога» покладено в основу його сюжету і поєднано з екзистенціальною проблематикою, а не з романтичною чи постромантичною.

У першому виданні роману були присвята «Астарті» та епіграф – цитата з твору «Ключ до таро» англійського християнського містика й окультиста Артура Едварда Вейта, що починалася реченням: «Маг, Волхв, Чародій – фокусник, костирник і кугляр у світі паскудного обману» [44, с.6], а далі зауважувалося, що це трактування не слід розуміти однозначно. У наступних виданнях замість нього Дж. Фаулз обрав епіграфами до кожної частини свого роману цитати з творів маркіза де Сада. Це було пов'язано з відмовою письменника від містичного компонента у сюжеті та характеротворенні.

За авторським визначенням, «Маг» є «романом про юність, написаним рукою юнака-переростка» [44, с.10]. Як і більшість творів про юність, «Маг» має риси «роману виховання», але дуже специфічні, оскільки йдеться у ньому не стільки про формування особистості, скільки про втручання самозваного експериментатора у психіку вже дорослої, хоч і молоді людини.

«Гра в Бога» стає лейтмотивом твору від того моменту, коли знудьгований Ніколас зайшов на територію цієї усамітненої вілли, де познайомився з її власником Кончісом (за грецькою вимовою – Конхісом), який виявився знавцем мистецтва, майстерним музикантом, мав розкішну бібліотеку, зібрання живопису, скульптури і кераміки різних епох. Хоча про господаря ходили різні темні чутки, він зацікавив Ніколаса і грав роль старшого наставника, розповідаючи цікаві й повчальні історії нібито зі свого життя, зокрема – про свою померлу наречену, про те, яких випробувань зазнав під час Першої та Другої світової воєн. Вони багато говорили про мистецтво, літературу, психологію, філософію. Ерфе не здогадувався, що з боку господаря це було продумане заманювання його у пастку. Кончіс називав себе учнем Юнга і справді володів різними психоаналітичними методиками та гіпнозом. Він випробував їх на людях, не гребуючи при цьому навіть застосуванням наркотиків і тортур. Ніколас довідався, що мав попередників: двоє молодих учителів після спілкування з володарем Бурані втекли з острова, але нікому нічого не розповідали про причини.

Свою віллу та її околиці Кончіс перетворив на грандіозний театр, де спочатку розігрувалися міфологічні сюжети, а згодом відтворювалися ті жахливі історії, що у період німецько-фашистської окупації справді відбувалися на острові, причому – з його участю. Ніколасу було сказано, що то знімається фільм, а виявилось, що це жорстокий експеримент, де він – головний герой, точніше – жертва.

Стрессова психотерапія була спрямована на розширення свідомості та звільнення підсвідомості піддослідного, заблокованих, на думку експериментатора, хибним вихованням і суспільними забобонами.

Молодий учитель довірився імітатору, який привласнив собі функції Бога. У книзі «Арістос» Фаулз послідовно обстоював думку, що кожна людина повинна сама собі стати Богом і магом: пізнати власну природу і на цій основі сформуванати свою особистість. Власне, саме ця ідея і є основою у романі «The Magus».

«Психологічний театр» Кончіса перевершував своєю жорстокістю ініціальні обряди диких племен і наближався до фашистських тортур, хоча мета його була нібито благодійна: прискорити процес самопізнання і «подорослішання» Ніколаса, допомогти йому усвідомити, що з Алісон їх єдне справжнє кохання. Жахливі сцени перебування Ерфе в руках Кончісових помічників заповнюють увесь подальший сюжетний простір в «острівному» дискурсі.

Ніколас не втік з острова тільки тому, що закохався у помічницю Кончіса Лілію, яку той представив як свою похресницю і пацієнтку. Ерфе терпів антигуманні експерименти над собою доти, поки вірив, що вона відповідає йому взаємністю. Виявилось, що ця освічена красуня – не то науковиця-психоаналітик, не то талановита й добре навчена акторка. Те ж саме можна сказати і про її сестру-близнючку. Вони безліч разів міняли імена і личини, але так майстерно обманювали Ерфе, що аж до останнього дня свого перебування на острові він вірив, що дівчата – на його боці. Кожен персонаж упродовж розвитку сюжету міняє ролі та маски – і справжня сутність усіх залишається не до кінця розкритою. Особливо це стосується Кончіса. Він не просто «готичний» персонаж з темним минулим і сумнівною діяльністю. Власникові Бурані під час окупації довелося зробити по-справжньому екзистенційний вибір, що коштував життя багатьом людям, та й сам він дивом вижив. Німецький офіцер зажадав, щоб Кончис стратив полоненого партизана, якому вирвали язик, щоб не кричав: «Свобода!!!». Хоча фашист пригрозив, що у разі відмови будуть розстріляні заложники і він разом із ними, Кончис став поруч із партизаном і вигукнув: «Свобода!!!». Його розстріляли разом з усіма, але, коли збирали трупи, щоб поховати, один селянин помітив, що він дихає, забрав до себе додому і вилікував. Кончис після війни допомагав осиротілим родинам,

але його в селі все одно ненавиділи. Ймовірно, звідси походить його дивакуватість і прагнення піддавати жорстоким випробуванням молодиків, які люблять просторікувати про свободу.

Не зовсім зрозуміла у лейтмотиві «Гри в Бога» роль Алісон, яка зімітувала самовбивство, а потім Ніколас зустрів її живу і здорову в останній сцені роману. Чи Кончіс знайшов її і використав для своєї мети, чи ,навпаки: вона замовила «ініціацію» свого коханого? Це питання, як і багато інших, залишається у романі без відповіді. Фаулз стверджує: «Якщо в «Магу» і є якесь «справжнє значення», то його не більше, ніж у таблиці, взятій із психологічного тесту Роршаха» [44, с.10]. Проте через два абзаци пояснює «справжнє значення» ролі Кончіса у творі: «Я задумав Кончіса як набір личин, що відображають уявлення про Бога – від містичного до псевдонаукового, обтяженого фаховим арго; тобто набір хибних понять про те, чого немає в дійсності, – про абсолютне знання і абсолютне могуття. Розвіювання таких ілюзій і досі вважаю найгуманістичнішою метою» [44, с.11]. На нашу думку, гуманістична мета твору розкривається в дещо іншій площині: в усвідомленні читачами екзистенційної ідеї свободи людини та моральних меж цієї свободи, у неприпустимості насильницького нав'язування психологічної залежності будь-кому навіть із найкращими намірами..

Сенс лейтмотиву «Гри в Бога» ми вбачаємо у тому, що Ніколас став «екзистенційною особистістю» тільки тоді, коли зрозумів, що був «іграшкою» чи «піддослідним кроликом» Кончіса і вирвався з-під «магічного впливу». Остаточно герой прозріває, коли проводить власне розслідування діяльності цього «благодійника» та його помічників і усвідомлює, що повинен «сам собі стати магом», але опиняється на роздоріжжі. Відповіді ж на питання, як може скластися його подальша доля, дійсно-таки немає через «відкритий фінал» твору. Проте автор стверджує, що ця відповідь криється у вірші-рефрені з анонімної латинської поеми «Всенощна Венері» (III-IVст. до н.е.), яким завершується роман: «Нехай завтра пізнає кохання той, хто ніколи не кохав, / і той, хто кохав, хай завтра пізнає кохання» [44, с.526].

### 3.2. Джерела і функції «неоготичних симулякрів» у романі «Маг»

С. Павличко слушно стверджує, що роман «Маг» ніби запрограмований на різні інтерпретації, бо ігровий компонент у ньому надто ускладнений психоаналітичними колізіями, напластуванням різних масок, які надіваються і зриваються у процесі гри [29, с.361].

Епіграф до першої частини вельми промовистий: «Закоренілий розпусник рідко заслуговує на співчуття (Де Сад, “Недоля чесноти”)» [44, с.15]. Герой-наратор Ніколас Ерфе не справляє враження «закоренілого розпусника». Він легковажний, інфантильний, але не лиходій, а типовий інтроверт, який керується у житті не стільки розумом, скільки підсвідомими імпульсами.

Ніколас народився 1927 року в англійській родині середнього достатку, що дотримувалася вікторіанських традицій. Батько був бригадним генералом. Про своє ставлення до нього Ніколас так висловився: «Поки тривала війна, я рідко бачився з батьком і в довгих проміжках між побаченнями вимріявав його образ, менш чи більш близький до ідеалу, та не пізніш як на третю добу генеральської відпустки цей образ генеральним (неоковирний, зате доречний каламбур) чином руйнувався» [44, с.16]. Батькові життєві принципи виражалися словами, писаними з великої літери: Дисципліна, Традиція, Почуття Обов’язку.

Хлопець успішно студіював англійську мову, цікавився літературою, публікував у шкільному журналі власні вірші, але батьки не розуміли цих його захоплень. Усвідомлюючи свою матеріальну залежність від них, Ніколас, закінчивши школу, пішов служити в армію, підтримуючи родову Традицію. Впродовж двох років юний Ерфе вдавав із себе бравого солдата, як належить генеральському синові, а сам рахував дні до закінчення служби. Повернувшись додому, він поступив до Оксфордського університету. Батькам довелося змиритися з його вибором, а Ніколас поринув у бурхливе студентське життя і приєднався до групи юнаків, що захоплювалися екзистенціалізмом, багато говорили про свободу і вдавали з себе бунтарів, копіюючи героїв Сартра.

За роки навчання в Оксфорді Ніколас мав стосунки з багатьма дівчатами, не маючи наміру одружитися, проте й вони навряд чи мріяли вийти заміж за бідного студента. Після загибелі батьків у авіакатастрофі (а сталося це, коли хлопець навчався на другому курсі) йому залишився мізерний спадок, бо батько грав на тоталізаторі й мав великі борги. Грошей ледве вистачило до закінчення університету. Щоб якось вижити, юнак почав працювати вчителем провінційної школи, але не витримав її затхлої атмосфери і повернувся до Лондона. Ніколас перебував у пошуках гідної роботи, коли познайомився з молодою привабливою австралійкою Алісон, яка приїхала до його сусідки. Їхнє нібито випадкове знайомство переросло у бурхливий роман, хоча дівчина була заручена з іншим. Коханці стали жити разом, але Ніколас одержав запрошення на посаду вчителя у приватній школі на грецькому острові Фраксос. В умовах контракту було зазначено, що в цій школі можуть працювати тільки неодружені. Не усвідомивши, що між ним і Алісон виникло справжнє кохання, Ніколас підписав цей контракт і вирушив у Грецію, де давно мріяв побувати. Дівчина ж улаштувалася працювати стюардесою на авіалініях, що пролягали й через цю країну. Їхнього листування, єдиної зустрічі в Афінах і спільної подорожі на Парнас виявилось недостатньо, щоб підтримати почуття Ніколаса. До того ж, він перед цією зустріччю заразився від повії якоюсь венеричною хворобою і не був певен, що вжевилікувався.

Ерфе почувався винним, ні з ким не спілкувався поза школою, розважався тільки тим, що милувався красою острова. Почувався він дуже нещасним і навіть намагався застрелитися, але в останню мить передумав. На острові лише двоє вчителів знали англійську мову, а Ніколас не знав грецької, тому самотньо блукав у роздумах про сенс чи безсенсовість свого життя. Одного разу Ерфе наткнувся на пляжі біля нібито порожньої вілли Бурані на антологію сучасної англійської поезії із закладками і підкресленими рядками віршів, які йому теж подобалися. Поруч лежали ласти і рушник. Ніколас усе це зібрав і поклав на високий валун, вирішивши познайомитися з господарем вілли. Він не міг уявити, до чого призведе це знайомство, в яку жахливу гру буде втягнутий.

За концепцією Й. Гейзінги, гра має здійснюватися всередині встановлених меж часу і місця за добровільно прийнятими, але обов'язковими правилами, проте Кончіс влаштовує «гру без правил». Точніше, правила встановлює і знає тільки він, бо уявив себе Богом. Створення таємничого і заплутаного, як лабіринт, «паралельного світу» для Кончісових експериментів постає у романі не тільки як метафора опрацьовуваних ним темних глибин людської психології. Це пародійний симулякр Божественного світотворення. Психологічний «театр без глядачів» – пародійне поєднання театрального мистецтва і божевільні – теж симулякр.

Експерименти, які проводив над Ніколосом Кончіс, завершуються сценою «суду», де виступають нібито психоаналітики з різних країн. Ця сцена є також пародією на наукову конференцію. Всі учасники з'явилися в таких личинах, які зазвичай люди натягають на себе під час геловіну. Доповідачка з Единбурга так схарактеризувала Ніколаса: «Особа, що в 1953 році становила об'єкт нашого експерименту, належить до поширеної категорії псевдоінтелектуальних інтровертів, ідеально відповідаючи нашій меті, структура особистості піддослідного в решті аспектів не становить наукової цінності» [44, с.408]. У доповіді використано ідеї Юнга і майстерно відтворено науковий стиль. Загальна атмосфера і поведінка учасників цього збіговиська – імітація не то суду, не то наукової конференції – теж асоціюються з божевільнею.

Ніколас іноді відчуває підступність «сценариста-режисера» Конхіса і фальшиву гру акторів, але дозволяє заманити себе у «лабіринт», не замислюючись про те, що там його має чекати Мінотавр, який може знищити розум і життя людини. А «нитки Аріадни» у цьому пародійному симулякрі міфу немає і бути не може, бо роль Аріадни-рятівниці не входить до репертуару Лілії, в яку закохався Ніколас.

Навіть коли маски скинуті, Ерфе не хоче повірити, що гра закінчена. Герой-наратор уявляв, що грає головну роль, що без нього експеримент приречений на провал, але починає думати, що його історія може бути «лише відступом від головного сюжету». Ніколас почувається, ніби Одісей, який опинився у полоні володарки чарівного острова – підступної Цірцеї (Кіркеї).



Джон Фаулз не мав намір показати у ролі Кончіса жінку, проте вирішив обмежитися тим, що у другій редакції роману зобразив знайдену в Англії і викрити Ніколасом соратницю Мага – чарівну матір близнючок, які майстерно дурили довірливого хлопця.

Композиція твору ускладнена, особливо у другій частині, де багато таємничих колізій, містифікацій, загадкових подій. У такій «готичній» архітектоніці твору О. Долінін убачає точно розрахований ефект: «Складна, багатоступенева побудова «Мага» з безліччю вставних новел і пародійною грою різними стилями, з оманливими ходами та літературними алюзіями цілком відповідає грандіозному задуму Фаулза: розвінчати й висміяти всі системи ілюзорних уявлень про природу реальності, створені людством за всю його історію – починаючи з віри у всемогутнього бога і закінчуючи сліпою вірою в абсолютну могутність науки. Цим детерміністським системам Фаулз протиставляє ідею свободи волі, яку він відстоює не тільки в «Магу», але і в інших своїх творах» [6, с.6]. Утім, слід зауважити, що письменник стверджує, що абсолютна свобода – це фікція, свобода завжди має межі.

Соломія Павличко не випадково стверджувала: «Навіть для самого автора цей дивовижний роман залишається загадковим. Колись Фаулз пояснював, що книга стала своєрідною метафорою його життєвого досвіду. Очевидно, метафора у цьому визначенні – поняття найважливіше. Роман розкладається на безліч складних метафор і філософських символів, пов'язаних і не пов'язаних між собою» [29, с.360].

Магістральним символом у творі є острів. Своєрідним «островом», як ми вже відзначили, був і підвал у «Колекціонері». Джон Фаулз ставить своєрідні психологічні експерименти, зіштовхуючи людей у вузькому просторі, де яскравішими виявляються як їхні вади, так і позитивні якості, де фальш важко приховати.

Соломія Павличко бачила у Кончісі позитивного героя і намагалася знайти виправдання жорстоким містифікаціям, до яких він удавався, щоб «удосконалити» чергового гостя своєї вілли. Навряд чи можна погодитися з думкою цієї дослідниці, нібито Кончіс, «як метафоризований образ, втілює і

письменника, що творить художній світ, якимось чином відображаючи і самого автора. А гра – метафора не лише життєвого шляху і самовиховання молодого героя, але й символ творчості загалом» [29, с.365 - 366]. Соломія Павличко дійшла таких висновків, спираючись на неоромантичну концепцію гри, а «Маг» Фаулза – постмодерністський роман, у якому задіяно принцип іронічного обігрування різноманітних культурних, міфологічних, літературних інтертекстів, що є одною із характерних рис постмодернізму.

На наш погляд, у цьому творі гра виступає у ролі симулякра, який прикриває злочинні експерименти, а в образі Кончіса простежується постмодерністський принцип «поєднання непоєднуваного». З одного боку, це лиходій, наділений манією величі, бо привласнив собі право судити інших і навіть переінакшувати на свій смак психіку людей без їхньої згоди, з іншого – він здатний на героїчну самопожертву. Постать і дії Кончіса надають твору чимало рис «роману жахів», але при цьому він залишається «інтелектуальним», «відкритим», спонукає читачів мислити, бо йдеться в ньому про відносність істини, про необхідність постійно відкривати нові її глибини.

### Висновки до розділу 3

У романі «Маг» Дж. Фаулз широко використовує атрибутику «роману жахів», осучаснюючи її і врешті-решт певною мірою реально пояснюючи. Принаймні, будь-який читач здогадується, що усі жахи «Гри в Бога» є театралізованими психологічними експериментами, які проводить над Ніколасом (як і над попередніми своїми гостями) Кончіс – таємничий дивакуватий володар відлюдної вілли на грецькому острові. Для героя-наратора ці небезпечні експерименти завершилися катарсисом, спрямувавши його до тверезої самооцінки, але з огляду на жорстокі методи «перевиховання», якими користувалися «маг» та його помічники (гіпноз, наркотики, моральні та фізичні тортури), навряд чи можна погодитися з думкою тих дослідників, які вбачають у Кончісі благодійника. На наш погляд, володар вілли Бурані – усе-таки лиходій, оскільки результат його експериментів міг стати катастрофічним, якби

Ніколас виявився менш витривалою людиною. Затіяти «гру в Бога» міг тільки маніяк, який привласнив собі право маніпулювати психікою інших людей. Саме в цьому виражається гуманістична позиція автора.

# ВИСНОВКИ

Романи Джона Фаулза «Колекціонер» і «Маг» – зразки інтелектуальної прози, на яких позначився вплив екзистенціалізму та юнгіанства. Звідси особлива увага письменника до «глибинної психології», таємниць людської душі та буття, певний ірраціоналізм його художнього мислення. Тяжіння Джона Фаулза до творення «відкритого тексту» і до неоготики «стирає межу» між «інтелектуальною» і «масовою» прозою, оскільки приваблює до його творів будь-якого читача (незалежно від освітнього рівня) і спонукає у певному сенсі ставати його «співавтором», замислюючись над порушеними у романах кардинальними проблемами.

«Сповідальні» форми нарації в романах Дж. Фаулза є художніми еквівалентами методу «вільних асоціацій» у психоаналізі. Осмислюючи щоденники Міранди і Клегга у «Колекціонері», читач опиняється в ролі «психоаналітика», який з'ясовує свідомі та несвідомі мотиви, що визначають їхнє світобачення та поведінку. В романі «Маг» характер героя-наратора Ніколаса Ерфе значною мірою саморозкривається, хоча у доповіді, зачитаній на зібранні «експериментаторів», сформульовано ще деякі його риси (наприклад, констатовано, що він інтроверт).

Визначальною рисою «готики» і неоготики є специфічна психологічна атмосфера, що створюється нагнітанням найсильніших людських емоцій, до яких належать різні типи страху: *horror* (відраза, викликана сценами насильства) і *terror* (жах, викликаний сугестивним уявленням про загрозливе явище). У внутрішньому (психологічному) сюжеті «готичного» роману важливу роль відіграє *suspense* (напружене чекання), таємниця, загадка. У двох перших романах Джона Фаулза, крім цих емоцій, важливу роль відіграють конфлікти і переживання, викликані психологічною несумісністю персонажів

та лібідозними імпульсами. Письменник приділяє велику увагу відтворенню процесів самопізнання та «індивідуації» героїв.

Гра з «іншими» текстами і підтекстами є одною з характерних ознак постмодернізму, що пов'язує його з різноманітними літературними традиціями, зокрема – з «готичною», яка завжди активізувалася у переломні епохи. Саме така епоха зміни естетичних орієнтирів розпочалася у другій половині ХХ ст. і була зумовлена виникненням постмодернізму. Джон Фаулз не вважав себе ні адептом готики, ні постмодерністом, проте вже у перших своїх романах «Колекціонер» і «Маг» удався до експериментів у постмодерністському дусі: оригінально трансформував «готичну» поезику, майстерно поєднавши її зі злободенною філософською та морально-етичною проблематикою. Відтак, вони – не просто психологічні трилери, як їх визначали перші критики, а синтетичні жанрові утворення.

Розмаїта проблематика значною мірою зумовила жанрову поліморфність «Колекціонера»: у ньому є риси і психологічного трилера, і філософської притчі, й соціально-психологічного роману, і «роману виховання», і неоготичного роману в інтелектуальній версії. Втім, подібна поліморфність у цілому характерна для постмодерністського роману. Слід відзначити також «подвійне кодування» творів, призначених як для «масової» читацької аудиторії, так і для «елітарної», здатної «розшифрувати» у тексті приховані смисли, збагнути його філософську та психоаналітичну глибину, художню оригінальність і майстерність.

«Колекціонер» – зразок постмодерністського роману, в якому поєднано риси кількох стилів. У цьому творі немає містики і фантастики, притаманних «готичному» романові, але творчо використано деякі елементи його поезики: традиційний хронотоп, мотиви таємниці, викрадення, ув'язнення, спроб утечі, переслідування, випробування, похмура символіка, а також хорор і саспенс, спрямовані на увиразнення екзистенційно нерозв'язного конфлікту. Все це у поєднанні з актуальною проблематикою, психоаналізом та постмодерністськими прийомами «подвійного кодування», інтертекстуальності, симулякрів тощо формує неоготичні компоненти поезики.

У романі «Маг» лейтмотив «гри» увиразнюється широким використанням симулякрів, притаманних поведінці персонажів, а також симулякрів, створених шляхом театралізації жахливих подій (як-от каральна акція фашистів) чи розігрування помічниками Кончіса міфологічних або вигаданих ним сцен. У такий спосіб зображується загадкова діяльність містифікатора, який прикриває театральними діями незаконні і жорстокі психологічні експерименти над людьми.

У романі «Маг» Джон Фаулз обстоює свої улюблені екзистенціалістські ідеї про відносність істини і про необхідність кожній людині пізнати себе і самій собі стати Богом і магом.

Елементи неоготики у творах Фаулза – не данина літературній моді, а своєрідний вияв повчальних тенденцій. Письменник не просто лякає читача, а змушує замислитися над складністю життя та загадковими мотивами людської поведінки. Архетип Тіні присутній у характерах майже всіх його героїв, навіть позитивних. Це спонукає читача пошукати Тінь у своїй душі та зробити певні моральні висновки. Саме це надає притчового характеру обом романам, розглянутим у нашій роботі.

У романах «Колекціонер» і «Маг» широко використовуються різноманітні філософські ідеї, наукові концепції, літературні та мистецькі інтертексти, явні чи приховані: відлуння парадоксу Геракліта (протиставлення «еліти» і «більшості»), ідей екзистенціалізму, фрейдистського психоаналізу та юнгіанської «глибинної психології», мотиви «Одіссеї» Гомера, «Бурі» Шекспіра та багатьох інших мистецьких шедеврів. Звернення до «готичної» традиції письменник поєднує з творчим використанням художніх здобутків інших стильових течій (як-от неоромантичні пейзажі у романі «Маг»), що допомагає йому досягти стильової поліфонії.

# СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Вид. 2, доп. Львів: Літопис, 2001. 832 с.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Худож. лит., 1975. С.234-407.
3. Годованная Э.М. Философско-эстетические доминанты русского и европейского постмодернизма и творчество Джона Фаулза : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03 / Кубан. гос. ун-т. Краснодар, 2004. 19 с.
4. Девдюк І.В. Екзистенційний дискурс в українській та британській прозі міжвоєнного періоду: монографія. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М., 2020. 484 с.
5. Денисова Т. Новейшая готика (о жанрових модифікаціях сучасного американського роману). *Жанровое разнообразие современной прозы Запада*. Киев, 1989. С. 59-127.
6. Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона: [О романе Джона Фаулза «Подруга французского лейтенанта»]. *Фаулз Дж. Подруга французского лейтенанта*. Москва: Правда, 1990. С. 3 - 19.
7. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Е Вінквіста, В.Е. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкуна. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
8. Єременко Л. Неоготичні компоненти у поетиці роману «Колекціонер» Джона Фаулза. *Східнослов'янська філологія: здобутки і перспективи: збірник матеріалів XI Всеукраїнської студентської наукової інтернет-конференції*. Кривий Ріг, 2021. С. 58-63.
9. Жлуктенко Н.Ю. Английский психологический роман ХХ века. Киев: Выща шк.: Изд-во при Киев. ун-те, 1988. 160 с.
10. Жлуктенко Н. Интеллектуальная проза Джона Фаулза. *Література Англії. ХХ століття : навч. посібник*. Київ: Либідь, 1993. С. 319 - 349.

11. Жлуктенко Н. Мистецтво і мораль у творах Джона Фаулза. *Фаулз Дж. Вежа з чорного дерева*. Київ: Дніпро, 1986. С.267 - 275.
12. Жлуктенко Н.Ю. Проблема гуманізму в прозі Джона Фаулза. *Література Англії. ХХ век* / под ред. К.А. Шаховой. Київ, 1987. С. 370-395
13. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков: Фолио; Москва: АСТ, 2000. 256 с.
14. Зборовська Н. Психологічний і літературознавство: посібник. Київ: Академвидав, 2003. 392 с.
15. Ильин И. Общая характеристика постмодернизма. *Теория литературы. Литературный процесс*. Москва: ИМЛИ РАН. «Наследие», 2001. 385 с.
16. Ільїнська Н. Екзистенціалістський інтертекст роману Дж. Фаулза «Коллекціонер» / *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Харків, 2021. Вип. 85. С.36-42
17. Ільїнська Н. Роман Джона Фаулза «Коллекціонер» у парадигмі «подвійного кодування». *Південний архів (філологічні науки): збірник наукових праць*. Випуск LXXXVI. Херсон: ХДУ, 2021. С.45-53.
18. Кавкова О. Істинність магічного простору мистецтва [за романом Дж. Фаулза «Маг»] *Всесвіт*. 2002. № 11 – 12.
19. Качуровський І. Готична література та її жанри. *Качуровський І. Генерика і архітектоніка: у 2 кн.* Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. Кн. 2. С.182 - 193.
20. Киченко О. Міфологічний простір постмодерного роману: «Маг» Джона Фаулза у контексті традицій. *Всесвіт*. 2003. № 5 - 6. С.146 - 148.
21. Козюра О. Проза Джона Фаулза: аспекти постмодерністської інтерпретації: автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.01.04. Київ: Ін-т літератури імені Тараса Шевченка НАН України, 2006. 20 с.
22. Левчук Л. Психологічний: історія, теорія, практика. Київ: Либідь, 2002. 211 с.
23. Лексикон загального і порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.



24. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Николукин. Москва: НПК «Инстелвак», 2001. С. 184-186, 635-636.
25. Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка; упор. і наук. ред. Д. Уліцької. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. 543 с.
26. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт-уклад. Ю. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
27. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт-уклад. Ю. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
28. Локшина Ю. Традиции готического романа в творчестве Айрис Мердок и Джона Фаулза: дисс. ... канд. филол. наук. Москва: Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2015. 161 с.
29. Павличко С. Джон Фаулз. Життя як магичний театр. *Павличко С. Зарубіжна література: дослідж. та критичні статті* / передм. Д. Наливайко. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. С. 359-391.
30. Павличко С. Роман Джона Фаулза «Деніел Мартін» і традиції англійської реалістичної прози. *Павличко С. Зарубіжна література: дослідж. та критичні статті* / передм. Д. Наливайко. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. С. 511-538.
31. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. Москва: Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
32. Рацкий И. «Буря» У. Шекспира. *Шекспир У. Буря: трагикомедия* / пер. с англ. М. Донского; вступ. ст. И. Рацкого. СПб: Азбука-классика, 2006. С.151-214.
33. Романенко О. Джон Фаулз. *Історія зарубіжної літератури ХХ ст.: навч. посіб.* / В. Кузьменко, О. Гарачковська, М. Кузьменко та ін. Київ: ВЦ «Академія», 2010. С. 291-309.
34. Соловьёва Н.В лабиринте фантазии. *Комната с гобеленами: английская готическая проза.* Москва: Правда, 1991. С. 5 – 22.
35. Темникова В., Залеская А. Аллюзивные ссылки в романах Джона Фаулза «Коллекционер» и «Женщина французского лейтенанта». *Вестник Оренбургского государственного университета.* 2017. № 1 (201). С. 8-12.

36. Терновая Т. Ю. Шекспировские мотивы в романе Джона Фаулза «Коллекционер». *Культура народов Причерноморья*. 2003. № 44. С. 57-62.  
URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/76158/11-Ternovaya.pdf?sequence=1>  
(дата обращения: 21.05.2021).
37. Фаулз Дж. Аристос / пер. с англ. И. Бессмертной. Москва: АСТ, 2008. 347 с.
38. Фаулз Дж. Вежа з чорного дерева [повість]. Елідюк. Бідолашний Коко. Загадка [новели]. Київ: Дніпро, 1986. 276 с.
39. Фаулз Дж. Волхв: роман / пер. с англ. Б. Кузьминского. Москва: Махаон, 2001. 704 с.
40. Фаулз Дж. Дневники 1949 – 1965. Москва: АСТ, 2007. 860 с.
41. Фаулз Дж. Колекціонер: роман / пер. з англ. Г. Яновської. 2-ге вид. Харків: КК «Клуб Сімейного Дозвілля», 2017. 304 с.
42. Фаулз Дж. Коллекционер: роман / пер. с англ. И. Бессмертной. Москва: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. 336 с.
43. Фаулз Дж. Кротовые норы / пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. Москва: Махаон, 2002. 640 с.
44. Фаулз Дж. Маг: роман / пер. з англ. О. Короля. Харків: КК «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 528 с.
45. Фрейд З. Психология бессознательного: сборник произведений / сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Ярошевский. Москва: Просвещение, 1989. 448 с.
46. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. Москва: АСТ, 2004. 539 с.
47. Юнг К.Г. Психологические типы / пер. с нем.; под общ. ред. В. Зеленского. Минск: ООО «Попурри», 1998. 656 с.
48. An interview with John Fowles. *Modern Fiction Studies*. West Lafayette. 1985. No 1. P. 189.
49. Bagchee S. “The Collector”: The Paradoxical Imagination of John Fowles. *Journal of Modern Literature*. 1980. Vol. 8. No. 2. P. 219–234.  
URL: [www.jstor.org/stable/3831229](http://www.jstor.org/stable/3831229) (last accessed: 17.05.2021).

50. Beatty Patricia V. John Fowles's Clegg: Captive Landlord of Eden. *Ariel*.1982. Vol. 13. No. 3. P. 73–81. URL: <https://journalhosting.ucalgary.ca/index.php/ariel/article/view/32702> (last accessed: 15.05.2021).
51. Cavallaro D. *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. London; New York, 2002. 230 p.
52. *Conversations with John Fowles*. I Ed. by Dianne L. Vipond. University Press of Mississippi, 1999. 243 p.
53. Cooper Pamela. *The Fictions of John Fowles: Power, Creativity, Femininity*. Canada: University of Ottawa Press. 1991. 232 p. URL: <https://book4you.org/book/2483240/6500d1> .
54. *Critical Concept in Literary and Cultural Studies. Gothic* / ed. by Fred Botting and Dale Townshand. Vol. 1. London; New York, 2004. 230 p.
55. Jódar A. R. “A Stranger in a Strange Land”: An Existentialist Reading of Fredrick Clegg in “The Collector” by John Fowles. *Atlantis*. 2006. Vol. 28. No. 1. P. 45–55. URL: [www.jstor.org/stable/41055228](http://www.jstor.org/stable/41055228) (last accessed: 09.06.2021).
56. Fowles J. *The Collector: A Novel*. London: Jonathan Cape, 1963. 283 p.
57. Fowles J. *The Magus: A Novel*. New York: Little, Brown and Company, 1977. 656 p.
58. McDaniel E. Games and Godgames in “The Magus” and “The French Lieutenant Woman”. *Modern Fiction Studies*. West Lafayette. 1985. No 1. P. 31- 42.
59. Romero Andrés. ‘A Stranger in a Strange Land’: an Existentialist Reading of Fredrick Clegg in ‘The Collector’ by John Fowles. *Atlantis*. Vol. 28. No 1, 2006. P. 45–55. URL: [www.jstor.org/stable/41055228](http://www.jstor.org/stable/41055228).
60. Salami M. *John Fowles's Fiction and the Poetics of Postmodernism*. Plainsboro: Associated University Presse, 1992. 302 p. URL: [https://books.google.com.ua/books/about/John\\_Fowles\\_s\\_Fiction\\_and\\_the\\_Poetics\\_of.html?id=EquizXeXb3kC&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ua/books/about/John_Fowles_s_Fiction_and_the_Poetics_of.html?id=EquizXeXb3kC&redir_esc=y) (last accessed: 27.04.2021).

