

УДК 821.111-31 В. Голдінг.09

**СКЕПТИЦИЗМ І ЛІТЕРАТУРА: ПЕРЕЧИТУЮЧИ  
“ВОЛОДАРЯ МУХ” ВІЛЬЯМА ГОЛДІНГА**

**Лілія Мірошниченко**

*Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка,  
бульвар Тараса Шевченка, 14, Київ, 01601, Україна  
e-mail: liliam@list.ru*

Запропоновано нове прочитання роману В. Голдінга “Володар мух” (1954) – у контексті проблеми сучасного скептицизму. Проаналізовано інструментарій скептичного мислення автора на рівні поетики роману.

*Ключові слова:* В. Голдінг, скептицизм, іронізм, жорстокість, метафізика.

Скептицизм постмодерний є по суті радикальним, натомість нас цікавлять ті письменники, які тлумачать скептицизм передусім у рамках традиції, що бере початок від античності, і намагаються у своїх творах з’ясувати, що і як обмежує ту чи іншу “модель світу”. Таке розуміння скептицизму, близьке до поняття “іронізму”, запропонував сучасний американський філософ Річард Рорті [1, с. 130–132]. Як синонімічне британський дослідник Фред Паркер уживає словосполучення “скептичне мислення” і пояснює, що має на увазі якість розуму, яка “передбачає несподіване співіснування: хоч сповнений скептицизму, все ж міркуючий, і хоч міркуючий, все ж сповнений скептицизму” [9, с. 2, 3]. І Паркер, і Рорті розуміють “скептичне мислення” чи “іронізм”, відповідно, як практику, як процес. Так само обидва виключають кінецьність такого процесу.

Скептика (теоретика) та письменника поєднує певна природна близькість; якщо скептицизм може сприяти відкриттю того, що перебуває поза межами розумного, то письменник з його уявою є тим, хто це приємне відкриття справджує, отримуючи насолоду від гри розуму [ibid.]. Рорті у цьому вбачає перевагу літератури над філософією. Література не може бути кінечною через іманентний інтерес до приватного; письменника цікавить приватна історія, а точніше приватні історії. Своєю чергою, теоретик більше орієнтований на вироблення кінченного словника. Отже, пошук письменника триватиме настільки довго, наскільки довго існуватиме людина. Тим з більшою повагою сучасний філософ ставиться до письменника, чим більше письменник здатний окреслити межі тієї чи іншої світоглядної моделі. Та “літературний сентимент” Рорті стосується більшою мірою тих романістів, яких сам визначає як “іронічних інтелектуалів” [2, с. 19], зокрема Оруела та Набокова; дві третини своєї книги “Випадковість, іронія та солідарність” він присвячує аналізу творів саме цих авторів.

До категорії іронічних інтелектуалів чи іроністів можемо зачислити і Вільяма Голдінга. Про те, що письменник реалізує у своїх романах скептичне мислення, американські дослідники його творчості Бернард Олдсей та Стенлі Вайнтрауб заговорили ще наприкінці 60-х років минулого століття [8, с. 17]. Відтоді скептицизм став одним із лейтмотивів Голдінгіани.

Скептицизм як літературна практика у традиції англійського роману пов'язаний із багатьма іменами. Згадати б бодай один із новітніх прикладів. Доріс Лессінг 2007 р. отримує Нобелівську премію “за скептицизм у тлумаченні життєвого досвіду”. Коли йдеться про “скептицизм і літературу”, це вони разом принаймні з 1726 р., відколи Джонатан Свіфт опублікував “Мандри Гуллівера”. Скептичне мислення є частиною британської літературної традиції впродовж щонайменше двохсот років. Уже згадані Олдсей та Вайнтрауб, з'ясовуючи якість Голдінгового скептицизму, визначають його як свіфтівський. Теза про те, що саме Свіфт є точкою відліку традиції скептицизму в британській літературі, є загалом переконливою, хоча, як стверджують наукові розвідки останніх років, вона не збігається з думкою тих сучасних літературознавців, як-от Роберта Б. Пірса, Вільяма М. Гемліна, які досліджують скептицизм і більш ранній – Шекспіровий.

У межах цієї розвідки ми “перечитаємо” найперший роман Вільяма Голдінга “Володар мух” (1954), аби з'ясувати, яким є інструментарій скептичного мислення письменника на рівні поезики твору і якими є результати його залучення. Попри те, що роман було просто таки просіяно кризь сито всіх можливих інтерпретаційних практик сьогодення, він змушує повертатися до себе і через п'ятдесят років після виходу передусім тих дослідників, які ставлять за мету по-новому перечитати доробок блискучого британського романіста. А те, що “Володар мух” є, сказати б, “камертонним” у доробку письменника, який “хоч сповнений скептицизму, все ж міркуючий, і хоч міркуючий, все ж сповнений скептицизму”, пояснює і наш вибір. Примітно, що перша фундаментальна біографія Вільяма Голдінга, написана Джоном Керрі, вийшла друком 2009 р. з таким уточненням: про “людину, яка написала “Володар мух” [4].

Перш ніж перейти до роману, ще одна заувага щодо природи скептицизму. Скептицизм, за визначенням, “реакційний”. Іншими словами, скептик (або іронічний інтелектуал) потребує того, в чому він може сумніватися, чи від чого може відчужуватися [1, с. 120]. Він не схильний до того, аби звертати увагу на ту чи іншу світоглядну модель, яку успадкував, як остаточну, натомість він полемізує, аби, врешті-решт, з'ясувати межі обраної точки зору чи точок зору. Для письменника-скептика, головню, присутньою є власне константна ситуація діалогу.

У романі Вільяма Голдінга “Володар мух” об'єктом скептичного мислення автора є передусім просвітницька парадигма. Голдінг “реагує” на просвітницькі сценарії щодо доброї вдачі людини й на успішні проєкти суспільного співжиття, а оскільки вони засновані на припущенні про моральний прогрес, то й на ідею морального поступу також. На момент написання твору критичне розуміння просвітницького гуманізму на рівні загальних ідей резонує, як відомо, з власним болючим досвідом письменника – досвідом війни (під час Другої світової він служив у Королівських військово-повітряних силах Великої Британії). Інструментом скептичного мислення автора очікувано стає **апеляція до відомих моделей когерентності** насамперед літературних фреймів. Використання як фрейму роману Д. Дефо “Робінзон Крузо” має подвійну якість. Ш. Ріммон-Кенан поділяє моделі когерентності на “моделі реальності” – “ті, що в основі мають не реальність, а певні конструкти, що її пояснюють” [10, с. 142] та “літературні моделі”, які “не використовують посередництво певних концептів світу”, а радше відсилають до певних виключено літературних інституцій [10, с. 124]. Як “літературну модель”, роман “Робінзон Крузо” використано насамперед сюжетно-композиційно. Автор “Володаря мух” запозичує так звану “мінімальну історію”, утворену трьома частинами: людина опиняється на далекому безлюдному острові, про-

ходить через випробовування, повертається додому. Через аварію літака англійські хлопчачки опиняються без дорослих далеко від рідної домівки, на невідомому острові. Напочатку вони зачудовані його тропічною красою – таємничими густими заростями, піском, яскравим сонячним світлом, захоплюються красою води, що відсвічує фантастичними барвами, водоростями, коралами. “Поки чекатимемо [на дорослих], ми чудово проведемо час”, – утішаються вони [7, с. 32]. У момент найбільшого щастя один з хлопців вигукує: “Як у книжці”. Інші підхоплюють: “Острів скарбів”, “Ластівки і амазонки”, “Кораловий острів” [ibid.]. Як літературні герої, вони заживуть веселим безтурботним життям. Проте з розгортанням сюжету, у другій частині “мінімальної історії” обраний літературний фрейм починає працювати за принципом контрасту, бо те, як поводять себе хлопці, сумірно з діями Робінзона за принципом *l'envers*. На зміну комфорту приходять спека, темрява, буря, а в стосунках – нетерпимість та жорстокість. Події на далекій землі через те не відповідають очікуванням читача, що хлопці діють інакше, ніж їхній далекий співвітчизник Робінзон Крузо. Якщо Робінзон Крузо вибудовує цей світ, повторюючи еволюцію розвитку людства, яка досягає апофеозу, коли далеко від рідної Англії він створює світ, кращий за той, з якого прийшов, то голдінгівські хлопчачки, відходячи від сценарію поведінки людини, створеного двісті років тому, дичавіють, хоч і перебувають на острові не двадцять вісім років, а лічені дні. Коли сюди врешті-решт прибувають дорослі, чимало дітей уже загинуло, а острів із райського перетворився на “острів, що гине”. Несподівана розв’язка “Володаря мух” (про це детально згодом) трансформує третю частину “мінімальної історії” – з традиційно статичної в активну.

Літературний фрейм використано у “Володарі мух” не лише як “літературну модель”, а й як “модель реальності”. Роман Дефо всотав у себе епоху, став уособленням і символом Просвітництва та його ідеалів, а протагоніст – тим, хто реалізував ці ідеали. Вибір цього літературного прецеденту дає змогу актуалізувати ту раціоцентричну “модель реальності”, яку виробили ідеологи епохи і яка, як добре відомо, потрібна Голдінгу для його художнього експерименту. “Володаря мух” замислено як “імажинативний” експеримент. Не те, щоб Голдінг був раціоцентристом, радше його цікавили межі, за якими раціональне втрачає силу. Те, що автор сповна скористався цим потенціалом “Робінзона Крузо”, засвідчує текст роману “Володар мух”, який полемізує і з поглядами представників Просвітництва на світ, і ширше – з тими моделями, які в основу картини світу кладуть силу розуму. Очевидно, що кожна епоха усвідомлює себе засобами своєї мови. Тому сучасний твір, який “переописує” роман Дефо, використовуючи фрейм “літературної моделі”, так чи інакше полемізує з “моделями реальності” літературного прецеденту.<sup>1</sup>

Другим засобом скептичного мислення у романі є принцип **плюральності**, який на рівні наративної структури реалізується найперше декількома сюжетними лініями та відповідною характерологією. З-поміж чималої кількості персонажів роману виділяють чотири головні – ті, які наділені владою впливати на хід подій. Це – Роха, Саймон, Ральф та Джек. За цим квартетом протагоністів – чотири голоси, чотири позиції. Попри те, що кожного з четвірки розглядають традиційно як носія однієї ідеї, “однієї пристрасті”, кожен з них є радше “парадигмою якостей” (визначення Четмена).

<sup>1</sup> Інтенційна експериментальність, структурні особливості роману, як от “герметичний” простір, концентрований час, драматизація конфлікту тощо, підказують ефективність використання у “Володарі мух” ще одного літературного фрейму: драми В. Шекспіра “Буря”.

У літературно-критичному дискурсі роману Роха постає як інтелектуал-прагматик. Він раціоніст, для якого сила здорового глузду є безумовною. Роха дотримується не одноосібного, а спільного вирішення усіх питань. Символіка, пов'язана з цим образом, – прозора і зрозуміла. Насамперед це мушля, яку Роха сам відшукав і яка невдовзі трансформується на атрибут свободи і демократії хлопчаків. Це окуляри, що їх Роха вимушений носити з трирічного віку, вони ж і надбання наукового прогресу, яке має допомогти розпалити багаття, що врятує хлопчаків. А ще він пропонує зробити сонячний годинник. Проте, хоч мушлю віднаходить Роха, все ж притаманного їй значення вона набуває завдяки іншому хлопчаківі – Ральфу. Роха не може вберегти окуляри, як наслідок, зле бачить. Він не викликає симпатії в інших дітей, бо хлопці не бажають слухати повного і недолугого зануду, – глузують з нього. Помітна деталь: щоразу розпочинаючи розмову, хлопчина спершу цікавиться іменем співбесідника, – він чинить так не лише через безумовну увічливість та щирію приязнь, а й через потребу “номінувати” світ довкола, класифікувати його. Розум, розсудливість є визначальними у формуванні його картини світу. Водночас іншою складовою “парадигми якостей” Рохи є його метафізична настанова, а еквівалентом іншої реальності постає світ дорослих. Через те Роха ностальгує за рідною тітонькою і тужить за дорослими взагалі. Він вірить у те, що “дорослі все знають” [7, с. 85], вони б упорались із ситуацією за будь-яких обставин. Ця віра допомагає йому до останньої миті свого життя бути переконаним у тому, що незабаром усе стане на свої місця. А ще Роха залишається апологетом чесності й у найнебезпечніший для себе момент стає на її захист, оскільки такою є система цінностей дорослих, а вона безпомилкова. Коли Роха нарікає: “А що скажуть дорослі?”, він наділяє світ дорослих рисами морального цензора. Та, врешті-решт, інша реальність виявиться так само недосяжною на острові і так само жаданою, які світ ідей.

Ірраціональний сценарій пізнання пов'язаний у романі з образом Саймона. Він – перший голдінгівський сенсуаліст і єдиний з хлопчаків, хто збагнув, що звір перебуває не зовні – десь у лісі чи поблизу морського берега, а всередині людини, і зробив це, поклавшись на власні відчуття, інтуїцію та уяву. “Ну, просто я відчуваю”, – каже Саймон. Голдінг-скептик дозволяє йому більше, ніж іншим, але не все. Саймон, віднайшовши звіра, не може передати своє знання, хоч він і усвідомлює, що трапилося, але не знає, як діяти. Протагоністу роману “Видима темрява” (1979) – ще одному сенсуалісту Метті вдається значно більше, проте від слів той узагалі відмовляється. Саймон не схильний до того, аби дослухатися до спільних рішень хлопчачої громади і, так само як Метті, він воліє бути на самоті, утримуватись від надмірного спілкування. Думаємо, що саме з образу Саймона починається розбудова проблеми, яка стане характерно голдінгівською, – проблема репрезентації та “реальності”: наскільки мова здатна передати здобутий смисл. Очевидно, що Голдінгове ставлення до мови як посередника є доволі скептичним з самого початку його письменницького пошуку. Розхитуванням традиційного уявлення про мовну комунікацію пояснюємо і зменшення діалогів на користь саморефлексії протагоністів у романах письменника 80-х років ХХ ст. (“Паперові люди”, морська трилогія, “Подвійний язик”). Поки ж, у своєму першому романі він створює образ Саймона – небалакучого, не вельми охочого до “соціалізації”, проте найбільш самозануреного з-поміж дітлахів. Про Ральфа каже таке: “[він] заплутався у думках, неясних через те, що йому бракувало слів, аби виразити їх”. Отже, шукаючи відповіді на ці складні запитання, Голдінг бере участь у новітній філософській дискусії, але з позиції письменника. Цей і наступні романи автора свідчать про те, що у підходах до проблем мови йому близький Вітгенштайн, хоча, звичайно, було б хибним називати Голдінга послідовним вітгенштайніанцем.

Сюжетні лінії Рохи і Саймона вичерпуються задовго до розв'язки. Обидва хлопці гинуть, опинившись у безвиході. Раціональна модель (її обрав Роха) й ірраціональна (Саймонова) мають межі. Діяти – це кредо інших хлопчаків на острові: Ральфа та Джека. Коли Ральфа обирають за головного, він доводить, що є чи не ідеальним ватажком – почуття відповідальності перед іншими, приязність, сила волі. Його вчинки (так само, як вчинки Рохи) демонструють потужну інерцію виховання. Те, що Ральф може і “солодко мріяти”, і де треба проявити рішучість, свідчать про набуті ним внутрішню збалансованість та виваженість. З-поміж четвірки, зрештою і серед усіх “островитян”, Ральф – чи не найбільш поміркований. Водночас він перебуває поза проблемним полем дихотомії раціонального/ірраціонального. Крім того, він – ліберал, який, з одного боку, може підпорядковуватися рішенням громади, з іншого, – громада саме під його орудою має можливість приймати рішення. До традиційних тлумачень мушлі як символу демократії, справедливості, потрібно додати й інший, ще один, який пов'язаний з цим протагоністом. Те, що мушля належить кожному члену громади рівною мірою і в такий спосіб делегує кожному право голосу, перетворює її на символ пошуку істини й “інституціалізує” діалог. Розширення семантики символу уможливорює подальшу концептуалізацію моделі світу Ральфа, в якій істина не є заданою, а такою, що її відшукують. Так триває доти доки Джек не знищує мушлю, адже себе він вважає останньою, вищою інстанцією, а діалогічність – зайвою. Розбиваючи мушлю, він у такий спосіб стверджує авторитет власного голосу, а значить істину, що дається, а не істину, яку відшукують.

З самого початку домінантою стосунків Ральфа та Джека є конфліктність. Вони настільки різні, наскільки різними є їхні моделі життя. **Конфліктність** є тим наративним інструментом, який з'ясовує межі поглядів і підриває один із них. Щодо **антитетичності** характерів Ральфа та Джека, то до певного моменту у творі це двійко стає умовою розвитку обох. Джека не влаштовує те, про що домовляються інші. Ще немає конфлікту з Ральфом, а він уже чинить опір. Він бунтівник, коли йдеться про власні інтереси, і так має тривати доти, доки його, а не когось іншого, оберуть за ватажка. Однак через те, що цього не трапляється, Джекові не бракує рішучості та волі, аби самому домогтися зміни у розставлянні сил. Його обурює мушля, бо вона перешкоджає тому, щоб його голос став головним. Щойно з мушлею буде покінчено, Джек зможе досягнути того, чого прагнув, – абсолютної влади.

Методи впливу чи радше механізми пригнічення, які використовує Джек, нагадують ті, що їх обирають і герої роману Дж. Оруела “1984”. Наприклад, коли О'Браєн змушує Уїнстона повірити, що два помножити на два дорівнює п'яти, то робить це з метою зламати його волю. Зламати волю означає далі підпорядкувати її собі і в такий спосіб запустити механізм самознищення. Джек змушує хористів стати на свій бік, а підкоривши волю хлопців, перетворює їх на мисливців і розпочинає війну проти Ральфа. Джек стає вождем, а хлопці – виконавцями його волі. В його світі він – один, інші – не з ним, а для нього.

Конфлікт Джек–Ральф у романі увиразнюється закликами обох лідерів до своїх прихильників: Джекове “Ми хочемо м'яса” [7, с. 46] проти Ральфового “Нам потрібні шалаші” [ibid. с. 47]. Ці два візуально ефектні протиставлення зовсім скоро набувають значень тропу. Джек, захопившись полюванням, занедбує багаття на горі і тим гірше, що це стається якраз тоді, коли повз острів, хай і на значній відстані, пропливає корабель. Через Джекову пристрасть до полювання і через його нехтування інтересами інших хлопчаків, усі “островитяни” втрачають безцінну можливість порятунку. В історії протистояння Джек–Ральф цей прикрий епізод має свої наслідки: він остаточно розмежує обох – просторово, у стосунках,

у виборі шляху. Відтепер Ральф повсякчас говорить про рятівне багаття, а Джек – про полювання, він навіть заходиться реготом, переповідаючи про велику кількість крові під час одного з полювань. Ця страшна відвертість Джека стане першою у багатьох інших проявах жорстокості. І тепер йому нічого не вартує ударити Роху по голові, розбити його окуляри. Жорстокість Джека, яка чимдалі наростає, уже нічим не спинити. Кульмінаційним моментом стане епізод, коли він разом з ватагою розмальованих хлопців оскаженіло вбиває свиню. Вчинок ватажка є пролептичним щодо тих людських убивств, які стануться незабаром.

Тим часом невідкорений Ральф пропонує в усьому розібратися і знову закликає усіх до розмови, бо тоді все знову буде так, як колись. Для нього важливим є це “як колись”, тому і багаття як засіб повернутися туди – над усе. Здоровий глузд та виховання (передусім мораль) утримують Ральфа від агресії у відповідь. Утім, він дедалі менше може протиставити власну волю волі Джека і його мисливців. Його життя відтепер поділяється на життя до острова і на життя на острові. “Все було добре; всі були добродушні, приятні”, – згадує Ральф [ibid. с. 102]. Формою втечі від жорстокості, єдиним прихистком для протагоніста стає власна уява – спогад про минуле та мрії. Примітно, що занурення протагоніста у минуле набуває якості ретроспективи, яка концептуалізує його попереднє життя, і тепер воно бачиться як гармонійне, ледве не ідеальне. І чим далі Ральфові доводиться задкувати у сутичці з Джеком, тим більше жорстокості останнього, то, відповідно, й більше минулого Ральфа. Уява поступово набуває непритаманних їй значень, таких, що пов’язані з моральною складовою.

Антиномія ближче до кінця роману має такий вигляд: “розумні люди, як Ральф” та “банда розфарбованих”. Перші “живуть за правилами і дружньо”, другі – “полюють й убивають”. Перші наголошують, що не дикуни – миються, причісуються і вирушають на зустріч домовлятися. Вони мають аргумент для Джека; він-бо сам голосував за Ральфа, а той саме скликає збори. Порозуміння між обома таборами немає, стається бійка, після якої з Ральфовою владою покінчено. Наступна жертва “мисливців” – це він сам.

Уважаємо, що жорстокість є темою роману та сценарієм поведінки, що його обирає один із четвірки протагоністів. Джекова жорстокість, яка чимдалі наростає, найдужче проявляє себе усе ближче до кінця і “перечитує” наративну структуру усього роману так, що створює непевність щодо принципу, за яким події організовані, – чи то за принципом часової наступності, чи за причинно-наслідковим. Іншими словами, якщо жорстокість Джека є частиною нього самого, тоді йдеться про метафізичне зло, яке за певних обставин оприявнюється. Якщо ж його жорстокість є наслідком дії певних чинників, вони екзогенні, тоді причини треба шукати у зовнішньому світі. Вибір другого пояснення означав би, що жорстокість виникає у відповідь на поведінку Ральфа та інших хлопців, які прагнуть вижити і врятуватися. Очевидно, це логічна помилка *post hoc ergo propter hoc*. Лише на перший погляд – причинно-наслідкова, посутньо ж – лінійно-хронологічна послідовність. Докази на користь першого пояснення бачимо в авторських коментарях до роману: “Людина виробляє зло подібно до того, як бджола мед”. Отже, Джекова жорстокість як проявлення зла іманентна людській вдачі.

Рорті багато уваги приділяє проблемі жорстокості, поділяючи думку Юдіт Шкляр про те, що жорстокість є найгіршим з того, що ми робимо [1, с. 186]. Знаком морального прогресу є зниження значимості жорстокості. Головним інструментом “такого зниження” філософ вважає уяву. В цьому він одностайний з іншим американським мислителем – Джоном Дьюї, для якого “уява – головний інструмент блага” [6, с. 348]. Особливого значення Дьюї надає

мистецтву: “Мистецтво більш моральне, ніж учення про мораль. Тоді учення про мораль є благословенням *status quo*, або прагнуть такими стати. Моральні провидці людства завжди були поетами, навіть якщо вони говорили вільним віршем чи притчею”.<sup>1</sup> З-поміж письменників, які писали про жорстокість, Рорті, як ми вже згадували, виділяє Набокова та Оруела. “Набоков писав “про жорстокість зсередини, допомагаючи нам у такий спосіб зрозуміти, як приватний пошук породжує жорстокість. Оруел, більшою мірою, писав про жорстокість ззовні, з погляду жертв...” [1, с. 187]. Перший – про жорстокості приватні, другий – ідеологічно вмотивовані. Голдінг у “Володарі мух” описує приватну історію, особливо загострює читачеву чуттєвість до проявів жорстокості. У романі йдеться про різні, аж до крайнього, ступені жорстокості, – історія хлопчаків стає хронікою убивств. Жорстокість, яку письменник витворив силою уяви, повинна викликати і викликає у читача жах. Як наслідок, відбувається зсув у свідомості, моральний зсув. Якщо звернутися до класичної англійської філософії, думаємо, близькою до Голдінгового розуміння шляхів пом’якшення жорстокості виявиться “концепція симпатії” Девіда Г’юма. Християнство, яке завжди мало за мету зменшити жорстокість, теж наявне у міркуваннях Голдінга. (Про моральні уроки “Володаря мух” у контексті християнської етики написано багато).

Джек уособлює альтернативний і доволі ймовірний сценарій суспільного руху. Саме скептицизму автора читач завдячує цим образом: моральний поступ не існує, а сила розуму недолуга у подоланні людиню власної жорстокості. Такий запобіжник, як система шкільного виховання з вагомим етичним складником за певних обставин банкрутує. Той факт, що Джек у цій системі домігся успіху – він староста класу – змушує переглянути усталену оцінку ефективності британського виховання. Ще у першій частині роману читаємо таке: “Північноєвропейський розпорядок занять, ігор та харчування заважав сповна віддатися новому ритму” [7, с. 53]. Пройде незначний проміжок часу, як “новий ритм” цілковито переоможе усталений. Чому?

У пошуку відповіді на це запитання професор Ноттінгемського університету Пол Кроуфорд пропонує власне “політичне” прочитання “Володаря мух”. Він переконує, що для цього письменника питання виховання у британській школі і ширше – політична система країни – мають першочергове значення [5]. Кроуфорд ревізує сучасний досвід прочитання романів Голдінга, залучаючи до аналізу ті суспільні реалії, які “інституціалізують” жорстокість. Зрештою, на тому, що справа не в національній системі виховання, наголошував і сам письменник: “Моя теза така: можна було на цей острів помістити дітей з будь-якої іншої країни світу, проте, урешті-решт, вони б заподіяли каліцтво одне одному” [2, с. 136]. Проблема приватного та суспільного, яку формулює Кроуфорд, безперечно, розширює інтерпретаційне поле “Володаря мух”. Переконливою є теза дослідника про те, що досліджуючи у романному просторі стосунки між особистісним та суспільним, автор у такий спосіб поглиблює розуміння людської природи і висловлює власне критичне ставлення до державних інститутів.

Якщо чотири протагоністи – це чотири конкуруючі погляди, чотири сценарії розбудови стосунків із суспільством, то очікуваними є певні підсумки щодо їхньої істинності у розв’язці “Володаря мух”. Роман завершується власне двома послідовними подіями: з’являється морський офіцер, який рятує Ральфа за мить до вбивства, і короткий діалог обох. Голдінг не стільки завершує оповідь про хлопчиків, скільки її перериває, бо її по-

<sup>1</sup> Близькою до ідеї Дьюї є концепція Гарольда Блума про “сильного поета”.

дальше розгортання так чи інакше заведе у глухий кут, – власне нікому буде читати роман. З погляду психології, поведінка всіх чотирьох протагоністів є цілком правдоподібною, а з погляду розвитку сценарію самознищення у більших масштабах – менш імовірною. І це психологія, а ніщо інше дискредитує ідею політичного проекту суспільного співжиття; процес соціалізації на острові – вимушеної, тісної, безперервної – має такі сумні наслідки. Де знаходиться у романі точка неповернення? Щойно воля одного стає важливішою за волю іншого, бо тоді починається руйнування волі останнього. “Важливою є можливість говорити з іншими людьми про те, що здається істинним, а не про те, що є істинним насправді” [1, с. 225]. Цим коментарем Рорті супроводжує аналіз ситуації протагоніста роману Оруела “1984”, але посутньо він резонує з колізіями голдінгівських персонажів.

**Розв’язка** “Володаря мух” є поліфонічною, вона утворена пучком смислів, про це написано багато, нема потреби повторювати. Додамо лише один штрих, який видається суттєвим. Витлумачуючи розв’язку “Володаря мух”, маємо згадати ім’я давньогрецького драматурга Еврипіда. Зрештою, сам Голдінг спонукає до цього, бо у доволі скупому переліку тих, хто на його творчість найбільше повпливав, називає цього класика першим. Британець був великим прихильником драми взагалі. У розв’язці він використовує власне драматургійний прийом *deus ex machina*, бо втручанням зовні знімається тупикова ситуація. Крім того, чуттєвість, що її має за мету розбудити і побільшити автор, аби врятувати від жорстокості, збігається з метою трагедії, яка, за визначенням Аристотеля, полягає в очищенні душі. Скептицизм Голдінга наприкінці роману більш ніж промовистий: вихід є, але його жоден з протагоністів не запропонував. Уцілів лише Ральф, який залишився поза вибором, поза дихотомією Рохи та Саймона і поза жорстокістю Джека. Для Ральфа, на нашу думку, питання вибору світоглядної моделі не може бути вирішеним узагалі.

Голдінг – не теоретик і може дозволити собі пошук, процес, а не кінечні формулювання. Він саме через те і не виробляє власної теорії стосовно людської природи, що є іронічним інтелектуалом, скептиком. Грецька філософія, християнська доктрина, міфології, новітні філософії – на цьому він добре знається. Найбільше йому близька та частина філософів, яка декларує домінуюче прагнення особистості до “самостворення”, тому його персонажі настільки відмінні, наскільки відмінними є сценарії розвитку подій на острові, навіть якщо ці альтернативні варіанти поведінки не пропонують успішного варіанту.

Витоки скептицизму Голдінга мають вагому емпіричну складову. Він емпірик, коли покладається на власний досвід – уроки війни, вчителювання. Але і послідовник Платона, коли відсилає читача до уявлення про те, що світ та самість наділені іманентною природою, і що істину віднаходять, а не створюють. Метафізичний пошук також “уписаний” у роман, хай навіть він не такий виразний у його структурі. Голдінг – теолог у зображенні крайнього ступеня жорстокості, її читач асоціює не стільки з темними глибинами несвідомого, скільки з очевидним злом.

Стосунки між метафізикою та скептицизмом у Голдінга 50-х років ХХ ст., як і в Голдінга 80-х (“Паперові люди”), є складними – з огляду на власну суперечливу рефлексію та в контексті сучасної філософії. Метафізичні пошуки є природними для письменника. Водночас сучасні філософи закликають якраз поменшувати “метафізичну потребу”. У розумінні Ричарда Рорті та Ісайї Берліна метафізика є частиною так званої платоністсько-кантіанської традиції. У своєму есе “Дві концепції свободи” Берлін виступив проти “розщеплення особистості на дві: на трансцендентного пана та емпіричний пучок бажань та пристрастей” [3, с. 134]. Примітно, що перш ніж утілитися в есе, “Дві концепції свободи” були промовою



І. Берліна, яку він виголосив, вступаючи на посаду професора Оксфордського університету. Автор завершує есе словами письменника: “Усвідомлювати відносність своїх переконань і все ж незворушно стояти за них, – ось чим цивілізована людина відрізняється від дикуна”. Берлін так коментує процитоване: “Мабуть, вимагати більшого, ніж це, – глибока і нездоланна метафізична потреба, але дозволяти їй спрямовувати наші дії, – симптом не менш глибокої, але куди більш небезпечної моральної і політичної незрілості” [ibid. с. 172]. Отже, скептицизм, спрямований на ту чи іншу систему переконань, – якість людини цивілізованої, а сучасна метафізика є щонайменше вмотивованою. Ідеї Берліна виявилися платформою для дебатів й отримали як своїх прихильників, так і критиків.

Наша сучасна культура стає дедалі скептичнішою і не вважає, що є сильною настільки, наскільки сильними є її теоретичні підмурки. На зміну “традиції західної метафізики” (визначення Гайдеггера) приходять множинність. Якщо метафізики шукають за цією множинністю єдності, то сучасне філософствання не прагне кінченного словника, чи злиття кожного окремого пошуку з одним вірним. Не стільки бути причетним до чогось кінченного, скільки вдосконалити самого себе. Письменник-іроніст теж більше схильний до осмислення себе і світу у власних визначеннях, іншими словами, він конструює власну авторську модель. Зосередженість на множинності розумінь однієї події, пріоритетний інтерес до приватного – такою є природа інтелектуального іроніста, скептика. Але коли для письменника важливим є віднайдення у конкретному, приватному більш важливих речей, чи від окремих явищ він рухається до загальних, чи переживає ситуацію крайнього розпачу – він стає метафізиком. І система виховання у західній культурі цьому лише сприяє, бо є так чи інакше метафізичною по суті, – передбачає наявність наперед заданого морального словника.

Отже, те, що для філософа є суперечністю, для письменника – власною моделлю. Голдінг – якраз той романіст, який, вдвляючись у приватне, глибоко особистісне, виринає з нього здебільшого з метафізичним сценарієм. Водночас літературна традиція, в якій працює Голдінг, починаючи ще з Джонатана Свіфта, сприяє процесу усвідомлення обмеженості того чи іншого сценарію.

Отож, витоки скептицизму Голдінга вбачаємо у “тріаді”: по-перше, у сучасній культурі (у тім числі філософії), по-друге, в англійській літературній традиції, по-третє, і це найсуттєвіше, – у власній авторській моделі буття. Скептичне мислення автора реалізується в аналізованому романі “Володар мух” багатьма поетикальними засобами, таких як: апеляція до знакових моделей когерентності як літературних моделей, так і моделей реальності, сугестованих у них; діалогічність; плюральність та наративні стратегії, які її підтримують; принцип антитетичності та конфліктності; полісемантична розв’язка. Подальші студії повинні розширити розуміння поетики скептицизму.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. / Р. Рорти. – М. : Русское феноменологическое общество, 1996. – 280 с.
2. Baker J. R. An Interview with William Golding / J. R. Baker // *Twentieth Century Literature : A Scholarly and Critical Journal*. – 1982. – Vol. 28(2). – С. 130–169.
3. Berlin I. Two Concepts of Liberty / I. Berlin // *Four Essays on Liberty* – London : Oxford Univ. Press, 1969. – P. 121–134; 162–172.
4. Carey J. William Golding: The Man Who Wrote *Lord of the Flies*. A Life / J. Carey. – London : Faber&Faber, 2009. – 592 p.
5. Crawford P. Politics and History in William Golding: *The World Turned Upside Down* / P. Crawford. – Columbia : University of Missouri Press, 2002. – 280 p.
6. Dewey J. *Art as Experience* / J. Dewey. – New York : Capricorn Books, 1958.

7. Golding W. *Lord of the Flies* / W. Golding – New York : The Putnam Publishing Group, 1954. – 184 p. 8. Oldsey B. S. *The Art of William Golding* / B. S. Oldsey, S. Weintraub. – London: Bloomington, 1968. – 178 p. 9. Parker F. *Scepticism and Literature: An Essay on Pope, Hume, Sterne, and Johnson* / F. Parker – Oxford : Oxford University Press, 2003. – 290 p. 10. Rimmon-Kenan Sh. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* / Sh. Rimmon-Kenan – London and New York : Methuen, 1983. – 173 p.

Стаття надійшла до редколегії 30.09.2015 р.

Прийнято до друку 21.10.2015 р.

**SCEPTICISM AND LITERATURE:  
REREADING WILLIAM'S GOLDING'S "LORD OF THE FLIES"**

**Lilia Miroshnychenko**

*Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv,  
14, Taras Shevchenko Blvd., Kyiv, 01601, Ukraine  
e-mail: liliam@list.ru*

The study suggests a new critical reading of William Golding's *Lord of the Flies* (1954), in the context of modern scepticism. It also explores means that mediate the author's sceptical mind on the poetical level of the novel.

*Keywords:* W. Golding, scepticism, ironism, cruelty, metaphysics.