

# Зарудіжна література

Наталія Овчаренко

УДК 821.111 (71) – 311. 6. 09

## АЛЬТЕРНАТИВНО-ІСТОРИЧНА МОДЕЛЬ ЖАНРУ ДИСТОПІЇ В КАНАДСЬКІЙ ПРОЗІ

У статті зосереджено увагу на канадській моделі жанру дистопії кінця XX – XXI ст., у якому значну роль відведено альтернативно-історичним елементам. Авторка констатує, що фабула творів такого стибу часто структурована суміщенням історичного та міфологічного (біблійного) художнього простору, що дає змогу авторам у параболічному річищі реконструювати реальні події та проблеми, надавши творам чіткіших дистопічних параметрів. Під цим кутом зору проаналізовано романи М. Етвуд, Т. Фіндлі, Я. Мартела у відповідному літературно-художньому контексті країни, а також творчості деяких визначних європейських письменників.

*Ключові слова:* утопія, дистопія, альтернативна історія, історичний роман, біблійна міфологія.

*Nataliya Ovcharenko. Alternative history and literary dystopia in contemporary Canadian fiction*

The article deals with Canadian genre model of dystopia developed at the turn of the 21st century in which the productive role has been given to alternative historical elements. The author argues that the plot of this kind of novels is often constructed on the basis of interaction between historical and mythological (biblical) literary spaces, the process which permits the authors to reconstruct the facts at the parabolic level and to give their works much clearer dystopia parameters. From such standpoint, the novels of M. Atwood, T. Findley and Y. Martel have been analyzed within the corresponding Canadian fiction context and in comparison with the novels of some prominent European writers.

*Key words:* utopia, dystopia, alternative history, historical novel, biblical mythology.

Від Г. Веллса, Ж. Верна до письменників XXI ст. особливий варіант утопії відбився в жанрі наукової фантастики, що експлуатувала тему техногенного розвитку людства, у якій ключовою ланкою стали філософські питання наукової етики (Р. Бредбері, К. Воннегут, М. Етвуд, Т. Фіндлі). Отже, якщо простежити шлях розвитку класичної моделі утопії до сумнівів стосовно її оптимальності для людства, логічним виявляється формування її антиподу – дистопії.

“Утопія – це топологічна репрезентація іншого часопростору, – зауважує Марта Дворак, – а утопічні твори – дискурс, що змальовує кодифікацію та стандартизацію соціального ідеалу. Ці утопії, урбаністичні антитези пасторальним райським кушам, характеризуються просторовою і логічною замкненістю” [6, 73]. Подібне визначення утопії наводить Жан-Жак Вюненбюргер: “Парадигматична форма утопічного пейзажу передбачає повну інверсію райської символіки. Людина уявляє себе посеред протиприродного простору, який становить собою технічну конструкцію закритої форми, укріплену супроти загрозливого довкілля” [11, 62].

Від епохи античності до Відродження, від Платона до Томаса Мора й Т. Кампанелли, Дж. Чосера, Дж. Мільтона пошук симетрії та рівноваги в утопічних творах привів до формування штучних патернів. У створюваних уявних утопічних суспільствах усе запрограмоване. Зовні їхня структура виглядає гармонійною саме через упорядкованість, прагнення стабільності. Відомо, що утопісти ставили собі за мету створити таку модель усесвіту, в якій суспільство становить його невіддільний складник. При цьому вони дотримувалися патерну:

“Перенести значну дозу культури у природу, трансформувати раціональне в ірраціональне, хаос у внормованість, випадковість та непередбачуваність у логічну послідовність” [6, 74].

Розквіт і падіння у ХХ ст. світових тоталітарних режимів привели до реконструкції цінностей. Сучасному механізованому суспільству заважає нормативність суспільств утопічних, свого часу синонімічна досконалості. Отже, зародки дистопії містяться в утопії. У ХХ ст. помічаємо парадоксальну ситуацію, за якої автори дистопій беруть до уваги негативні аспекти утопічної моделі. Дихотомія “утопія-дистопія” подає “непривабливий уявний світ, у якому зловісні тенденції сучасного соціального, політичного та технологічного порядку проектується на якусь небезпечну в майбутньому кульмінацію” [3, 218].

Безіменні персонажі-цифри Є. Зам’ятіна, генетична кастова система О. Хакслі, країна Гілеад М. Етвуд із її суворою суспільною стратифікацією свідчать про небезпечну абсурдність – квінтесенцію будь-якого утопічного суспільства. Реконструйована дискурсивна стратегія породжує неконкретність, двозначність фіналів, а також часову і просторову невизначеність творів.

Ось чому Маргарет Етвуд пропонує розглядати утопію й дистопію разом, адже, на її думку, дистопію слід уважати “зворотним боком утопії” [6, 14]; як літературна форма дистопія/утопія репрезентує чітко структуроване суспільство. Ці дві модифікації, вважає Етвуд, у сучасній літературі мають здатність перетворюватися одна на одну, і по-справжньому визначити жанр допоможе лише точка зору наратора [6, 19]. Літературна форма також багато в чому підказує параметри утопії чи дистопії, містячи елементи сатири, гротеску, фантазії. У центрі дистопії – певна соціальна катастрофа, довкола якої обертається наратив і вибудовано конкретну інтригу. Наявний також авторський коментар – констатація причин того, що відбувається в романі. Така собі just-so (“констатаційна”) історія у “Сповіді Служниці” М. Етвуд розташована наприкінці твору як коротка, але містка розв’язка-узагальнення після попереднього розгорнутого наративу.

Сучасні автори дистопій часто працюють у художньому полі історичної літератури, удаючись до засобів нового історизму.

У літературі Канади в останні десятиліття минулого століття стає помітною популярність романної форми, що лише зовні нагадує конвенційну історичну прозу, де використані історичні факти та сюжети, щоби поглиблено розглянути загальноекзистенційні, цивілізаційні проблеми (Гвендолін МакІвен “Король Єгипту, Король мрій” (King of Egypt, King of Dreams, 1971), Джордж Бауерінг “Палаюча вода” (Burning Water, 1980), Грем Гібсон “Вічний рух” (Perpetual Motion, 1982). Автори цих творів надають історичним персонажам сучасних рис і мовних характеристик, створюючи своєрідний “гібридний жанр” [9, 589]. “Футуристичний”, за визначенням Сема Солецкі [9, 577], роман Х’ю Макленнана “Голоси в часі” (Voices in Time, 1980) містить передбачення письменником кінця людства. Герой роману Веллфліт 2030 року створює свого роду колаж – реконструює картину минулого – кінця ХХ ст. – за допомогою щоденників, листів, документів різного штибу. Шляхом використання подібних “голосів у часі” він формулює саморуйнування особистості, зумовлене елімінацією традиційних цінностей та віри. Твір викриває прагнення людства до повторюваності історичних циклів, якийсь із котрих, урешті-решт, приведе його до краю загибелі, а отже, в основі це дидактичний роман-пересторога.

Історичне тло для змалювання особистих проблем застосовує й Руді Вібе. Історія канадських менонітів стала претекстом його роману “Блакитні гори Китаю” (Blue Mountains of China, 1970). На прикладі життя менонітів та племен канадських індіанців бінарна опозиція “свій–чужий” у контексті твору

змінює структуру на рівняння “чужий–чужий”, адже й ті, і другі перебувають на маргінесах офіційної історії. Історії Нового Світу присвятив свій роман “Створення світу” (The Invention of the World, 1977) Джек Ходжинс. Його події обертаються довкола ідеї “роз’єднання – відкриття – відродження – вторгнення”, яка втілює перш за все стосунки індивіда зі спільнотою. Традиційні уявлення про минуле реінтерпретують твори Р. Кроеча, Х. Худа, Дж.Бойдена, Т. Фіндлі. Заперечуючи лінійність наративу, реалістичність персонажів, фактографічність подій та конвенційність сюжетів, наратори створюють текст, у якому панує непередбачувана випадковість, уявний світ, де можливим стає абсолютно все. У Р. Кроеча невідповідно так щільно поєднано концепти дистопії та можливих світів (“На болотах” (Badlands), 1975; “Що сказала Ворона?” (What the Crow Said?), 1978). Дискурс творів організовано довкола міфологізованої ідеї квесту, побудованої на низці бінарних опозицій (чоловік – жінка, мрія – реальність, природне – цивілізаційне, ерос – танатос). Фікціоналізує історію й Тімоті Фіндлі. Як у Р. Кроеча, його історія (“Війни” (The Wars), 1977; “Останні знамениті слова” (The Last Famous Words), 1981) часто виглядає своєрідною декорацією, на тлі якої подано глибокий психологічний аналіз людських учинків, що призводять до вселенського краху. У загальному контексті дистопічної англоканадської прози яскраво вирізняється й твір Вейленда Дрю “Свято Вабено” (The Wabeno Feast, 1983), що поєднує три історії про майбутнє, у якому люди змушені втікати з великих міст через загрозу серйозної техногенної катастрофи. У цьому творі близький за атмосферою до “екологічного” роману Пітера Сеча “Радіоактивні опади” (Fallout, 1969), що констатує здатність людини зруйнувати власну особистість через руйнування навколишнього середовища. А жанр роману Л. Коена “Прекрасні невдахи” (Beautiful Losers, 1966) С. Солецкі визначає як “чорний романтизм”, у котрому переважає дидактичний елемент, властивий дистопіям: “У “Прекрасних невдахах”, як у Сартровому “Saint Genet”, колонізація залежить від буржуазної внормованості, вивільнена особистість може досягти повноти самовираження поза межами раціонального історичного часу й цінностей сучасного суспільства” [9, 586]. Параболічність насичує роман Майкла Ондаатжі “Пройти крізь різанину” (Coming Through Slaughter, 1976). Очевидні несумісність і нелінійність наративу, котрий висловлює ідею канадської ідентичності, складену з безлічі епізодів мозаїчної канадської культури, створюючи “колективну свідомість”.

Центральною ланкою в усіх цих пошуках власного місця у всесвіті стає заперечення чужих голосів та традицій, намагання акцентувати своє, що обов’язково залучає письменника до діалогу з історією на особистому, регіональному та національному рівнях. Властива канадській літературі реінтерпретація історичного виміру в цьому ракурсі становить органічну ланку світової літературної традиції, яка далі існує та видозмінюється й у XXI ст. Значну частку таких творів становлять ті, фабулу котрих вибудовано на перенесенні чи поєднанні історичного контексту з міфологічним, що допомагає авторам через метафору та алегорію звернутись до реальних актуальних проблем, реконструювавши їх у параболічному ключі. За цих умов альтернативно-історичне “якщо...” набуває чіткіших дистопічних параметрів.

М. Етвуд конструює власну модель історії, у котрій особистість набуває надчасових та позапросторових рис та існує в новій, альтернативно-історичній парадигмі.

Класичний біблійний потоп, хоч би якими науковими гіпотезами його реального існування оперували вчені, перетворився останніми десятиліттями на один із поширених літературних мотивів, позначених виразною параболічністю. Для письменників важливий не сам факт конкретної міфологізованої події, а її

внутрішній антропологізований зміст, що пояснює цілком реальні людську природу та вчинки. Звідси випливає й необов'язковість суворого дотримання концептуальних подієвих класичних категорій, їхня варіативність.

Потоп для М. Етвуд у її романі “Рік потопу” (The Year of the Flood, 2009) стає “безводним”. Землю не заливає сорокаденна злива; екологічна катастрофа у віддаленому майбутньому важлива для письменниці не своїм змістом, а причиново-наслідковими зв'язками, адже саме за таких обставин значна частина людей не гине, а страждає від усвідомлення того, за якою межею опинилася внаслідок власної діяльності, злочинного поведіння з навколишнім середовищем, яке не витримало радіаційних та генних експериментів.

Власне, на землі лишається група людей, радше секта, котра живе згідно з релігійними канонами. Її адепти не користуються надбаннями новітніх технологій та називають себе Садівниками Господніми, які, ховаючись від переслідувань, ставлять собі за мету відновити те, що ще можна відновити на планеті, і перш за все гуманність.

“Добротною” світовою науковою фантастикою назвала роман канадська критика. Проте письменниця, частково застосовуючи художню нарративну техніку, властиву науково-фантастичній літературі, розуміє цей жанр не стільки як засіб проникнення в майбутнє, скільки як погляд збоку на сучасність, змодельований шляхом імпровізації гіпотетичної ситуації. Адже “науково-фантастичні наративи надають письменникові можливість досліджувати теми у спосіб, недосяжний авторам реалістичної літератури” [4]. Про це свідчить філософська і психологічна насиченість твору, сповненого такої гострої сатири й гіркого відчаю, котрі не обертаються на шаржованість, карикатурність образів і ситуацій. Тому небезпідставно М. Етвуд заперечує те, що її speculative твір належить лише до жанру наукової фантастики. Він оригінальний та провокативний, сучасний правдоподібністю своїх епізодів. Тут ступінь імовірності певних вирішальних для розвитку інтриги ситуацій зв'язує альтернативно-історичний контекст. А його дискурс виявляє набагато різноманітніші теми і проблеми, а також глибший, складніший рівень змалювання психоемоційного стану його персонажів. Та “характери персонажів, – зауважує Дж. Шиллінг, – не те, що насправді цікавить М. Етвуд. Вона більше захоплена деталями її вигаданого світу як доапокаліптичного, де злочинні корпорації здійснювали над усім контроль, так і післяпотопного, де ведеться боротьба за душу Землі між тими, хто вцілів” [8].

У романі Джека Ходжинса “Створення світу” також змалювано християнську громаду “Апокаліптична Колонія Правди” під проводом ірландця-месії Кеніллі. Він, як і Адам Перший із “Року потопу”, прагне створити землю обітовану в її патріархально ідеалізованій формі. В обох романах етико-релігійна схема не вирізняється однозначністю. Так, у “Рокові потопу” елементи пуританства поєднано з філософією “Саду Епікура”, мотиви котрої виразно прочитуємо в романі. Адже його персонажі – Садівники Господні ведуть усамітнений герметичний спосіб життя, проповідуючи етику душевного спокою, безтурботності як найвищої цінності, а в пізнанні природи вбачають засіб звільнення від страху смерті. Як і в епікурейців, основа щастя, за Садівниками, – це задоволення лише необхідних життєвих потреб людини. Адже нерозумне переважання матеріальних благ і призвело до потопу – у їхньому розумінні, до зміщення логічних установок розвитку й появи дистопічного світу. Чергування текстів від першої та третьої особи поглиблюють енергетику нарративу, спрямовуючи його вектори на різні константи змалюваного умовного світу, організуючи їх у суцільний дистопічний дискурс.

Наратори – носії інформації про зруйнування світу – відіграють різні ролі у зразках дистопічної прози. Більша частина дії роману Дж. Ходжинса “Створення світу” відбувається на острові. Його замкнений простір – водночас авторська проекція Нового Світу, Нового Едему й місця, де часопростір перетворюється на повторюваний колообіг, а долі людей, що перебувають у ньому, замкнені у визначеному історичному контексті. Фрагментизована герметичність тексту моделює ігрові елементи в персонажах-масках. Так, наратор двох розділів роману Страбо Бекер, ім’я котрого не випадково подібне до імені грецького географа та історика першого століття до н. е. Страбона, – це коментатор (історик) подій, що відбуваються. І це попри те, що справжній наратор у творі – безіменний голос, котрий звертається до читача у пролозі до розділів, події яких переповідає Страбо. “Віднині історія існує без нас”, – твердить герой. У характері Страбо як наратора співіснують бінарні опозиції, зосереджені у структурно-інтерпретаційному ядрі твору: обмежений-необмежений простір, суворий контроль-візіонерство, профанне-сакральне. “У вирішальних моментах роману, – зауважує із цього приводу Ф. Дейві, – він (Страбо Бекер. – Н. О.) інтерпретуватиме дію в термінах авторитарного образу з минулого” [5, 183]. Справді, минуле та сучасне, сакральне та іронізоване профанне поєднані у словах персонажа (“Пілігрими до долини Ісафату резервують для себе камінці, на котрих сидітимуть у час останнього суду”). Завдання Страбо як історика полягає в тому, щоби переповісти історію людини, замкненої в межах власноручно створеного патерну, і при цьому не опинитися в замкненості свого наративу та впоратися з його фрагментизованістю й суб’єктивністю. Письменник подає характери, що стають метафорами канадської культури, “яка повинна “створити”, а не проголосити, шукати власне бачення, а не ховатися в межах запозичених форм. Ходжинс розпорошує наративну тканину роману, зробивши кожний із його восьми розділів у чомусь пов’язаним із іншими” [5, 197].

Образи нараторів-деревооточців стають пародійними маркерами авторської імпровізації в романі англійського письменника Джуліана Барнса “Історія світу в 10 ½ розділах” (*A History of the World in 10 ½ Chapters*, 1989).

Постмодерністський роман Дж. Барнса, який також складається з кількох окремих за сюжетом розділів, проте поєднаних спільним знаменником – біблійною історією про потоп і ковчег Ноя, вирізняється “фрагментаризацією романного тексту”, його “циклізацією” [2, 195]. Проектуючи загальновідомі факти міфологічної (Біблія) та історичної сфер на гротесково-казкових персонажів, надаючи їхньому існуванню позатемпоральних вимірів (адже вони однаковою мірою розповідають і про власну подорож на ковчезі, і про середньовічну церковну схоластику, проектуючи її на сучасність), Дж. Барнс їхніми “вустами” вияскравлює факти в постмодерністському метатекстуальному та історіографічному річищі.

Сюжетно-тематичний центр твору – декілька взаємопов’язаних образів: деревооточці, вода (море, річка), корабель. Претекст подій – біблійна розповідь про подорож Ноя – домінуючий мотив єврейських релігійних текстів. Наявність вставного розділу під назвою “Інтермедія” нагадує середньовічні комедійні п’єси, а отже, надає наративу історичної визначеності. З історичного погляду можна витлумачити все, що відбувається в романі: і лекцію Франкліна Х’юза про логічність учинків терористів з угруповання “Чорний грім”, і судовий процес у “Релігійних війнах”, до певної міри побудований на кафкіанських мотивах, а з ближчої перспективи – аналог судового процесу в “Пенелопіаді” (*Penelopiad*, 2005) М. Етвуд. Для Кетлін (“Уціліла”) історія світу добігає кінця в дистопічному постчорнобильському вимірі. Утікаючи на своєму човні (чи

уявляючи цю подорож) разом із парою врятованих кішок – символічна мініатюра Ноевого ковчега, – вона прагне все почати спочатку, адже “майбутнє там, у минулому”. І ось історичний контекст (факт ядерного вибуху та його наслідків) сприймається за табуляцію, вигадку якоїсь історії з метою оминати факти, котрі важко прийняти, і тоді на якомусь новому вигаданому фактові будується нова інтрига. Межа між ілюзією та реальністю зникає. Новий сюжет вимагає інакшої, альтернативної, інтерпретації. Саме на цій тезі Дж. Барнс і структурує свою теорію катастроф у мистецтві.

Історія світу, за Барнсом, – це давні легенди, що іноді перегукуються. Об’єктивна істина надосяжна, а будь-яка реальна подія породжує безліч суб’єктивних істин, на основі котрих і вигадують історію. Подібна версія відносна: “До нашої сучасної моделі всесвіту входить поняття ентропії, що на побутовому рівні перекладається: чим далі, тим більше плутанини”. “Головна вада буття, – дає блискучу оцінку Барнсовій концепції історії Д. Затонський, – це навіть не насильство, не несправедливість (адже вони, по суті, лише щось похідне), головна вада – це беззмістовність усього земного колообігу, який сам себе повторює, навіть сам себе передражнює” [1, 39].

Ракурси подібної філософії означилися й у романі М. Етвуд “Рік потопу”: хвилі потопу тут метафорично уподібнено до морських. Світ “тоне” в непрямому сенсі, та гине в найбезпосереднішому.

Садівники Господні проводять паралель між обома потопами – “справжнім”, біблійним, і безводним, свідками якого стали. Вони шкодують вимерлих тварин, адже “всесвіт та його гармонія – це творча праця Господа, а творчість Людини є її слабкою тінню”. Та й експеримент Бога з людиною не вдався: “Я вже більше не буду землі проклинати за людину, бо нахил людського серця лихий від віку його молодого. І вже більше не вбиватиму всього живого, як то Я вчинив був” (Книга Буття, 8:21). Другий, безводний, потоп – справа рук людини, а не Бога.

Садівники уявляють себе колективним Ноем. А отже, виступають як проти людини, так і проти Бога. Водночас Садівники щасливі тим, що стоять біля витоків відродження природи. Проте дистопічний елемент, який формує центр романного дискурсу, набагато сильніший. Утопія існує лише у сподіванні, мрії, а тому й не виявляє себе відверто у фіналі твору.

Амбівалентність образу ковчега демонструє і Дж. Барнс. Наративна стратегія “Історії світу в 10 ½ розділах” пролягає від іронічно-саркастичних епізодів до глибокої драматизації подій, що відбуваються в різний історичний час. А деревоточці як головні наратори цих подій несуть метафоричну міметичну умовність, що забезпечує суцільність наративної структури. Нелінійність часу в романі (від біблійної доби до сьогодення, від наших днів до XIX ст., а згодом і взагалі до позачасового буття в Раю), породжена функціонуванням вічного образу ковчега (“Безбілетник”, “Гора”, “Проект “Арарат””), утілює історично зумовлену логіку людського існування в дивній дихотомії статичності і динаміки його руху в часі. Саме ця обставина пояснює варіативність тлумачень у романі одного із центральних його образів. Довкола ковчега письменник порушує чимало серйозних проблем – етики вченого, екологічної катастрофи, релігії та віри й інших, укритих, проте, саркастичним, трагікомедійним флером. Зокрема, чому такий вагомий момент в історії людства мало цікавив найвизначніших художників та іконографів світу?

В іронічному парафразі на тему Ноевого ковчега концептуально поєдналися вишукана стилізація під середньовічний трактат, пародія на жанр трилера, реструктурування історичного факту, біблійна міфопоетика, іронія (церква, побудована у формі ковчега (“Проект “Арарат”)), – “зразочок такого собі

фундаменталістського рококо”). Головний сенс будь-якої катастрофи Дж. Барнс убаचाє в її втіленні у творі мистецтва чи то в кінематографічному, чи то в літературному, чи то в мистецькому (“вибух на атомній станції? Не мине й року, як на лондонській сцені поставлять п’єсу”), у яких життєву правду екстрапольовано через авторську уяву на художнє поле твору.

Естетика змалювання катастрофи в М. Етвуд суттєво подібна до Барнсової. Проте й у Дж. Барнса, й у М. Етвуд, і в Т. Фіндлі визначальну роль у процесі формування головного концепту їхніх дистопій відіграють християнські мотиви.

Людина впродовж еволюції, уважає М. Етвуд, прийшла до віри, та “суворо матеріалістична позиція – те, що ми – результат експерименту над самими собою, – для більшості обертається на холод та порожнечу й веде до нігілізму”. Отже, у сюжеті людського існування без Бога наявна кара. Своєрідна спроба теософського узагальнення релігійної системи Садівників Господніх висловлена вустами героя роману Гленна, котрий чітко структурує такий утілений у бінарній опозиції догмат віри, як “життя-смерть”: людина не здатна уявити власну смерть. Адже у вислові “я буду мертвий” міститься “я”, а отже, усередині цієї мовної конструкції – життя. Можливо, допускає Гленн, саме цим шляхом, завдяки усвідомленню своєї вічної присутності, у людини зародилася ідея безсмертя душі та безсмертя Бога. Граматичний минулий час навіює думки про минуле та продовжує зворотний рух у часопросторі до моменту, коли вже доводиться сказати “я не знаю”, а “саме це і є Богом – невідоме, темне, приховане, зворотній бік очевидного, і все це через граматику, а граматика неможлива без гена FOX P2; отже, Бог – лише мутація мозку”.

Ускладнені наукоподібні природничі конструкції накладаються на таку саму заплутану філософську систему й теологічні постулати, створюючи в сукупності своєрідний варіант віри, її “мутацію”, у центрі структури якої – образ вічного, проте “науково” означеного Бога, що символізує, насамкінець, протест проти темпоральності, часу – лінійного руху та часу, у який живуть персонажі твору, зі всіма властивими йому жахіттями. Так вибудовується в романі особливий, створений М. Етвуд, дистопічний часопростір.

Поява образу Бога саме в жанрі дистопії – поширений елемент у західній художній прозі. Він поглиблює історичну альтернативність жанру.

Художня практика канадського письменника Т. Фіндлі вирізняється неординарністю поетикального та стильового тлумачення багатьох пластів та елементів традиційних міфів, у полі яких працює, різних стратегій письменницької роботи з міфологічним матеріалом. Спираючись на сюжет біблійної оповіді про вселенський потоп та ковчег Ноя в романі “Небажані для подорожі” (*Not Wanted on the Voyage*, 1986), письменник створив власний пародійно-гротесковий, сповнений особливої магії варіант класичного міфу. Прадавня біблійна історія з Книги Буття перетворюється на алегорію – апокаліптичне вселенське руйнування сучасного письменникові світу. Докорінно переробляючи класичний міф, змінюючи полюси та рольові навантаження персонажів, що часто приводить до драматизації розв’язок, Т. Фіндлі водночас наповнює свій твір широкою людяністю. Дії фіндлієвого Ноя позбавлені трансцендентальності та міфологічного сенсу. Його молитви, жертвоприношення, ікони перетворюються на пародійні свідчення його власного бажання влади. Нарешті, свідомо порушена структура дискурсу Книги Буття набуває пародійності, образ Бога поєднаний з образом Ноя. Отже, Бог вимірюється мірками радше профанними, аніж сакральними. Бінарна опозиція “деструкція-спасіння світу” не спрацювала: “Два тисячоліття історії було засновано під впливом біблійного розрахунку. Дві тисячі років жаху: можливо, Бог і текст Книги Буття, написані людиною, зруйнували решті світ.

Це й передбачає роман” [7, 86]. Міф Нового Світу виявляє себе в цьому творі в усій художній довершеності.

У Дж. Барнса образ Бога – однозначний маркер і свідчення дистопічного світобачення. Деревоточці офіційно не перебували на ковчезі Ноя, а тому їх уважали (офіційно) істотами “протиприродними”, “одержимими Люцифером”. Та в абсурдному апокаліптичному світі, у котрому відсутні як добро, так і зло, а їхня бінарність вибудована за шекспірівською екзистенційною дихотомією “бути – не бути”, письменник саме їм визначає роль нараторів. Д. Затонський влучно зазначив, що “деревоточці на Зло з великої літери аж ніяк не тяжіють, хоча б із причини своєї комічної нікчемності; тому їх не *виділили* через кару більш сувору, а отже, більш послідовну. Крім того, вони на Ноєвому ковчезі *були*; до того ж саме їм автор довірив правити суд над божим обранцем Ноєм, а, дотично, значить, – і над самим Богом!” [1, 36].

У романі М. Етвуд, де центрується бінарна опозиція “утопія–дистопія” (світ утратив колишню гріховність, адже безводний потоп, що прокотився ним, водночас спустошив його й очистив, подарувавши надію на створення нового Едему), Бог, як творець, уклав частину себе в кожне зі своїх творинь. Проте не дарма “на знаменах та гербах зображувалися не сумирні жертви на кшталт кроликів чи мишей, а тварини, здатні заподіяти смерть, і коли люди закликають Бога на захист, вони звертаються саме до цих його рис, роблячи з Месії головного Хижака. І чи не тому людина розчиняється як особистість у яскравій величі його світла?”

Пуританський світогляд у “Році потопу” переформатовується, набуває нових акцентів, наближаючись до сайєнтологічного світобачення. Поняття гріховного і праведного, профанного і сакрального формально зміщуються, залишаючи за собою незмінною класичну біблійну сутність.

Знищивши створене Богом, люди формують нове життя. Так укотре утопічні уявлення про благо перетворюються на класичний варіант дистопії. А властиве альтернативній історії запитання “що було б, якби?” актуалізоване через образи Садівників: *якби* на землі не зникли орикси (рід антилоп) і деркачі, леви та тигри (їх жорстоко винищили); *якби* не з’явилися мутанти, створені в лабораторіях; *якби* комп’ютерна свідомість та мова, позбавлена граматичних та синтаксичних правил, спам не заповнили простір; *якби* люди не позбулися власних індивідуальностей; *якби* корпорації не виготовляли й не пускали у продаж ліки, що калічили людей, а лікарі не позбулися професійної етики; *якби* повітря, сповнене пилу й смогів, не змушувало людей одягати респиратори; *якби* не поширювалися наркотики; *якби* людству не набридали нанобіоформи; *якби* на землі не порушився клімат і черговість змін пір року...

Серед усіх “якби”, що змушують письменницю творити альтернативну реальність, одне із чільних місць в етико-психологічній моделі роману належить елементові, котрий наближує його до атмосфери дистопії Є. Зам’ятіна. Власне, наратив М. Етвуд організовано у своєрідний парафраз дистопічного життєустрою колишнього СРСР як “претексту” післяпотопного життєустрою персонажів. На цьому рівні текст засвідчує стратегію функціонування парадигми історизму, з одного боку, у традиціях загальноцивілізаційного контексту, з другого – в акцентуванні на її дещо видозміненій, конкретизованій проєкції. Структура твору унаочнює своєрідний діалог між минулим та сучасним, що його провокують як проповіді Адама Першого, так і шкідливі для оточення модернізовані наукові програми, щільно прив’язані до таємної політичної гри державних фінансових кіл. Життя на Землі опиняється під пильним контролем так званої Корпорації Корпоративної Безпеки (Corps Se Corps) – аналогу КДБ СРСР. Сек’юриті з Корпорації цікавить абсолютно все. На службі цієї організації – роботи, які підслуховують телефонні розмови, реагуючи на



ключові слова. Корпорація заохочує громадян зраджувати, зводити наклепи на сусідів та родичів. Героїня твору Тобі пам'ятає “відчуття задухи, коли весь час чекаєш на важкі кам'яні кроки, стукіт у двері”. Складники цієї метафори – сталінські репресії з нічними арештами безвинних людей – становлять у сукупності страшну дистопічну реальність.

Образ муру, що формує герметичність людського життя, безвихідь, відмежування від нормального світу, містить константні парадигматичні ознаки й зустрічається в більшості дистопій (“Сповідь Служниці”, “Орикс та Деркач”, “Рік потопу” М. Етвуд; “Ми” Є. Зам'ятіна; “Історія світу у 10 ½ розділах” Дж. Барнса, “Життя Пі” Я. Мартела та ін.). “Арарат без мурів – зовсім не Арарат”, – скандують діти Садівників. Мур, обмежений колючим дротом, яким пускають електричний струм, Корпорація протягує з метою не пускати до оази збереженого життя біженців і патрулює, щоби цей кордон не порушувався. В епізоді сконцентровано квінтесенцію парадигматичної дихотомії “свій – чужий”. Садівники – “чужі” на “оновленій” землі. Вони – переслідувані, що втілюють класичний для М. Етвуд концепт жертвовності, та ніяк не віктимності. Вони – мандрівники, для котрих важливий сам факт (процес) подорожі, а не прибуття до певного місця. У своєму “антиквесті” вони не прагнуть його завершення, адже рухаються “з твердою вірою” в напрямку до “свого храму”... Вони – духовні пілігрими, керовані вірою у своїх святих. Тому не випадково в тексті з'являється образ, що втілює біблійну модель, – це чабан в оточенні отари, він у довгому білому вбранні, оперезаний мотузкою, із ціпком у руці, щоби підганяти овець. Та подібність до “пастиря заблудлих овець” цим завершується, образ набуває гротесково-суперечливих рис: на його обличчі – темні окуляри й він озброєний револьвером-розпилювачем. Біблійний мотив простежуємо й в образі Кроза, котрий також у білому вбранні як такий собі Ісус в оточенні отари, щоправда, “борода його не така хвиляста”.

Лауреат Букерівської премії (2002) канадський письменник Янн Мартел звернувся до теми Потопу в романі “Життя Пі” (Life of Pi, 2001). Власне, ця тема у традиційному варіанті не становить зовнішньої інтриги твору, а стає прихованою, філософськи-параболічною, “закамуфльованою” складним психологічним і теологічним претекстом. Декілька актуальних для канадської літератури проблем зв'язані у творі в міцний “морський вузол”: ідентичність особистості, центральна для мультикультуралізму дихотомія “свій–чужий”, теми “свободи–несвободи” та виживання. Усі вони викликають несподівані для читача, але запрограмовані письменником алюзії, у яких прочитуємо своєрідну інтертекстуальність. Тут і мотив Одисеєвого квесту, і відчайдушна Робінзонада, і глибокий драматичний гемінгвеївський психологізм, і постмодерністська метатекстуальність М. Етвуд із властивою їй іронією, і гротескова карнавальність Р. Дейвіса та М. Ондаатжі. Та понад усе в цьому творі, побудованому на декількох шарах реальності, зміщеної з вишуканою фікціональністю художньої уяви, за його алегоричністю, параболічністю та зумисною недомовленістю стоїть сам автор – Я. Мартел.

Використана письменником художня техніка “роману в романі” розширює поле дискурсу, поєднує двох нараторів: самого письменника й головного персонажа його твору – хлопця-підлітка Пісіна Молітора Пателя, індійця зі французьким ім'ям<sup>1</sup>. Це ім'я (скорочено Пі) своєю двозначністю викликає кепкування з боку його ровесників та веселить дорослих (адже французьке piscine та англійське pissing подібні за звучанням). Доля мати це ім'я спонукає Пі до пошуку біблійних аналогій. Так, міркує він, Симона нарекли Петром, Матфей звався Левієм, Савл – Павлом. А втрачаючи орієнтири у виборі релігії, Пі вирішує обрати відразу всі основні – християнство, іслам, юдаїзм та

<sup>1</sup>piscine (франц.) – плавальний басейн.

індуїзм, заходить у кожний із храмів і приймає обітницю. Трагікомічно виглядає сцена випадкової зустрічі всіх чотирьох церковників із батьком Пі, який і не здогадувався про витівку сина.

Якщо в центрі сюжету роману Я. Мартела – доля родини власника зоопарку – індійця, його дружини і двох синів, один із яких – Пі, то в розповіді від особи Пі, викладеній у його щоденнику, – два персонажі: сам Пі та величезний бенгальський тигр-людожер на ім'я Річард Паркер. Фабула розповіді Мартела свідомо нескладна, за художніми параметрами вона відповідає класичному пригодницькому трилеру: власник зоопарку з Індії, одержавши вигідну пропозицію з Вінніпега (Канада), розпродує частину тварин, оформляє документи й, завантаживши згідно з договором найбільш цінні екземпляри на борт японського корабля “Цімцум”, рушає разом із родиною до Канади на постійне проживання, де планує відкрити новий, прибутковий звіринець. Та під час подорожі корабель тоне від вибуху парового котла. Залишаються живими лише Пі та декілька тварин (серед них Річард Паркер), що знаходять порятунок на шлюпці і проводять в океані більше року доти, доки їх рятує мексиканське судно.

Історія, занотована Пі в його щоденнику, – складніша, сповнена філософствувань, недитячих роздумів над життям. Саме в ній з'являються апокаліптичні мотиви, що надалі визначають дистопічний дискурс твору. У сповіді гумор, пов'язаний на початку твору з історією вибору героєм релігії чи його кумедним ім'ям, набуває дедалі драматичніших обертонів. Власне наратив Пі й займає основну за обсягом частину твору і звернений він, як і розповідь етвудової Оффред (“Сповідь Служниці”), до уявного читача – адресата, котрого так і не вдається знайти, адже щоденник змиває хвилею під час чергового шторму. Саме тут у романі з'являється тема ковчега. У важкі хвилини відчаю та самотності, в оточенні акул, що кружляють довкола шлюпки, терпляче очікуючи на здобич, Пі намагається не втрачати надію, розмірковуючи про творення світу і власне місце в ньому. Та “Ковчег Господень”, аналог якого Пі вбачає у своїй шлюпці, нагадує йому в'язницю, а не засіб порятунку. Безмежний простір Тихого океану відбирає в нього надію на спасіння, а безмежне небо виглядає як метафора божественного – байдужого до його благань. Велич простору стає замкненою, герметичною, коли “океан сатаніє штормом”, коло ув'язнення замикається й Пі охоплюють суперечливі почуття журби та жаху. Життя нагадує героєві маятник годинника, який показує час, що “губиться в нескінченності”. Отже, час для персонажа перетворюється на ілюзію й виживає Пі, на його думку, тому, що “забув, що таке час”.

Відсутність надії в такі хвилини аналогічна до відчаю місіс Ной із роману Т. Фіндлі “Небажані для подорожі”. І це не простий збіг сюжетних колізій, а спільна жанрова риса: дистопічний характер інтерпретації світу, утілений в образі нещадного океану. Апокаліптичний у сприйнятті Пі за екстремальних обставин океан провокує появу в романі бінарної опозиції “свобода – несвобода”. Здавалося б, вільний робити все, що йому заманеться, герой опиняється водночас у полоні океану та страшної тварини-людожера, котра поділяє з ним спільну шлюпку. Конфронтація, яка виникає між ними, не нагадує полювання мисливця (тигра) на жертву (Пі). У цьому випадку конфлікт в обмеженому просторі шлюпки було би легко вирішити на користь тварини й головна інтрига просто б не відбулася. Сутичка не дарма відразу ж переростає у складне психологічне протистояння, очевидний претекст якого – двобій старого з рибою у відомому творі Е. Гемінґвея. Протистояння розпочинається з моменту, коли Пі, опинившись під час катастрофи у шлюпці сам-самісінький у вихорі шторму, усе ж таки рятує від загибелі тварину після важкої внутрішньої боротьби (адже усвідомлює, що може стати легкою здобиччю зголоднілого

хижака), триває протягом усієї подорожі на шлюпці, коли Річард Паркер по черзі з'їдає зебру, гієну та мавпу й зі вдячності за врятоване життя не зачіпає Пі. Цей двобій дає змогу співіснувати людині та тварині в обмеженому просторі за умов, що вони обидва стають жертвами непідвладної їм сили. Тигр залишає рештки зебри Пі, а людина годує тигра впійманою рибою. Так у маленькому співтоваристві встановлюються закони дикої природи, де немає тих, хто виграв, і тих, хто програв. Саме тому свобода для Пі перетворюється на таку саму ілюзію, як і час ("Я знаю, зоопарки зараз не в пошані. Як і релігії, – міркує "мультирелігійний" герой. – І те й друге надає людям лише ілюзію свободи").

Спільна подорож Пі й Річарда Паркера доходить кінця, коли людина вирішує залишити тигра на безлюдному острові, що трапився на їхньому шляху. Юнак шкодує за тигром, адже не лише він урятував тварину, а й тигр урятував його від самотності: "Спасибі тобі, Річарде Паркере. Ти врятував мені життя. А тепер ходи, куди хочеш. Нічого сінько ти не знав у своєму житті, крім свободи в полоні зоопарку, тепер ти пізнаєш полон у свободі джунглів". Тварини для героя, життя яких він пізнавав змалечку в батьковому зоопарку, порядніші, шляхетніші за людей, вид, що "перетворився на ненажерливого хижака й оцінює світ як власну здобич". Тому Пі, як і Тобі з роману М. Етвуд "Рік потопу", плаче над першою вбитою власноруч істотою – летючою рибою, упольованою заради власного виживання. Він почувується вбивцею, "таким самим, як Каїн", адже будь-яка істота для нього священна.

Дія останнього, третього, розділу роману відбувається в лікарні Беніто Хуарес мексиканського міста Томатлан, де лікується від виснаження Пі – єдиний, хто вцілів на "Цімцумі". Тут виклад побудовано у формі діалогу героя з панамі Томохіро Окамото й Ацуро Чібою з Управління торгового флоту при Міністерстві транспорту Японії. Вони прийшли до лікарні з наміром дізнатися від Пі подробиці катастрофи. Розповідаючи про подорож із Річардом Паркером, той усвідомлює, що чиновники не ймуть віри жодному його слову. Герой знає, що з будь-якої оповіді виходить оповідання й саме життя перетворюється на наратив, та прагматичні японці відкидають ту частку вигадки, котра зумовлює зміст наративу. Їм потрібні "голі факти, така розповідь, яка не здивує, – розуміє Пі, – мертва історія, прісна дійсність". І ось кода роману перетворюється на реінтерпретацію історії Пі (адже світ такий, яким люди його сприймають), історії, уже відомої читачеві. У цій новій, чітко структурованій розповіді Пі з'являються нові персонажі – люди у шлюпці і зникає тигр. Це мати Пі, судовий кок, тайванський матрос і сліпий француз, якого пасажири човна підібрали в океані. Кожному з них Пі надає рис тварин, із якими пережив самотність. Тайванський матрос – зебра, мати – самиця орангутанга, кок – гієна. Отже, сам Пі відводить собі роль тигра. Кок-гієна вбиває матір – орангутанга, а Пі-тигр – француза.

Близька до Кіплінгової алегорія людей – тварин у фінальному розділі розширюється. Адже саме тут у читача закрадається сумнів у тому, яка з версій наративу фантазера Пі (згадаймо його фантастичну розповідь про плавучий острів із водоростей, що утворили густий ліс із височених дерев) реальна, а яка вигадана. Де справжня межа між реальністю і хворобливими мареннями обпаленої немилосердним сонцем та знеможеної від голоду і спраги людини? І чи не стає Річард Паркер у потаємних куточках психіки Пі лише втіленням його страху перед трагічною ситуацією, до якої потрапив?

Так наратив роману завдяки існуванню третього розділу набуває елементів гри, дуже специфічної драматизованої карнавальності. Хоча ця риса виявляє себе в тексті набагато раніше. Пі оглядає зі своєї шлюпки безмежний горизонт, і той видається йому ідеальною цирковою ареною, бездоганно округленою, без жодного кута, де він міг би сховатися від тигра. Океан для Пі в ту хвилину

скидається на скриню з ласощами, котрими він, як дресирувальник тигра, може його улестити. А знайдений у шлюпці свисток, за сигналом якого Пі навчив тигра брати з рук рибу, узяв на себе роль батога.

Сам наратор зізнається, що розповів дві історії про те, “що відбулося за ці двісті двадцять сім днів”. У жодній із них не знайдемо відповіді на запитання, чому затонув “Цімцум”, а отже, слухачам-японцям байдуже, котра з них правдива. І коли Пі просить їх обрати ту, яка їм більше до вподоби, вони обирають історію із тваринами. Отже, доходить висновку головний герой, саме вона “бажана Богові”.

З поняття Бога й божественного Пі виробляє власну оригінальну систему. Його теософія водночас далека і близька материній із її індуїстським вихованням і баптистською освітою, котрі, зрештою, перекреслили її віру як таку. Пі приймає всі релігії та обряди, адже вони цікаві для нього своїми історіями. І в цьому його розчаровує християнство, яке має лише одну Історію – історію свого виникнення. Християни, на думку Пі, постійно поспішають (“лишень подивіться на світ, створений за сім днів. Навіть у символічному значенні це творення – жажливий хаос... марафон упродовж століть і за участю багатьох поколінь”). Для героя індуїзм споріднений із “повільною течією Гангу”, тоді як християнство – “з метушнею в Торонто в час пік”. Християнство живе минулим, хоча по суті – сьогоденням, миттєвістю. Тому Пі й обирає, урешті-решт, індуїзм, у котрому душа кожної людини пов’язана з душею цілого світу. Сутність людини, те, що прагне самовираження, тісно пов’язане з незбагненим світом і втілене у формулі “Скінченне в нескінченному – нескінченне у скінченному”. Концепт єдності всього живого у світі змусив героя врятувати Річарда Паркера та допоміг їм обом вижити. Звичайно, цей самий концепт, один з основних у релігійній системі Садівників Господніх із роману М. Етвуд “Рік потопу”, виконує подібну функцію у процесі виживання персонажів роману. Проте абсолютизація Я. Мартелом цього аспекту індуїзму в його романі не виглядає умовною, фікційною або зумисною, вирізняючи його загальногуманістичну знаковість у чітко визначеній мультикультурній соціальній парадигмі твору. Тому не випадково наприкінці роману “Історія Пі” напруга дистопії дещо слабшає.

Якщо в інтерпретації Я. Мартела та М. Етвуд біблійні мотиви вирізняються фарсовістю, то в Барнсовій “Історії світу” мотив потопу подано в іронічно-саркастичному річищі. Адже Богові, як автору цієї події, “доведеться поставити невисоку оцінку й за сюжет, і за вмотивування, і за рівень напруги наративу, і за змалювання характерів”. У його шаблонному мораліте наявний, за Дж. Барнсом, блискучий мелодраматичний хід – “вігадка з китом”. Провіденційна поява кита в той самий момент, коли Йону кидають за борт, віддає прийомом *deus ex machina*. Алегоричний зміст притчі (Вавилон “проковтує” Ізраїль) зміщується з долі Ніневії на образи кита та Йони, що свого часу так захопили Мікеланджело, Корреджіо, Рубенса й Далі. “Коли з’явився фільм “Щелепи”, – коментує англійський письменник, – було чимало спроб пояснити його вплив на глядачів. Чи не лежить у його задумі якась первісна метафора, архетипічне видіння, котре нікого не залишає байдужим?”.

До біблійних у романі належать тема паломництва та образ Раю (“Сон”), побачений письменником як проекція сучасного суспільства споживання, що в ньому все розподілено, розмежовано, виділено і прораховано. Пекло як антипод Раю подібне до парку атракціонів із павільйоном жахів, має розважальний характер і в цьому збігається з Раєм (“Ви одержуєте те, чого прагнете”). Усе це – Новий Рай. Мешканці Старого (біблійного, “справжнього”) Раю відмовилися спілкуватися з мешканцями Нового. Старо- й новосвітський Рай – екстраполяція Старого й Нового Світів, старого й нового менталітету. Метафора світу живих, що наближається до апокаліпсису.

Ідея ролі фатуму у виживанні людини не нова в літературі. У дистопії “Рік потопу”, як у “Житті Пі” Я. Мартела, на перший план виступає концепт жертвовності персонажів. У Дж. Барнса пройняті нею герої гостро відчувають власну провину як представники людської цивілізації, натомість у М. Етвуд її героїня-наратор Тобі й далі бореться за виживання у світі, де, констатує Ж.Вінтерсон, “нуклеарна, екологічна, хімічна, економічна – ось арсенал смертей через Безглуздя для істот під назвою Homo Sapiens” [10].

Сакральний та профанний світи суміщаються в дистопіях канадських та англійського письменників, викликаючи до буття поліфонію художнього простору, поглиблюючи прогностичний характер їхніх альтернативно-історичних творів і цим пропонуючи водночас й альтернативний шлях спасіння.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Затонский Д.* Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – М.: “Эпицентр” – Харьков: Фолио, 2000.
2. *Татафенко А.* Поетика форми в прозі постмодернізму. – Львів: ПАІС, 2010.
3. *Abrams M.N.* A Glossary of Literary Terms. Sixth Edition. – Harcourt Brace College Publishers, 1993.
4. *Atwood M. E.* Aliens Have Taken the Place of Angels: Margaret Atwood on Why We Need Science Fiction. – Wikipedia: [Електронний ресурс:]. – Режим доступу: <http://www/guardian.co.uk/film/2005>.
5. *Davey F.* Reading Canadian Reading. – Winnipeg: Turnstone Press, 1988.
6. *Lire* Margaret Atwood “Handmaid’s Tale”. – Presses Universitaires de Rennes, 1991.
7. *Pennee D.* Moral Metafiction: Counterdiscourse in the Novels of Timothy Findley. – Toronto: ECW Press, 1991.
8. *Shilling J.* Telegraph.co.uk./culture/books/dookreviews/6133557/The-Year-of-the-Flood-by-Margaret-Atwood-review. Html.
9. *Solecki S.* Novels in English 1960 to 1982 // *The Oxford Companion to Canadian Literature*. – Toronto: Oxford UP, 1983.
10. *Winterson J.* Strange New World. – Wikipedia: [Електронний ресурс:]. – Режим доступу: <http://www.Nytimes.Com/2009/09/20/books/review/Winterson>.
11. *Wunenburger J.-J.* L’utopie ou la crise de l’imaginaire. – Paris: Jean-Pierre Delarge, Edition Universitaires, 1970.

Отримано 11 вересня 2012 р.

м. Київ

