

8. Dawson Nicolas. An Examination of the Identity of Author and Character and Their Relationship within the Narrative Structure of Paul Auster's New York Trilogy / Nicolas Dawson. – Режим доступу : <http://www.bluecricket.com/auster/articles/dawson.html>
9. Russell Alison. Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction / Alison Russell. – Режим доступу : <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=95164845>
10. Alford Steven E. Spaced out: Signification and Space in Paul Auster's The New York Trilogy / Steven E. Alford. – Режим доступу : <http://www.polaris.nova.edu/~alford/articles/ausspace.html>
11. National colors: USA. Red, white and blue. – Режим доступу : http://www.statesymbolsusa.org/National_Symbols/National_colors.html

**Functioning of National Mythology in the Context of Globalization
(on the Basis of Paul Auster's Novel «Oracle Night»)**

The article deals with some aspects of the USA national mythology and its influence on Paul Auster's works. An attempt is made to ascertain functional mission of national myths and symbols in the novel «Oracle Night» in the context of globalization. For this purpose, the novel is studied in the light of the theory of myth.

Юлія Подосельнік (Київ)

**СВОЄРІДНІСТЬ РЕКОНСТРУКЦІЇ ЖІНОЧОГО ПРОСТОРУ
В АРТУРІАНСЬКІЙ ФЕНТЕЗІ
(НА МАТЕРІАЛІ ЦИКЛІВ
«ТУМАНИ АВАЛОНА» МЕРІОН ЦІММЕР БРЕДЛІ
ТА «DOWN THE LONG WIND» ДЖИЛЛІАН БРЕДШОУ)**

Дослідження жіночих характеристик Артуріани розпочинається лише у ХХ столітті, коли широкому загалу читачів стали доступні сучасні перевидання середньовічних текстів. Однак часто критичні студії продовжують ігнорувати жіночі образи або недооцінюють їх, згадуючи лише з метою аналізу джерел, хронології чи біографій [5; xvii].

Характерною рисою літературної Артуріани є те, що її найраніше втілення, середньовічний романний наратив, враховує жіночу бажаність, проте не зважає на жіночі бажання. Стимульований інтересом до проблем кохання та деякими реальними історичними жінками, середньовічний артурівський роман вихваляє жіночу красу та виводить жінок на центральні позиції двору короля Артура. Незважаючи на екстраординарну тяглисть у часах та культурах, жіночі образи Артуріани переходять із тексту в текст із набором заданих характеристик, діючи як топос конструювання маскуліності і не маючи власного голосу. Такі тексти Артуріани моновокальні.

Як стверджує Шаран Ньюмен, «до ХХ століття у канонічній Артуріані жінки були маргіналізовані або виведені за межі подій... Позбавлена жінок історія значно біднішає. Нестача серйозних досліджень фемінного аспекту Камелоту означає, що Артур, Мерлін, Ланселот та інші чоловіки отримують непропорційну частину уваги» [5; xiv]. Завданням цієї статті є розгляд специфіки реконструкції жіночого простору в циклах фентезі «Тумани Авалона» Меріон Ціммер Бредлі та «Down the Long Wind» Джилліан Бредшоу.

Культурна парадигма ХХ століття вирізняється актуалізацією міфу в художніх текстах; фундаментальна культура стає тотально міфологічною [4; 243]. ХХ століття звертається до культурних стереотипів та припущень щодо героїнь артурівського міфу і трансформує їх [7; 288]; якщо дотепер особливості інтерпретації образів залежали насамперед від жанру: у середньовічних хроніках Гвіневра – зрадниця, винна у падінні Камелоту, натомість у лицарських романах вона смілива і прекрасна королева. Моргана ле Фей у віршованих романах – добра фея, у прозових – зла чаклунка» [8; 2], то у літературі новітнього часу кожен із характеристик Артуріани стає по суті міфічним – і водночас виразно індивідуальним.

Міф вимагає вибору, щоразу заново змушуючи згадати й відродити своє істинне «я» і весь світ [3; 243]. Одна з важливих тенденцій трансформації легенди у фентезі полягає саме в пристосованості романної форми для комплексного аналізу характерів і мотивацій. Сучасна фентезі тяжіє до олюднення традиційних образів; у результаті вони набувають об'єму. Інший результат такої гуманізації – значна увага до жіночих образів [9; 176].

Джилліан Бредшоу та Меріон Бредлі відмовляються від маргіналізації фемінного і реконструюють жіночий простір. Мовчазні персонажі традиційної Артуріани отримують змогу проговорювати свою версію легенди. Водночас це супроводжується спробою історизувати міф, надати йому максимальної правдоподібності, створити власне «реалістичне» підґрунтя для подій артурівського міфу. Експлікація жіночого аспекту легенди можлива саме за умови надання права голосу героїням Артуріани: психологізація образів не може забезпечити повноцінне «оприявлення» цього приватного простору.

Замовчувані жінки перетворюються на генераторів тексту, топос мовчання стає моментом творення історії. Зміна точки зору наратора забезпечує трансформацію простору споглядання та руйнацію виняткової патріархальності вихідного міфу, озвучуючи позицію персонажів, початково відсунутих на маргінеси магістрального сюжету. Шляхом інтроспективної репрезентації досвіду героїнь Артуріани через категорію «інакшості» авторки розбудовують власний, фемінний варіант вторинної реальності Артурівського світу.

Меріон Бредлі зображає два жіночих простори: служіння Божеству та побутовий – але винятково королівський побутовий, піднятий на інший щабель буття і маркований як «елітний». Натомість Джилліан Бредшоу не обмежується пафосними топосами королівського двору та храму: у тексті розкидані коротенькі описи дрібних господарств – локальних родинних просторів; авторка не соромиться попелу і дріб'язку, бруду та крові.

У циклі «Down the Long Wind» Джилліан Бредшоу особливий топос п'їтьми, бажання і страху вибудовано навколо постаті Моргаузи. Це «королева і правителька повітря і темряви, і вся Земля буде (її) володінням, і всяка плоть буде поклонятися (їй)» [6; 477]. Ця жінка – втілення П'їтьми. Вона всюди; інші персонажі постійно про неї згадують.

Незважаючи на поглинутість побутовими турботами, Моргауза прагне посісти рівноправну позицію у чоловічому просторі, перебираючи на себе функції короля – як-от жорстке, навіть жорстоке управління, вбивство заручників, використання підданців як жертви демонам. Могутність Моргаузи настільки значна, що перевищує сили всіх оточуючих її воїнів: «Усі чоловіки, яких я знала, всі мої сини, завжди були слабкі...» [6; 475].

Джилліан Бредшоу постійно підкреслює приналежність королеви до певного камерного простору – тісного, темного, холодного, межового з потойбіччям, акцентує її монохромність, що дозволяє цілком природно входити до цього топосу [6; 468]. Авторка порівнює чаклунку із потоком темної води, що заливає чоловічий світ, а королеву Гвенвіфар – із полум'ям, яке підтримує кипіння войовничої Родини.

Загалом фігура Гвенвіфар персоніфікує фемінний ідеал епохи, відображаючи зміну моральних стереотипів і ставлення до жінок та сексуальності [5; 47]. Гвіневера нової фентезі – більше не картонна фігура перших Артуріан; це складна особистість із внутрішніми суперечностями, не ригідний персонаж, а жива жінка, що виходить за межі стереотипного образу.

У літературі фентезі 1980-х років Гвенвіфар стає Артуріанською «супержінкою» – виконавцем та адміністратором, ефективним організатором. Такою є героїня Джилліан Бредшоу – наратор третьої частини циклу – «In Winter's Shadow». Для неї характерний побутоописуючий (один із основних дослідників фентезійної Артуріани Раймонд Генрі Томпсон наголошує на реалістичності та навіть «домашності» подробиць, максимальній правдоподібності оповіді Бредшоу [9; 109]), абсолютно тверезий погляд на речі, без тіні пафосу – беземоційно констатуючи походження свого чоловіка Артура, вона згадує про його безіменну матір-селянку та ненависть до нього церкви через вимоги фінансової підтримки війська [6; 540]. Почесті та багатства, які вона отримує разом із короною, ілюзорні (Гвенвіфар згадує про них іронічно та гірко) – насправді на плечі молодій жінки лягає величезний обсяг обов'язків, адже вона тягне на собі і державне господарство, й матеріальне забезпечення армії. Водночас Гвенвіфар чужинка, що вторгається у ворожий простір Артурової фортеці, – північна молода жінка, що має керувати південними досвідченими вояками. Вона постійно все рахує,

живе у безперервному страху, важко працює, втрачає через це дитину. Простір її існування дуже обмежений. Із батькової улюблениці, начитаної, розумної дівчинки королева перетворюється на «робочу худобу», принесена в жертву Артуровому честолюбству. Девіз «усе заради перемоги» робить її життя світом нелюбові та невсипущої праці: «Якщо ти хочеш додати до своєї крові імперський пурпур, за це слід постраждати» [6; 546].

Джилліан Бредшоу зображає Круглий Стіл як Родину; це спроба імітації родинних стосунків у чоловічій спільноті, сутічка неспівставних моделей стосунків. Кровний зв'язок замінюється на ідеологічний. А жінка, навіть королева, викреслена з контексту імперської влади, фігуруючи в ньому як декоративний об'єкт, а не як особистість: «коли я посивію, то перестану непокоїтися щодо того, чи пасує пурпур до рудого волосся» [6; 547]. Бедуір виявляється чи не єдиною доброю людиною в цьому жорсткому чоловічому світі, хоча до зустрічі з Гвенвіфар єдина його пристрасть – це честь.

Авторка конструює жіночий простір як маленький закритий світ у протигагу імперському середовищу фортеці. Фактично Гвенвіфар його ніколи не полишає, переходить з одного клану з жорсткою ієрархією в інший. Це простір без комунікації, де жінка відсунута на маргінеси, – як ворог, як чужинка. Гвіневера порівнює себе з нещасною Дідоною, закоханою у Енея, який прагнув до одного – заснування Риму: «Я відчайдушно бажала бути чесною, ридати, коли ображаюся, відкрито повертати любов і ненависть, утекти від чеснот і багатства, гострої, як лезо меча, влади... Проте виснажений Артур уже спав» [6; 566].

Гвенвіфар прямо висловлює прагматичне, скептичне ставлення до ідеї Імперії; для неї це означає тільки більше господарських клопотів і яскравий пурпуровий плащ. Глобальний конфлікт Добра і Зла не надто її хвилює. Жіночність Гвенвіфар нівельована її соціальними та політичними зобов'язаннями – вона змушена постійно думати про Імперію та майбутнє, а її родина – не чоловік і діти, а рицарі Артура. Вона займається поставками для армії та замку, постійно вирішує питання з людьми, їжею, зброєю, рахунками, безкінечними дрібницями, що виснажують сили та почуття. Характерна риса Гвенвіфар – ведення списків та інвентарних описів: «Списки стали суттю мого життя. Я постійно писала списки поставок, постачальників, а тепер – мерців і тих, що помирають. Можливо, після смерті я стану писати списки проклятих, причиною смерті яких стала моя дурість» [6; 827].

Із Бедуіром Гвенвіфар нарешті отримує власний, приватний, глибоко інтимний простір: «я потребувала Бедуіра. Він був моєю віддушиною, простором весняного цвітіння посеред темної зими... із ним я могла відпочити, знайти сили.. на якусь хвилину я могла перекласти на нього свої турботи і забути про них...» [6; 675]. Однак у такій тісній спільноті таємницю зберегти неможливо; Медраут прагне перевести цю подружню зраду з приватного простору у публічну, політичну площину, подати як державну.

Після смерті у битві Артура, розтопане кіннотою тіло якого не можна навіть знайти, Гвенвіфар «закривається» – як душевно, так і фізично – у монастирі, міняючи одне «службове» приміщення на інше, що функціонально не надто різниться, адже навіть після смерті Артура, перебуваючи у монастирі, вона продовжує виконувати функції менеджера, забезпечуючи практичний аспект існування сотень людей і здобуваючи таким чином повагу. Аскетична королева несе свій тягар любові і втрат, ховаючи його в закритому внутрішньому світі: «ми скуштували на Землі вино Нового Єрусалиму, і тим гіркішим був смак втрати». Фінал трилогії – Великдень, символом якого є пошарпане осінніми штормами дерево, що пускає нові зелені паростки [6; 842].

У свою чергу, «Тумани Авалона» Меріон Бредлі – це своєрідний реконструйований манускрипт втраченої або прихованої історії Артуріани. Чоловічі характери описуються опосередковано – через зовнішність і вчинки, натомість жінки – через думки, страхи й бажання. Завдяки автору вони отримують власний голос, можуть говорити від свого імені, озвучуючи інтимний простір, приватний аспект традиційної легенди.

Характерною рисою цієї фентезійної тетралогії є відкидання пасивних героїнь на користь незалежної Моргейни. Меріон Бредлі дає право голосу всім жіночим персонажам – від Ігрейни до Німує, однак центральним і ключовим виразником аксіологічної системи твору є саме магічна королева Британії.

Жіноча реальність у Бредлі проговорюється і озвучується як побутовий текст циклічного щодення.

У маскулінному та агресивному світі християн-воїнів «(жінка) – забава, хвилинна розвага між війною та пригодами; для світу, де проходить життя чоловіка, любов не має жодного значення» [1; 980], вона «сосуд гріха, а от син успадковує батьківську кров, як Христос створений за подобою Господа» [1; 104]. А простір дому, господарських турбот – це священний простір служіння Богині, простір природного; це світ, у якому влада успадковується по жіночій лінії, бо тільки жінка може бути достеменно впевнена у походженні своєї дитини. Такий домашній простір – локальна частка магічного топосу Авалона.

Власне, і сам священний світ Авалона значною мірою «опобутовлений» – юні служительки Богині навчаються не тільки таємничих ритуалів, а й набувають суто прикладних навичок – як-от приготування ліків, фарб, практика цілительства, а Володарка Озера Вівіана творить долі держави не великими битвами або угодами, а дрібними кроками, укладанням правильних шлюбів і потрібними зв'язками, шляхом перенесення державного в у приватний простір. У жіночому просторі працює магія крові, натомість християнська віра не має сили. Навіть обмежена християнська королева Гвенвіфар на мить прозирає сутність предмета сили цього жіночого простору – Граалю, недоступного для чоловіків: «...ви помилялися, єпископе Патрицій та мерліне Кевін. Вам не під силу використовувати волю Божу для власних цілей» [1; 904].

За Юрієм Лотманом, герої оповіді поділяються на рухомих та нерухомих: «У якому б континуумі (чарівному, епіко-героїчному, соціальному) не діяли б персонажі, їх можна розділити на нерухомих, закріплених за якоюсь коміркою, і рухомих. Перші не можуть змінювати своє оточення, функції других саме в русі – з одного оточення в інше» [2; 390–391].

Таким рухомих персонажем і є Моргейна, проте рух її циклічний – це постійне повернення на Авалон, пересування по спіралі від королівських замків Британії до острова Богині. Моргейна втілює всі 4 фази своєї богині: діва, матір, мудра жінка і темна королева народу фейрі, що несе смерть. Вона повною мірою проходить через наративну послідовність парадигми міфічного героя, і кожна з фаз завершується топосом Авалона як фінальної точки перетворення. Авалон – фемінний простір, провідниками до якого можуть бути тільки жриці. Він домашній, ідеальний жіночий, толерантний: «Тепер я – королева цієї чарівної країни. Немає іншої Богині, крім цієї, і це – я... вона в Ігрейні, Вівіані, Моргаузі, Німуе, королеві. І всі вони теж живуть у мені, як вона. І тут, на Авалоні, вони житимуть вічно» [1; 950]. Вихід за межі цього світу може призвести до загибелі посвячених.

Натомість роль нерухомих героїні бере на себе Гвенвіфар. Цей персонаж замкнутий на самій собі. Гвенвіфар «Туманів Авалона» – це егоїстична, камерна красуня королівського двору, що хворіє на агорафобію і не може вийти за межі замку та за межі власного егоцентризму. Вона страждає від постійного ірраціонального страху та панічних атак, навіть замок оцінює з точки зору не естетики, а безпеки [1; 318]. Її простір та її душа – комфортна умебльована кімната, захарашена дрібничками та прикрасами, де немає місця рухові; звільнити королеву може лише Священний Грааль.

Джилліан Бредшоу та Меріон Бредлі формують особливий наратив жіночого голосу, реконструюючи та розбудовуючи ледь окреслені фемінні топоси традиційної Артуріани. Віднесеність до певного простору є важливою умовою поєднання персонажа та інших елементів оповіді в єдину парадигму. Топографія суб'єктивних просторів визначає не лише контури вторинної реальності, а й характери жіночих персонажів, перекодовуючи традиційну оповідь у новітні психологічні портрети та водночас ефективно використовуючи структуру вихідного міфу для відображення сучасних авторкам проблем.

Література:

1. Бредлі М. З. Тумани Авалона / Бредлі М. З. – М. : Изд-во Эксмо, 2002. – 1024 с.
2. Лотман Ю. М. Семиотика пространства / Лотман Ю. М. // Избранные статьи: в 3-х томах. – Таллинн : Александра, 1992.
Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – 1992. – С. 386–472.

3. Разова Е. Л. Fantasy: возвращение человеческого мира? / Разова Е. Л. // Vita Cogitans: Альманах молодых философов. Выпуск 3. – СПб.: Санки-Петербургское философское общество, 2003. – с. 233–243.
4. Руднев В. Словарь культуры XX века / Руднев В. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
5. Arthurian Women. A Casebook / [Ed. by Thelma S. Fenster]. – New York and London: Garland Publishing, Inc., 1996. – 344 p.
6. Bradshaw G. Down the Long Wind / Bradshaw G. – Bungay: A Methuen Paperback, 1988. – 842 p.
7. Culture and the King. The Social Implications of the Arthurian Legends / [Ed. by M.B. Shichtman and J.P. Carley]. – Albany: State University of New York Press, 1994. – 324 p.
8. Spivack Ch., Staples R. L. The Company of Camelot. Arthurian Characters in Romance and Fantasy / Spivack Ch., Staples R. L. – Westport: Greenwood Press, 1994. – 162 p.
9. Thompson R. H. The Return from Avalon. A Study of the Arthurian Legend in Modern Fiction / Thompson R. H. – Westport: Greenwood Press, 1985. – 210 p.

**The Specifics of Women Space Reconstruction in the Arthurian Fantasy
(on the Base of «The Mists of Avalon» by Marion Zimmer Bradley
and «Down the Long Wind» by Gillian Bradshaw)**

Gillian Bradshaw and Marion Zimmer Bradley form a special narrative of feminine voice by reconstructing and rebuilding slightly delineated women toposes of traditional Arthurian story. Affiliation with some space is an important condition for integration of heroine and other elements of narrative into the common paradigm. Subjective space topography recodes traditional story into modern psychological portraits, and at the same time it efficiently uses the structure of an original myth to represent the actual problems.

Дарина Березіна (Миколаїв)

**РОМАН «АГНЕЦЬ» КРИСТОФЕРА МУРА
ЯК ЛІТЕРАТУРНЕ ЄВАНГЕЛІЄ**

Белетризований переказ Євангелія, вперше з'явившись у XIX столітті як прояв секуляризації культури (наприклад, «Життя Ісуса» Ернеста Ренана, «Кумедне євангеліє» Лео Таксіля), із часом зазнає певних змін, зосереджуючи увагу вже не на деміфологізації Нового Заповіту, а на розробці власної версіології поведінки євангельських персонажів.

Протягом XX століття художнє моделювання Біблії значно відрізняється від попередніх епох. Яків Кротов називає цей час періодом євангельського фантастичного роману [5; 244], в якому Євангеліє максимально осучаснюється, а в центрі оповіді опиняється то Іуда Іскаріот, то Понтій Пілат, то Марія Магдалина. На думку Анатолія Нямцу, XX століття є «Великим Руйнівником канонізованих стереотипів мислення, сприйняття і оцінок духовного стану особистості і соціуму», але водночас – Великим Творцем принципово нових моделей і трактувань творчої спадщини, які не відкидають загальновідоме, а творчо його перетворюють, долаючи одномірність попередніх інтерпретацій» [7; 21].

Саме в цей період з'являються найбільш резонансні та неоднозначні твори, побудовані на євангельському художньо-образному матеріалі: «Остання спокуса Христа» Нікоса Казандзакіса, «Євангеліє від Сина Божого» Нормана Мейлера, «Євангеліє від Іуди» Георга Панаса, «Євангеліє від Ісуса» Жозе Сарамого та ін. Всі вони характеризуються авторською трансформацією євангельських колізій та ідей, яка має мало спільного з протосюжетом. Автори розробляють власну мотивацію вчинків євангельських персонажів та намагаються заповнити лакуни, на їхню думку, наявні в тексті. Ортодоксально налаштованим критикам це дає змогу говорити про «намагання постмодерністської епохи вигнати з буття геть Його Автора, остаточно зруйнувавши христоцентризм європейської культури» [6; 205]. Своєю чергою, письменники стверджують, що звертаються до новозавітного канону не заради бажання принизити його чи зруйнувати, а суто з метою визначити сучасні особливості рецепції