

УДК 821.111-312.9(73).09

DOI: 10.18523/2618-0537.2019.2.100-108

Калитенко Т. М.

ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ МНОЖИННОГО ПРОСТОРУ В ЦИКЛІ ОПОВІДАнь «МАРСІАНСЬКІ ХРОНІКИ» РЕЯ БРЕДБЕРІ

У статті йдеться про важливість художнього простору як функціональної складової літературного тексту, що впливає на сюжет, образну систему й жанр твору.

Зосереджено увагу на множинних світах у межах одного сконструйованого автором всесвіту. Така ускладнена світобудова у сучасній науці означається термінами: мультиверс, можливі світи, малі світи, множинні світи, дзеркальні світи, альтернативні світи тощо.

Явище можливих світів, зокрема у літературному художньому тексті, передбачає існування в одному всесвіті двох або більше світів, що співіснують одночасно. Доведено, що головна умова, за якої можливі світи існують як явище, – протиставлення, розподіл світів на «об'єктивний» і «суб'єктивний». На прикладі «Марсіанських хронік» Рея Бредбері проілюстровано теоретичні положення статті.

Ключові слова: Рей Бредбері, фантастика, простір, множинний простір, модальна логіка, Марс, Земля, поетика простору, теорія літератури, Яакко Гінтикка.

Вони стояли на танках і намагались повірити в існування Землі, так само як колись намагались повірити в існування Марса – питання тепер ставилося навпаки. З усіх поглядів Земля для них була мертва: вони не бачили її по три, по чотири роки.

[1, с. 146]

Сьогодні для виміру літературознавчої науки питання художньої просторовості є гостро-дискусійним і перспективним. Зокрема це стосується й множинного художнього простору, який сьогодні є чи не основою сучасного мистецтва й світогляду в цілому. Фантастика, література фентезі, популярний комікс та постмодерністські явища репрезентують безмежжя варіантів світів, які можуть бути і пустельними, і населеними дивовижними істотами або ж нашими з вами двійниками. Проте для того, щоб розпочати розвідку на вищезазначену тему, варто розглянути питання художнього простору на первинному рівні, поступово просуваючись вглиб.

Варто зазначити, що досліджувана проблематика починає свій розвиток вже на рівні існування книги як матеріального об'єкта. Адже, з одного боку, книжка – це втілений у матерію артефакт у формі рукопису або видання. Він має низку фізичних якостей і особливостей: густина, об'єм, вага і, зокрема, розміщення у просторі. З іншого боку, йдеться про творення самого простору за допомогою готової книжки, адже її можна взяти до рук, поставити на полицю або ж розташувати на столі в різний спосіб. Вона може лежати пласко й рівно, дивитися розгорнутими сторінками догори або навіть нагадувати міні-вігвам. Такий рівень просторовості можна назвати **первинним, видимим, поверховим**.

Наступний рівень проблеми – художній текст, який втілюється завдяки мові, мовленню, процесу читання, сприймання, уяві тощо. Саме вони відкривають реципієнту досі небачений новий світ, нові горизонти, логіку й закони. Літературний текст немов вибудовує всередині матеріального

простору книжки художній простір, що просувається углиб речень, між його рядків, далеко за пробіли між словами. Себто ми тримаємо у руках не просто книжку, що складається з палітурки й певної кількості сторінок, – ми тримаємо в руках населені міста, країни, острови й планети. Звісно, цей рівень просторовості вже апелює до невидимих структур і є значно складнішим, ніж перший, адже потребує максимального зближення з текстом і занурення у нього.

Водночас слід зауважити, що під час аналізу художнього тексту дослідники часто оминають увагою роботу із простором, втрачаючи важливий елемент інтерпретації художнього тексту. Адже уважне читання й детальне вивчення простору допомагає якомога щільніше дістатися до кістяка твору, його структури, а відтак і до закладених глибинних функцій та сенсів. Поточне дослідження продемонструє, чи справді такий підхід є дієвим та ефективним. А у разі позитивного результату також надасть орієнтовані можливості аналізу множинного простору в конкретному досліджуваному літературному тексті.

Серед низки методів і підходів для початку потрібно звернутися до **історичного методу**, щоб осягнути загальний і широкий контекст, у межах якого був написаний твір. Цей підхід допоможе окреслити картину світу, в яку вписаний досліджуваний текст і яка водночас описується у ньому. Також, розглядаючи явище множинного простору, варто звернутися до **модальної логіки**, що свого часу виробила поняття можливих світів у працях Яакко Гінтикки й Саула Кріпке. **Close reading**, або ж **уважне читання**, дасть змогу уважніше дослідити структуротворчі елементи твору. А за допомогою **структуралістського методу** ми зможемо упорядкувати спостереження, організувати їх і зробити висновки.

Множинний простір у літературознавчому контексті

Кожен художній світ потребує власної логіки, функціональних систем, контексту і деталей. Це робить його повним, цілісним, завершеним і цікавим. Саме завдяки ретельній роботі із все-світом, створеним уявою Толкіна, читачі повірили автору й прийняли Середзем'я як реальну локацію. Саме тому вокзал Кінгс-кросс відвідує так багато шанувальників книжок про Гаррі Поттера. І тому тут важливо зауважити, що художній світ конструюється переважно за допомогою художніх просторів і топосів різних моделей і типів: місто, село, дорога, печера, храм,

будинки, ліс, дорога й багато інших. Залежно від низки контекстів і від епохи, коли був написаний твір, ці просторові моделі можуть володіти різними сенсами і функціями. Наприклад, Жак Ле Гофф у своїй праці «Середньовічна уява» влучно помітив, що простір пустелі у Старому Завіті різко відрізняється від простору пустелі у Новому Завіті. Для Старого Завіту це анти-сад, первісний хаос, дорога випробувань, спосіб виходу, місце сховку і порятунку. Новозавітна пустеля змінює свої налаштування і набуває ознак небезпечного топосу, простору не так випробувань, як спокус. Крім того, пустеля у новозавітному контексті стає прихистком для злих духів. Та варто підкреслити, що в обох Завітах сказаний простір зберігає конотацію «інакшого», непояснюваного й інколи ворожого. З цього можна зробити висновки, що і час, і картина світу може вносити корективи у функції просторової моделі, проте базова основа лишається стабільною.

Так само глобальні трансформації сенсів окремих просторів не впливають на важливість й інтенсивність його ролі у художньому тексті як такому. Юрій Лотман, Цветан Тодоров, Володимир Топоров, Михайло Бахтін, Умберто Еко, Володимир Пропп та інші літературознавці наголошували на важливості впливу простору на структурні та художні особливості літературного твору. На їхню думку, це саме та складова, що може впливати і на рід, і на жанр, і на сюжет, і на систему образів твору. Наприклад, розглянемо топос печери. Хоч би які із ним відбувалися функціональні трансформації, він все одно продукуватиме низку стійких мотивів, що асоціюються з печерою. І в Києво-Печерському Патерику, і у «Бурі» Вільяма Шекспіра, і у «Парфумах» Патріка Зюскінда ми стикаємося з печерою як із простором відчуження та самопізнання. Варто зауважити, що у всіх трьох випадках цей простір окреслюється за допомогою різних контекстів і особливостей конкретного твору. Києво-Печерський Патерик мислить печеру як простір очищення душі й наближення до Бога. Шекспірівська печера є простором розвитку духовної сили й здібностей, зв'язку з природою і магією. Зюскінд говорить про печеру не як вмістилище надприродних сил, а радше як інструмент глибинної самоідентифікації.

Як було зазначено вище, художнє просторове вираження окремих творів може ускладнюватися й множитися. Це відбувається таким чином: у межах одного художнього всесвіту витворюється комплекс кількох світів, що можна розділити на «об'єктивний» (дійсний, актуальний, первинний) і «суб'єктивний» (можливий,

альтернативний, вторинний). Ці світи співіснують одночасно й перебувають у взаємодії різних видів. Зазвичай ця взаємодія реалізується за допомогою конфлікту або протиставлення цих двох полярностей: Європа – екзотичні країни, Земля–Марс, місто–периферія, сад–пустеля тощо.

Сьогодні така світобудова має низку дефініцій, серед яких: мультивсесвіт, можливі світи, альтернативні світи, множинні світи, дзеркальні світи, малі світи, антиматерія та інші. Ця понятійна неоднорідність виникла у результаті дослідження множинних просторових структур низкою таких галузей, як фізика, філософія, модальна логіка, лінгвістика, літературознавство. Також варто зауважити, що вивчення цього явища турбувало мислителів та науковців і дохристиянського часу, і європейського середньовіччя, і модерного, і модерністського, і постмодерністського часів. Та розквіт мультіверсних студій припав на 1960-ті рр. Саме тоді модальні логіки Яакко Гінтикка, Саул Кріпке, Девід Льюїс, Дана Скотт, Джордж вон Райт, Девід Каплан, Роберт Сталнекер розвинули поняття можливих світів, яке згодом «перекочувало» до літературознавства й оприявилось у працях Любомира Долеже-ла, Томаса Павела, Цветана Тодорова, Умберто Еко, Люції Вайни, Доріна Матре. В результаті вивчення та аналізу низки теорій згаданих модальних логік і літературознавців ми підсумували та відібрали загальні положення, які окреслюють простір як множинний у літературознавчому контексті:

- 1) сусідкування двох або більше світів у межах одного всесвіту;
- 2) розмежування, поділ світів на дійсний (actual) та можливий (possible) світи;
- 3) дуальність, себто протиставлення двох типів світів або ж світоглядна антонімія;
- 4) мотив двійника, що реалізується в межах цієї дуальності;
- 4) конвенційність «об'єктивного» світу.

Спробуємо застосувати вищевказані теоретичні засади, які звісно ж потребують ширшої уваги, до розгляду конкретного випадку – науково-фантастичного твору Рея Бредбері «Марсіанські хроніки».

Особливості світобудови «Марсіанських хронік» Рея Бредбері

Цикл оповідань «Марсіанські хроніки» Рея Бредбері побачив світ 1950-го, тобто приблизно за 10 років до вибуху у вивченні поняття

можливих світів у модальній логіці. Проте, як було сказано вище, множинну світобудову структуру було закладено ще в дохристиянські часи, й тому Бредбері ніхто не заважав скористатися цією традицією. У цьому сенсі американський письменник іде шляхом, про який пише Мірча Еліаде. Філософ зазначає, що простір завжди був неоднорідним і традиційно розмежовується на два типи: священний і мирський. Він стверджує, що «це два способи буття у світі, дві екзистенційні ситуації, які людина розвиває упродовж всієї історії» [2, с. 10]. Священний простір – могутній і структурований, на противагу мирському світу, що постає як аморфний хаос. Протистоячи цьому безладу, віруюча людина намагається сакралізувати простір, у якому живе, і відтворює ритуали, створюючи навколо себе центр всесвіту у вигляді дому. На противагу дому є храм, що «належить не вулиці, на якій вона стоїть, а іншому простору» [2, с. 14], себто небесному, духовному простору.

Були у Бредбері й низка інших попередників, адже ця сама модель працювала і за часів Середньовіччя. З одного боку, світогляд цієї епохи базувався на дуальності й протиставленні двох полярностей:

- **духовного**, спіритуального, високого, небесного;
- **профанічного**, тілесного, низького, земного.

Середньовічний світогляд мав теоцентричну та ієрархічну структуру, а тому духовний світ сприймався як «об'єктивний», справжній. Земний простір трактували як віртуальний, недійсний, «суб'єктивний», а мирське життя – як фікцію і дорогу до чогось реального та обіцяного. Саме в цей період астрономія почала цікавитись й глибинно вивчати нескінченність Всесвіту і множинність небесних тіл, що відобразилось у творах Томаса Дігеса, Йоганна Кеплера і звісно ж Джордано Бруно. Останній підбив підсумки пошуків середньовічних теологів і астрономів та символічно увійшов у ранньомодерний час із ідеями нескінченної протяжності Всесвіту, безмірної кількості Сонць, Земель та інших небесних тіл.

Новий час замінив Бога у центрі Всесвіту й поставив на його місце людину. Її значення підкріпилось Великими географічними і науковими відкриттями, а відтак ознак об'єктивності набув саме земний світ. XX століття й сучасність демонструють гнучку множинну структуру. Історичні та геополітичні процеси викликають у людства сумнів щодо об'єктивності

«об’єктивного» світу, що яскраво відображається не лише у наукових рухах, а й у мистецьких явищах. І тому давня традиція, що зазвичай надавалася до чіткої ієрархізації, почала її втрачати. Власне, ось цей перехід і проймає червоною ниткою досліджувані тексти Рея Бредбері. Розгляньмо їх ближче.

Основа світобудови «Марсіанських хронік» є відкритою й прозорою. Вона реалізується за допомогою антонімічного протиставлення Землі та Марсу. Сюжет текстів розгортається у ключі захоплення й підкорення Марсу землянами. У такий спосіб автор художньо обіграє критику колонізації як цілком земного політико-економічного явища. Як зазначає Вейн Джонсон, Бредбері йшлося зокрема про Ірландію та Мексику. В одному з епізодів особливо чітко відчитується явище плавильного тигля, що знищує культурне різноманіття і підбиває все під один звичний, стандартизований шаблон:

З ракет вибігали люди з молотками в руках, щоб перекувати чужий світ, надати йому звичної для їхніх очей форми, вибити з нього все незнайоме [1, с. 81].

До того ж, Бредбері порушує питання загрози ядерної війни, дистантно зображуючи воєнні дії, що проходять на Землі. Така сюжетна особливість зміщує акцент від фантастичності до реалістичності й загалом позиціонує цикл текстів як пацифістичний, антивоєнний. Принагідно про рух до реалізму Рея Бредбері говорить і Аарон Барлоу [5, р. 106]. Та разом із тим автор надихався і науково-популярними роботами, зокрема про марсіанські канали, і творчістю Едгара Берровза. Тому у цьому контексті можна зробити висновок, що «Марсіанські хроніки» – це багатоплановий твір, який, як і більшість, фантастики, грає у ворота реалізму, зачіпаючи гострі проблеми.

Міф як основа структурування простору

Фантастика Бредбері, як і фантастика більшості інших авторів, є наскрізно реалістичною, проте це не заперечує міфологічність сюжетної основи. Множинний простір часто апелює до різноджерельної **міфологізації**. Вейн Джонсон окреслив «Марс Бредбері» як «міфологічний простір, що за атмосферою тяжіє до Античної Греції» [10, с. 32]. Проте, опираючись на текст, можна стверджувати, що міфологія «Марсіанських хронік» частіше тяжіє більше до біблійності, ніж до античності. Зокрема варто звернути

увагу на нову позаземну адамичну міфологію, що опроряджується у творі «Як давали назви»:

Люди приходили на нові блакитні землі й на в’язували землям свої назви. Так з’явилися Гінкстонів струмок і Ластінгове урочище, Блекова річка, Перегрінові гори і місто Вайлдер. Назви прославляли відомих людей і те, що вони зробили. Там, де марсіани вбили перших землян, стояло Червоне місто, нагадуючи про пролиту кров [1, с. 104].

Варто наголосити, що у випадку із «Марсіанськими хроніками» Бредбері підважує традиційний міф, який не відбувається у своїй повноті й не реалізується. Згадаймо сюжет «Мовчазних міст»: земляни покинули Марс і на планеті лишається самотній чоловік. Все, про що він мріє, – зустріти ще когось, щоб не бути самотнім. І одного разу герой чує дзвінок телефону, знімає слухавку та чує ніжний жіночий голос. Його уява малює прекрасний образ ідеальної, повітряної, ніжної та прекрасної діви. Проте під час особистої зустрічі цей образ розбивається об каміння реальності, коли перед героєм постає цілком земна й навіть приземлена персона.

Головний герой «Мовчазних міст» нагадує Адама, що за якихось обставин опинився на Марсі. Адам має першу небесну наречену – своєрідну Ліліт, яка існує тільки в його уяві. З розвитком сюжету її місце посідає земна наречена Єва, яка є реальним суб’єктом, що посів місце очікуваного. У висновку, в бредберівському варіанті міфу про перших людей Ліліт і Єва – це одна й та сама особа у різних варіантах буття. Проте тут Адаму та Єві «Марсіанських хронік» не судилося бути разом і дати планеті потомство.

Останнє оповідання циклу «Пікнік, що триватиме мільйон років» апелює до античності й до біблійності водночас. Тут ідеться про час, коли колонізатори масово повернулись додому, на Землю, після того, як на ній завершилась ядерна війна. Та попри наказ найвищого керівництва покинути колонізовану планету, одна сім’я обманом все ж лишається на Марсі. Мати, батько й троє синів сідають у човен та пливуть у пошуках нової домівки. Відомо, що пізніше до них приєднаються ще кілька людей і, головне, дівчат, які колись виростуть разом із синами і дадуть Марсу нове життя. Мотив подорожі на човні рівноцінно відсилає нас і до Одиссея, і до Ноя. Хоча у бредберівському варіанті Пенелопа та її діти подорожують разом із Уліссом у пошуках нового дому, а Ноев ковчег хоч і несе в собі трьох синів, але подорожує без тварин.

Земля як суб'єктивний простір

Зрештою для читачів, землян сучасних і землян 1940–1950-х рр., Марс також лишається віддаленим простором-міфом, загадкою, оазою та Неверлендом. І до сьогодні з'являються ідеї колонізації Марсу задля побудови нового, кращого світу без війн, конфліктів і земних проблем. І оце враження ідилічного простору як нової сторінки свого часу підкреслив і Бредбері. Перебування на Марсі почасти нагадує перебування у Країні див, куди потрапила керолівська Аліса, адже це простір, де події розвиваються у ключі *«все дивасніше й дивасніше»*:

Навіть мій годинник поводить дивно. Навіть час тут чудернацький. Іноді мені здається, наче я тут сам-один і на всій планеті, крім мене, немає жодної людини. Я тоді можу заприсягтися, що це справді так. Часом я почувуюся восьмирічним хлопцем, тіло моє немовби стискається, а все навколо виростає [1, с. 82].

Знаєш, на що схожий Марс? Він схожий на одну річ, яку мені подарували на Різдво сімдесят років тому – не знаю, чи доводилось тобі мати таку. Вона називалася калейдоскоп [1, с. 82].

З погляду дійсного світу, в якому ми з вами нині перебуваємо, Земля є «об'єктивним» світом, а Марс – «суб'єктивним». Земля – це своє, звичне, стале, унормоване, а Марс – чуже, інше, незвичне, щось таке, що вабить своєю загадковістю. А утім розвиток нарративу «Марсіанських хронік» позначається відчутною зміною полюсів, яку можна зафіксувати й простежити. Себто тут ідеться про набуття «об'єктивним», дійсним світом ознак «суб'єктивного», можливого світу. І навпаки – про перетворення «суб'єктивного» світу на «об'єктивний».

Корпус текстів починається оповіданням «Ракетне літо», дія якого відбувається в Огайо. Очевидно, що це такий земний штат, адже якби він належав марсіанському простору – його назва була б Новий Огайо або щось на зразок цього. Дія наступного оповідання «Ілла» розгортається вже на Марсі, який у більшості випадків так і лишається центральним топосом розвитку фабули. Себто голос оповідача лунає переважно з планети, яка є за замовчуванням іншою до читача.

І тут принагідно варто згадати модальних логіків і зокрема фінського науковця Яакко Гінтикку. У своїй праці «Models for Modalities» він стверджує, що «об'єктивний» світ можна перш

за все визначити, орієнтуючись на голос наратора. І, як було сказано вище, у «Марсіанських хроніках» він здебільшого звучить із Марсу. Але у цьому випадку Бредбері підкреслює, що всі явища світу є продуктом наших конвенцій щодо їхнього існування. По-перше, він передбачає, що читач його тексту – найімовірніше землянин, а отже, швидше за все, Земля – його «об'єктивний» простір. По-друге, земляни «Марсіанських хронік» також позиціонують Землю як свій дім і першооснову, проте згодом ця наскрізна думка змінюється.

Голос наратора звучить із просторів Марсу, а це означає, що автор пропонує нам змінити оптику й поглянути на себе як на чужинців, проте дії марсіан здебільшого відчитуються як дивні, не пояснювані й ворожі. Наприклад, «Третю експедицію» можна охарактеризувати як фантастичний горор або космічний трилер. Тут ідеться про чергове прибуття землян на Марс. Вони не підозрюють, що їхніх побратимів-попередників убили марсіани. Цього разу вони потрапляють у жорстоку, але ніжну пастку. Марсіани, що володіють телепатією, змушують землян побачити місця, які були їм колись цінними, і людей, яких вони колись любили. Героям здається, що вони потрапили у безтурботне минуле, занурюються в нього і помирають від рук марсіан, які тільки вдають землян. Оповідання закінчується похороном землян і викриттям самозванців:

Дідусь та бабуся Лестінгі теж були тут, і риси їхніх облич плавилися наче віск, і мерехтіли, як у гарячий день мерехтить усе навкруги [1, с. 53].

Така ворожа поведінка є цілком пояснюваною, адже є відповіддю на небажане для марсіан вторгнення і контакти. До прикладу, сюжет «Літньої ночі» ґрунтується на тому, що у свідомість марсіан вривається невідома пісня чужою, незнаною мовою. Вона летиться із концертних зал, із дитячих вуст, із ротів сплячих людей:

Жінки раптом прокидалися у своїх віллах і пронизливо кричали.

– Ну ж бо заспокойся. Засни, – умовляли їх чоловіки. – Що з тобою. Певно наснився поганий сон?

– Вранці станеться щось жахливе!

– Не бійся. Нічого не станеться. У нас усе гаразд.

– Воно ближче й ближче, – істерично схлипувала жінка [1, с. 20].

А далі стається щось справді жахливе. Це й перші експедиції землян, що закінчувались дивною і вигадливою загибеллю, це й смерть цілої

позаземної культури, міст і його мешканців. І тут множинність світів подається з дуже цікавого погляду. Землянам необхідні інші простори, щоб мати можливість їх колонізувати у майбутньому. Тож зачіпається тема еміграції, що розвивається у мотив утраченого раю:

Він пригадав день прибуття на Марс. Як і тисячі інших людей, він вслухався в тихий марсіанський ранок і думав: «Чи зможу я тут жити? Що я робитиму? Чи знайдеться тут для мене діло?» [1, с. 78].

Коли ви бачили, як ваше рідне місто зменшується до розмірів кулака, потім до розмірів яблука, нарешті стає завбільшки з макове зернятку і зникає за вогняним хвостом ракети, у вас з'явилося відчуття, ніби ви ніколи не народжувалися на світ, ніби міста взагалі не існувало... [1, с. 76].

Із часом земляни Бредбері й зовсім забувають про свою домівку й повністю омарсіанлюються. Відтак відбувається повне зміщення «об'єктивного» простору і перетворення його на «суб'єктивний»:

– Коли я був хлопцем, – відповів отець Перетрін, – ми чули про війни в Китаї, але ніколи не вірили в них. Вони були надто далеко від нас. І там гинуло надто багато людей. Це давалося неможливим. Навіть коли ми бачили кінокартини, ми їм не вірили. Отак воно й зараз. Земля – це Китай. Вона так далеко, що ми в неї не віримо. Вона не тут. Ви не можете торкнутись її. Ви навіть не можете побачити її. Ви бачите лише зелений вогник. Два мільярди людей живуть на тому вогнику? Неймовірно! Війна? Ми не чуємо вибухів [1, с. 134].

Цікаво, що Марс таки посідає місце Землі й стає «об'єктивним» простором. Настільки «об'єктивним», що земляни, які туди прибули, почали забувати про власну домівку, про батьківщину. Марсіани ж репрезентуються як «необ'єктивні» поселенці на «об'єктивному» просторі.

Розгляньмо одне із найцікавіших оповідань «Ашер II». Головний герой, землянин містер Вільям Стендал, будує на Марсі копію будинку Ашерів із твору Едгара Алана По «Падіння дому Ашерів». Його оточує достатньо «чорне й зловісне озеро», а від дому й околиць «холодне й болісно стискається серце». Далі йдеться про один закон, за яким усі різні форми мистецтва, зокрема література, комікси й кіно, спалювались спеціальним владним органом. Власне, тут варто згадати й про «451 градус за Фаренгейтом», який був опублікований пізніше та ширше розкрив цю тему й проблему. Проте дії «Ашер II» відбуваються у минулому, вже після великого

знищення літератури. Вільям Стендал, ім'я якого відсилає читача до відомого романіста Стендала, – носій великого літературного знання і бажання великої помсти. А тому він відбудовує страхітливий будинок із твору Едгара По, запрошує туди людей, що були причетними до знищення культурного коду Землі. Очікувано, що у фіналі вони не виходять живими й гинуть від рук своїх двійників-роботів.

Власне, цим оповіданням Бредбері чітко оприявлює розмежування «об'єктивного» й «суб'єктивного» просторів. У художньому Всесвіті Рея Бредбері художній всесвіт Едгара По є «суб'єктивним». За своїм рівнем суб'єктивності він майже дорівнює Марсу, адже дія відбувається ще до остаточного захоплення Марсу землянами. Проте у «Ашер II» Земля як дійсний простір – лишається у минулому. Для землян, що колись належали цьому минулому, Марс здавався можливим, «суб'єктивним» світом. Але переселення внесло свої корективи. І те, що колись було недосяжним і фіктивним, стало дійсним, зокрема і для Вільяма Стендала. Але не лише фантастичний Марс став дійсністю Стендала, а й літературні локації. І герої, що загинули у домі Ашерів, навряд чи зможуть ствердити, що це літературна вигадка.

Проте варто все ж пам'ятати, що дім Ашерів Бредбері – це не дім Ашерів По. У цьому тексті йдеться про двійника дому Ашерів, на що вказує і назва твору – «Ашер II». Для Бредбері загалом важливий мотив двійництва, який знову-таки продукується множинними художніми світами і відсилає до романтизму. Марсіани Бредбері носять і змінюють маски – це елемент їхнього побуту і вбрання. Також вони часто можуть змінювати свою зовнішність, видаючи себе за когось іншого, наприклад, за загиблих родичів колонізаторів:

Я є тим, чим я є, і я беру те, що можна взяти [1, с. 129].

Я – ніхто, бо я – це я [1, с. 129].

Двійник – це надзвичайно глибокий художній конструкт, який із епохи у епоху продовжує виконувати роль страхітливої сутності, що раз-по-раз викликає у людства майже релігійний трепет і страх. І твори Ернста Гофмана першої половини XIX ст., і 3-й сезон містичного популярного серіалу «Stranger Things», що побачив світ 4 липня 2019 р., показують, що один із найбільш масштабних страхів людини – це зустріч із власним двійником, яким, швидше за все, керують недобрі наміри. Проте філософ і літера-

турознавець Девід Льюїс, опираючись на теорію можливих світів Яакко Гінтикки і явища перехресності, своєрідно виступив на захист двійників. Він пояснив, що саме двійники і є найближчими істотами одне до одного у цілому всесвіті. Вони мають схожі властивості, зовнішність, імена, й інколи їх навіть неможливо відрізнити одне від одного, що гостро порушує питання ідентифікації. Для «Марсіанських хронік» воно є наріжним, адже корелює із темою міграції, пошуку нового дому, нової території.

У вищезгаданому фінальному тексті циклу оповідань «Пікнік, що триватиме мільйон років» батьки обіцяють дітям показати марсіан і виконують обіцянку:

*Марсіани були там. Тімоті затремтів.
Марсіани були там – у каналі – відбиті у воді.
Тімоті, Майкл, Роберт, мама й тато.
Марсіани мовчки дивилися на них з пожмуреної
поверхні води... [1, с. 184].*

Таким чином «Марсіанські хроніки» завершуються лаканівською стадією дзеркала. Фактично герої дивляться на свої відображення, відокремлюють себе від довколишнього світу й ідентифікують себе як марсіани. Адже формально земляни винищили корінне населення Марсу, і до кінця «хронік» ніяких марсіан на цій планеті вже не лишилось. Конкретні герої не змогли повернутися додому, на рідну планету, позаяк їхній цикл переходу «суб'єктивного» світу в «об'єктивний» відбувся повно і повноцінно. На якомусь державному рівні колонізація не завершилась остаточним освоєнням колонізованої території. Але на міфологічному рівні відбулась етнічна заміна. Земляни, що збунтувались проти вищих наказів, стали справжніми марсіанами. Адже для світу землян, марсіани, як було сказано вище, – недійсні жителі дійсного марсу.

Отже, художній Всесвіт циклу оповідань «Марсіанські хроніки» Рея Бредбері побудований на основі множинних світів, а саме на протиставленні Землі та Марсу. Сюжети розгортаються одночасно на обох планетах, а головний конфлікт побудований на антитетичних відношеннях між ними. Опираючись на теорію можливих світів, що її запропонували модальні логіки, можлива (або ж множинна) просторова модель реалізується за допомогою ієрархії. Себто в межах одного Всесвіту має бути «об'єктивний» («дійсний») світ і «суб'єктивний» («можливий») світ або ж світи. «Об'єктивний» світ – своєрідний

привілейований простір, який прописує головні, базові закони. Це своєрідна константа, але чи справді вона є такою незмінюваною і стабільною?

Наведемо типовий побутовий приклад. Уявімо два водопровідні крани. Під час їх встановлення сантехнік допустився помилки, яка загалом не впливає на роботу водопостачання, але відбивається на рівні свідомості й сприймання. Тож у результаті цієї роботи на одному із кранів, що подає гарячу воду, написано «cold», а на тому, що подає холодну воду, – «hot». Спочатку користувачів плутає ця невідповідність, проте з часом вони звикають до такого тлумачення знаків, які в об'єктивному світі є хибним. Та у цій конкретній ситуації моделюється додатковий варіант реальності, у якій слово «холодний» може позначати гарячу воду і навпаки. Звісно, вода різних температур не змінює своїх властивостей, але трансформується на номінативному рівні. І, з одного боку, тут ми маємо справу із плаваючим означником. Та, з іншого боку, цей приклад емпірично демонструє динамічність полюсів, які, попри окреслену сталість, усе ж можуть змінюватись і обмінюватись ознаками, функціями та властивостями.

Власне, схожий процес, але планетарних масштабів, відбувається і в «Марсіанських хроніках». Рей Бредбері поступово, але змінює полюси, перемістивши периферію у центр. Повернімося до епіграфу, який чітко окреслює, що саме сталося у межах конкретного художнього Всесвіту. У досліджуваних текстах Земля від самого початку і за замовчуванням виконує роль «об'єктивного» світу. Проте розвиток сюжету змінює не лише стан справ, а й ієрархічну модель. Марс, що на початку «Хронік» виконує роль «суб'єктивного» світу, починає набувати ознак світу «актуального», «дійсного». Земля ж стає для героїв «Хронік» «мертвою» територією, існування якої можна піддати сумніву, підважити й заперечити. І цей процес становить тло, на якому розглядається центральна проблематика твору.

Ще раз пригадаймо, що «Марсіанські хроніки» зачіпають тему гірких наслідків колонізації, а саме знищення унікальної культури задля насадження культури імперської, що призводить до геноциду інакших істот, які відрізняються від стандарту. Задля загострення цієї проблематики Бредбері зображує конфлікт Землі та Марсу. Автор послуговується стандартною дуальною

моделлю, що лягає в основу множинної побудови всесвіту. Проте конфлікт двох планет не є простим. Ця комплексність реалізується завдяки нестійкості «об'єктивного» світу. Хронометраж «Марсіанських хронік» фактично описує механіку переходу від «об'єктивного» світу до «суб'єктивного» і навпаки. Марс, що колись був просто можливим далеким світом, посідає місце дійсного актуального світу, пройшовши такі етапи:

- 1) вторгнення землян (колонізаторів);
- 2) знищення унікальної культурної ідентифікації завойованих народів (перейменування місць, перебудова ландшафту);
- 3) знищення корінного населення;
- 4) втрата пам'яті колонізаторів про рідну планету;
- 5) зміна самоідентифікації колонізаторів.

Важливо підкреслити, що вищеозначена глобальна проблематика реалізується у досліджуваному корпусі текстів не лише завдяки сюжетним колізіям, а й за допомогою просторової структури художнього Всесвіту, а саме – за допомогою множинних просторів, сконструйованих письменником. Цікавим є спостереження, що Бредбері передбачив праці Яакко Гінтикки, Саула Кіпке та інших модальних логіків, адже фактично використав на практиці головні теоретичні

засади поняття можливих світів. Крім того, проведений аналіз доводить, що науковий спадок модальної логіки й теорії можливих світів працює не лише в межах логічної науки, а й поглиблює можливості аналізу літературних художніх текстів. Зокрема вчення Яакко Гінтикки, Девіда Льюїса та Саула Кріпке допомагають розпізнати у художньому всесвіті множинну структуру, зафіксувати її ієрархію, розглянувши окремий світ щодо «об'єктивності» й «суб'єктивності». Ці та інші методи просторового аналізу поглиблюють аналіз тексту загалом і відкривають нові можливості інтерпретації текстів літератури і культури.

У випадку «Марсіанських хронік» ми бачимо, що множинні простори не є суто декоративним фантастичним елементом. Це окремий і потужний функціональний елемент, який перебирає на себе всю відповідальність за ідеологічне поле художнього світу «Марсіанських хронік» Рея Бредбері. За допомогою відстеження дрейфу полюсів та змін ґрунтовних, засадничих ознак американський письменник не лише розкриває одну з найбільших світових трагедій – загибель цивілізації північноамериканських індіанців, а й демонструє нестійкість планетарного порядку загалом.

Список літератури

1. Бредбері Р. Марсіанські хроніки : повість. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2016. 192 с.
2. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і Андрогін; Окултизм, ворожбитство та культурні уподобання. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 591 с.
3. Ле Гофф Ж. Середньовічна уява. Львів : Літопис, 2007. 350 с.
4. Невзорова Н. П. Специфика художественного пространства в сборнике рассказов Рея Бредбері «В мгновения ока». *Научные ведомости БелГУ. Серия Гуманитарные науки*. 2014. № 13 (184). С. 106–113.
5. Barlow A. Loss in the Language of Tomorrow. *Journeying Through Tucson on the Way to "Usher II"*. *Orbiting Ray Bradbury's Mars. Biographical, Anthropological, Literary, Scientific and Other Perspectives*. North Carolina : McFarland & Company, 2013. P. 105–116.
6. Hintikka J. *Knowledge and Belief. An Introduction to the Logic of the Two Notions*. New York : Cornell University Press, 1962. 179 p.
7. Hintikka J. *Models for Modalities*. Dordrecht : D. Reidel Publishing Company, 1969. 220 p.
8. Hintikka J. *The Intensions and Intentionality and Other New Models for Modalities*. Dordrecht : D. Reidel Publishing Company, 1975. 262 p.
9. Ryan M. L. Possible-Worlds Theory. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005. P. 446–450.
10. Wayne L. J. The Martian Chronicles ad Other Mars Stories. *Bloom's Modern Critical Views: Ray Bradbury*. New York : Infobase Publishing, 2001. P. 29–39.

References

- Barlow, A. (2013). Loss in the Language of Tomorrow. *Journeying Through Tucson on the Way to "Usher II"*. In *Orbiting Ray Bradbury's Mars. Biographical, Anthropological, Literary, Scientific and Other Perspectives* (pp. 105–116). North Carolina: McFarland & Company.
- Bredberі, R. (2016). *Marsianski khroniky*. Ternopil: Navchalna knyha Bohdan [in Ukrainian].
- Eliade, M. (2001). *Sviashchenne i myrske; Mify, snovydninia i misterii; Mefistofel i Androhin; Okultyzm, vorozhbystvo ta kulturni upodobannia*. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy" [in Ukrainian].
- Hintikka, J. (1962). *Knowledge and Belief. An Introduction to the Logic of the Two Notions*. New York: Cornell University Press.
- Hintikka, J. (1969). *Models for Modalities*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.
- Hintikka, J. (1975). *The Intensions and Intentionality and Other New Models for Modalities*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.
- Le Hoff, Z. (2007). *Serednovichna uiava*. Litopys : Lviv [in Ukrainian].
- Nevezorova, N. (2014). Spetsyfika khudozhestvennoho prostranstva v sbornyke rasskazov Reia Bredberі "V mhnovenyie oka". *Belgorod State University Scientific Bulletin*, 13, 106–113 [in Russian].
- Ryan, M. L. (2005). Possible-Worlds Theory. In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 446–450). London: Routledge.
- Wayne, L. J. (2001). The Martian Chronicles ad Other Mars Stories. In *Bloom's Modern Critical Views: Ray Bradbury* (pp. 29–39). New York: Infobase Publishing.

T. Kalytenko

FUNCTIONAL FEATURES OF MULTIPLE SPACES IN RAY BRADBURY'S *THE MARTIAN CHRONICLES*

The category of fictional space is an important part of a literary text that has a significant impact on it. Adherents of literary structuralism such as Yuri Lotman, Tsvetan Todorov, Vladimir Toporov, Mikhail Bakhtin, Umberto Eco, Volodymyr Propp, and others have pointed out that the type of space or chronotop has a strong effect on the genre, plot, and characters of a text. In other words, space is an important functional component, and not just a decorative element in the fictional world.

However, a literary text often cannot exist within the limits of a flat structure. That is why a text multiplies itself by building multiple worlds within one universe. Such a complicated universe has a number of terms. There are multiverses, possible worlds, small worlds, multiple worlds, mirror worlds, alternative worlds, and others. Possible worlds form the most common concept, which was introduced by modal logics and borrowed by literary critics. The phenomenon of possible worlds implies the existence of two or more worlds that coexist simultaneously in one universe. Opposition is the main condition in which possible worlds can exist as a phenomenon. This resistance is implemented by the division of the worlds into objective (actual) and subjective (possible) worlds. It is this condition and conflict that trigger the entire mechanism of possible worlds.

*Such a universe model was known in pre-Christian times, in the Middle Ages, in Modernity, and is known today. Thus, a stable tradition has naturally and gradually crystallized into a world cultural code. Ray Bradbury's *Martian Chronicles* (1950) is one of the classic and vivid examples of fictional texts whose events develop in a plural fictional space. As the majority of sci-fi literature, the *Martian Chronicles* are built on the opposition of 2 worlds – Earth and Mars. Earthlings have colonized Mars and gradually destroyed its cultural code. This destruction brings another essential thing, namely a hierarchical change. In other words, Earth is a traditionally objective world but throughout the plot's development the cycle of short stories loses its solidity and passes into the periphery. Consequently, Mars as subjective world takes on the signs of an objective world.*

Keywords: Ray Bradbury, *The Martian Chronicles*, modal logic, Jaakko Hintikka, science fiction, space, plural space, Mars, Earth, poetics of space, theory of literature.

Матеріал надійшов 15.09.1019