

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ Й ІНОЗЕМНОЇ  
ФІЛОЛОГІЇ ТА ЖУРНАЛІСТИКИ**

**ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ АНТУТОПІЇ В АНГЛІЙСЬКОМОВНІЙ  
ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

**Кваліфікаційна робота (проект)**

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: студентка 2М курсу

Спеціальності 014.02 Середня освіта  
(мова та література англійська)

Коберник Анна Миколаївна  
Керівник доктор філологічних наук,  
професор Ільїнська Ніна Іллівна

Рецензент доктор педагогічних наук,  
професор, завідувач кафедри  
англійської мови та методики її  
викладання

Заболотська Ольга Олександрівна

Херсон – 2020

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. Антиутопія у літературознавчому дискурсі</b> .....	6
1.1. Еволюція жанру антиутопії в історико-літературному контексті.....	6
1.2. Жанровий інваріант антиутопії як типологічна модель.....	13
<b>РОЗДІЛ 2. Стратегії модифікації типологічної моделі антиутопії («Хмарний атлас» Д. Мітчелла, «Не відпускай мене» К. Ішігуро, «Оповідь служниці» М. Етвуд)</b> .....	23
2.1. Трансформація жанрового інваріанту у мотивній структурі романів .....	23
2.2. Специфіка простору і часу у творах.....	30
<b>РОЗДІЛ 3. Гендерні аспекти сучасної антиутопії</b> .....	37
3.1. Феміністична антиутопія як різновид негативної утопії (роман М. Етвуд «Оповідь служниці»).....	37
3.2. Жіночі образи в досліджуваних романах : інваріантні і індивідуальні риси .....	48
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	55
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	58

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Антиутопія – один з найвизначніших жанрів світової літератури. Розвиток жанру соціальної утопії багато в чому залежить від соціальних чинників у суспільстві та від закономірностей літературного розвитку в цілому.

Антиутопія, як літературний жанр, виконує важливу функцію – застереження суспільства від загрозливих наслідків у майбутньому. Автори цього жанру у своїх творах торкаються важливих проблем людства, пов'язаних зі стрімким розвитком суспільства у різних галузях, і дають можливість побачити втілення трагічних наслідків у майбутньому.

Важливий внесок у вивчення антиутопічного жанру зробили такі вчені, як Р. Арбітман, Е. Баталов, С. Безчотнікова, Ф. Боумен, О. Воробйова, Г. Вудкок, А. Гарднер, Р. Девіс, Р. Джексон, О. Євченко, Ю. Жаданов, Д. Затонський, О. Зверев, Г. Кейтеб, О. Копач, О. Кудрявцев, Б. Ланін, Г. Морсон, О. Ніколенко, Р. Сандерсон, Л. Сарджент, Л. Скуратовська В. Чаликова, М. Шадурський, Е. Шацькі, С. Шишкіна та ін.

Визначення жанру антиутопії до сьогодні залишається дискусійним, як і визначення типологій різновидів негативної утопії. Також питання типології характерних рис жанру та мотивної структури все ще залишаються відкритими. Тому питання жанрової модифікації антиутопії в літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. наразі є актуальною і потребує подальшого вивчення.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дипломну роботу виконано згідно з планом науково-дослідної роботи загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О.Мішукова Херсонського державного університету в рамках комплексної наукової теми «Літературний процес в історико-культурному контексті: методологія, проблеми та перспективи дослідження» (№ державної реєстрації 0117U006886).

**Мета роботи** – з'ясувати жанрову модель антиутопічного дискурсу та його модифікації в художніх доробках сучасних англomовних письменників Д. Мітчелла, К. Ішігуро, М. Етвуд.

Відповідно до мети дослідження нами визначено такі **завдання роботи**:

- проаналізувати літературознавчий дискурс навколо проблем жанрової ідентифікації антиутопії;
- визначити жанрові константи антиутопічного роману та стратегії його модифікації;
- з'ясувати модифікацію антиутопічної складової романів «Хмарний атлас» Д. Мітчелла, «Не відпускай мене» К. Ішігуро;
- окреслити гендерну специфіку сучасних антиутопій (роман М. Етвуд «Оповідь служниці», К. Ішігуро «Не відпускай мене», Д. Мітчелла «Хмарний атлас»);
- виявити інваріантні та індивідуальні риси жіночих образів у романах.

**Об'єктом дослідження** є романи «Хмарний атлас» Д. Мітчелла, «Не відпускай мене» К. Ішігуро, що містять антиутопічну складову у поліжанровій структурі творів, та роман-антиутопія М.Етвуд «Оповідь служниці». **Предмет** – жанрові модифікації типологічної моделі антиутопії.

**Методи дослідження.** Завдання наукової роботи потребують комбінування різних наукових методів. Це насамперед загальнонаукові методи (зроблено огляд та аналіз антиутопії та її піджанрів), культурно-історичний (розглянуто жанр соціальної утопії у розвитку), зіставно-типологічний (виявлення загальних ознак спільних для літературного жанру та специфічних), структурно-функціональний і герменевтичний (дозволяють визначити і проінтерпретувати елементи текстової структури жанру антиутопії).

**Наукова новизна одержаної роботи** зумовлена як постановкою проблеми, так і отриманими результатами. У дипломній роботі вперше здійснено зіставно-типологічне дослідження антиутопічного дискурсу англомовних романів «Хмарний атлас» Д. Мітчелла, «Не відпускай мене» К. Ішігуро та «Оповідь служниці» М. Етвуд як парадигмальних, що мають спільні, відмінні та варіативні ознаки; узагальнено концептуальні положення жанрової специфіки антиутопії, окреслено константи антиутопічного роману як типологічної моделі дослідження.

**Практична цінність одержаних результатів** полягає у використанні матеріалу при підготовці до написання випускних, курсових робіт. Допоможуть вони й викладачам коледжів, ліцеїв, спеціалізованих шкіл, де світова література вивчається поглиблено.

**Апробація результатів дослідження.** Результати дослідження обговорено й схвалено на засіданні кафедри слов'янської філології та світової літератури імені проф. О.Мішукова Херсонського державного університету (листопад, 2020). За темою роботи опубліковано статтю у науковому збірнику «Магістерські студії» (Херсон, 2020).

## РОЗДІЛ 1

### АНТИУТОПІЯ У ЛІТУРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

#### 1.1. Еволюція жанру антиутопії в історико-літературному контексті

Літературний процес другої половини ХХ – початку ХХІ-го століття в усьому світі характеризується різкою популярністю постапокаліптичних та антиутопічних творів серед читачів та письменників. Незалежно від часу написання та прочитання твору, антиутопічний роман привертає увагу своєю впізнаваністю суспільно-історичних прикмет, зв'язком із навколишньою дійсністю та її художнім прогнозуванням. Крім того, на думку дослідника І. С. Федуха, зростаюча популярність жанру протягом останніх п'яти десятиліть зумовлена і тим фактом, що за своїми художніми ознаками антиутопія органічно відповідає світобаченню сучасної людини [26 с. 180].

Зміни, що відбуваються у суспільстві, дзеркально відбиваються у літературі. З'являються нові форми та жанри, що говорить про модифікації та подальші трансформації.

Мета цього підрозділу – проаналізувати еволюційний шлях літературної антиутопії, виокремити періоди розвитку жанру в історико-літературному контексті, з'ясувати взаємозв'язок утопії та антиутопії, проаналізувати спільні та відмінні ознаки, узагальнити дефініцію жанру «антиутопія», та визначити робоче поняття «антиутопії».

Формально антиутопія є логічним розвитком утопії. На противагу ідеальному розвитку суспільства в утопії, антиутопія прагне висвітлити негативні риси побудованого суспільства [29, с. 13]. Утопічні ідеали розвивалися починаючи з фольклору та пам'яток писемності минувшини, у творах яких панує братерство та рівність, і немає місця гнобителям та пригнобленим. Мрії про ідеальний устрій суспільства існували ще за періоду еллінізму, коли з'явився перший фантастичний роман про

подорожі Ямбула (II ст. до н. е.) на Острів Досконалості, де панує вічний мир та порядок, усе спільне, а жителі острову завжди щасливі та здорові. Давньогрецький філософ Платон також вдавався до ідеалістичних мріянь, який стверджував у своїх працях ( діалоги «Держава», «Політик», «Тимофій», «Критій»), що матеріальні інтереси та надмірне багатство – це те, що губить бідних і багатих. Визначним твором стала «Утопія» Т. Мора у другій половині середньовіччя, де автор представив образ нового суспільства як протилежність старого.

Утопічні мрії втілювалися у творах багатьох письменників середньовіччя, Відродження та наступних епох. Це такі місця, як «Рай» з «Божественної комедії» (1472) Данте, Телемська обитель, Флоренція минулого – у творі Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» (1533), утопія з «Дон Кіхота» (1605) Сервантеса, країна гуінгімів у «Подорожах Гулівера» (1726) Дж. Свіфта [27, с. 150].

За визначенням О. М. Воробйової «утопія – це авторитарний жанр, що синтезує логічну стійкість філософського трактату, експресивну енергію публіцистики та метафоричність власне художнього твору» [8].

Дослідниця також виокремила головні компоненти утопічної структури:

- Створений цікавий та вмілий проект майбутнього;
- Ідейно-філософський, культурний, соціальний компонент парадигми епохи, на якому має засновуватися утопічний проект [8].

Реальна інтелектуальна та духовна атмосфера епохи має включати в себе елементи фантазії, без чого не можлива ні одна утопія. При цьому епоха сама сприяє розвитку утопії або стримує його. Наприклад, за епохи Античності та Просвітництва, або у періоди революційних дій з'являлися яскраві приклади утопічної творчості. Перехідні етапи в історії людства, навпаки, викликають розчарованість у мріях, призводять до депресії, породжують антиутопію. Крім того, фантазія створює ілюзію реальності

представленого проекту, тобто стає елементом раціональної надії. Також фантазія пов'язана з футурологією та прогнозуванням, завдяки яким сама фантазійність утопічного мислення прагне до впорядкування, що у свою чергу встановлює регламент як головну ознаку утопічного жанру [8, с.15].

Безліч літературознавців у своїх працях пропонують різні структури антиутопії. Так, наприклад, дослідниця С. Безчотнікова запропонувала структуру антиутопії, яка складається з наступних компонентів:

- Критичний (утопія завжди прагне до негативного ставлення до дійсності та бажання її змінити);
- Конструктивний (ідеї щодо удосконалення існуючої реальності);
- Креативний (зображення вигаданого світу, елемента «раціональної надії», фантазії) [6].

Головною проблемою утопічної літератури у ХХ ст. стала проблема здійсненності-нездійсненності утопії, яка і призвела до появи антиутопії. Аналіз та критика окремих негативних сторін соціуму та існування людини в ньому ставали все більш значними, переплітаючись з утопією, тим самим опановуючи більшу самостійність та специфічні риси, що дозволяло визнати появу нового жанру [32].

Антиутопія існувала як явище філософсько-художньої думки з періоду античності. Риси антиутопії зустрічалися у творі Платона «Держава», у комедіях Аристофана як сатира на утопічну державу Платона, «Жінки на народних зборах», у філософії «кініків». Літературний жанр виник як реакція на негативні процеси в суспільно-політичному інституті влади, яка виступала проти тоталітаризму і свавілля, та виявляла всі руйнівні тенденції [20].

У творах багатьох письменників XVII – XVIII століття антиутопічні елементи з'являються як своєрідні поправки на реальність до утопій Т. Мора, Ф. Бекона, Т. Кампанелли. У творах письменників цього періоду



антиутопічні елементи у більшості випадків виступали як сатиричний засіб коментарю до утопічних побудов.

У XIX столітті свій слід у розвитку жанру залишили такі автори, як М. Шеллі «Франкенштейн» (1816), «Остання людина» (1826), Е. Сувестр «Світ, яким він стане» (1845), С. Батлер «Едін» (1872). Наприкінці XIX – поч. XX ст. відомими були твори Г. Уеллса «Машина часу» (1895), «Острів доктора Моро» (1895), «Сучасна утопія» (1901). У цей період письменники у своїх творах почали активно використовувати мотиви забруднення навколишнього середовища, модернізації та індустріалізації. Вперше з'явився образ приборкання людини машиною, вторгнення механізації у внутрішнє життя та духовність. Варто також зазначити, що у 1868 році термін «антиутопія» (англ. dystopia, anti-utopia) був уперше вжитий британським філософом та економістом Джоном Стюартом Міллем.

На сьогодні досі не існує чіткої періодизації еволюції літературного жанру антиутопії. Дослідивши аспекти розвитку історії жанру у працях відомих літературознавців та узагальнивши результати їхніх досліджень можемо стверджувати, що перша половина XX ст., – це перший, значний етап періоду розвитку антиутопії. Цей період відзначається однією з головних антиутопій, що стала орієнтиром для багатьох авторів та тенденцій розвитку – це роман Є. Замятіна «Ми» (1924). Саме цей роман сформував канони нового жанру, який пізніше набув небувалого поширення. Значущість антиутопії полягала в прогностичності, спростуванні щасливого майбутнього людини. Цей роман змальовує результати утопії, де весь світ прагнув до всезагального щастя та добробуту для кожного свого громадянина, проте вийшло зовсім навпаки.

Другий період (перша пол. XX ст.) – класичні антиутопії, до яких відносяться романи О. Хакслі «Цей дивовижний світ» (1932), Дж. Орвелла «1984» (1949), «Ферма тварин» (1945). Ці романи зараз вважаються зразковими представниками жанру. Такі твори стали своєрідною відповіддю класичним утопіям XVI ст. У романах цього періоду

змальовується ідеальний світ який прагне до ще більшої ідеальності, але насправді читач спостерігає тотальний контроль, що придушує особистість, її прагнення та бажання. На цьому етапі у 1952 році Гленн Негліа та Макс Патрік увели термін «антиутопія» як назву літературного жанру у складеній ними антології утопій «У пошуках утопії».

На межі ХХ до ХХІ століття в антиутопічній літературі на перший план вийшли проблеми перенаселення та вичерпність природних ресурсів, а пізніше і глобальне потепління (Р. Сілверберг «Вертикальний світ», 1971). Цей період розвитку жанру визначається творами наступних авторів: М. Етвуд «Оповідь служниці», Д. Джеймс «Людське дитя», Р. Харіс «Фатерланд», Ф. Дік «Людина у високому замку», В. Гібсон «Віртуальне світло», К. Ішігуро «Не залишай мене» та ін.

Серед жанрових різновидів соціальної утопії, дослідники найчастіше виділяють дистопію на позначення роману в основі якого лежить ідея ідеального поганого суспільства. Автор такого роману взаємодіє з жанровими структурами психологічних та філософських романів; квазіутопію – роман у якому неспроможність втілення в життя утопічного проекту доводиться за допомогою іронії. У такому жанрі часто використовуються елементи фантастики, пародії та гротеску за для створення ефекту псевдокарнавалу; какатопію – роман, у якому головним виступає мотив катастрофи та приреченості.

Науковець Є. Баталов розділяє жанрові різновиди соціальної утопії на антиутопію (зображення образів небажаного світу, принципове заперечення утопії), контрутопію (налаштована на полеміку утопія, що не завжди буває негативною) та негативну утопію або дистопію (зображення «хворого світу») [3].

Також дослідниця Галина Баран ввела ще один термін «роман-пантопія» для жанрової класифікації «Сонячної машини» В. Винниченка. У цьому терміні, за твердженням ученої, суфікс «пан» підкреслює

об'єднуючі, всеохоплюючі риси утопії, антиутопії та інших жанрово-стильових єдностей [1].

Учена О. Воробйова виділяє термін «постантиутопія». Для цього жанру характерне зміщення фантастичних елементів у реальну дійсність. У центрі оповіді опиняється особиста доля громадянина, іронія якого співпадає з авторською іронією [8].

З 50-х років ХХ століття почали з'являтися різновиди жанру антиутопії:

- Релігійна антиутопія (Р. Х. Бенсон «Володар світу» (1907), О. Чудінова «Мечеть Паризької Богоматері» (2005) та ін.);
- Технократична антиутопія (С. Залигін «Екологічний роман», 1993);
- Феміністична антиутопія (М. Етвуд «Оповідь служниці» (1985), М. Пірсі «Він, Вона, Воно» (1991), Дж. Расс «Чоловік як жінка», 1975);
- Постапокаліптична антиутопія (К. Маккарті «Дорога» (2006), Ф. Д. Джеймс «Діти людей» (1992), Р. Хобан «Ріддлі Уокер» (1980), Р. О'Браєн «Z означає Захарія», 1974);
- Кіберпанк – твір, що змальовує антиутопічний світ майбутнього, в якому високий технологічний розвиток поєднується з глибоким занепадом або радикальними змінами у соціальному устрої (В. Гібсон «Нейромант», 1984);
- Євгеністична антиутопія (К. Ішігуро «Не відпускай мене», 2005) [31];
- Екодистопія (Д. Браннер «Вівці дивляться вгору», 1972);
- Молодіжна антиутопія (*young adult dystopian fiction*) – література для підлітків, у таких творах головні герої зазвичай також підлітки, які живуть в антиутопічному світі, де панує несправедлива соціальна ієрархія, пригнічення та терор. Герої часто змушені боротися за життя в умовах реаліті-шоу чи наукового експерименту (Л. Олівер «Деліріум» (2011), В. Рот «Дивергент» (2011), С. Коллінз «Голодні ігри» (2008), Дж. Деншер «Той, що біжить лабіринтом», 2009);

- Посткіберпанк – жанр наукової фантастики, що змальовує технічний розвиток суспільства найближчого майбутнього (всезагальне проникнення інформаційних технологій, генна та молекулярна інженерія, технології модифікації людського тіла та ін.) (Дж. Нунн «Вірт» (1993), Ч. Стросс «Дуже холодна війна», 2000) та ін. [26, с. 182].

Третій період (друга пол. ХХ ст.) – філософсько-психологічної утопії. До цього етапу відносять твори Г. Хезліт «Велика ідея» (1951), Р. Бредбері «451 градус за Фаренгейтом» (1953), У. Голдінг «Володар мух» (1954), Е. Берджес «Механічний апельсин» (1962), К. Воннегута «Бойня №5» (1969), Д. Лессінг «Мемуари вцілілої» (1974) та ін. Якщо раніше жанр антиутопії перш за все позначав опис тоталітарної держави майбутнього, то у другій половині ХХ століття антиутопія відійшла від теми держави і звертається до громадян цієї держави як до окремих істот, а не гвинтиків загального механізму. У подібних творах повноцінно аналізується особистість в рамках утопічної системи. Наприклад, у романі «Повелитель мух» автор не стільки приділяє уваги тому, як і чому герої ділили свої обов'язки та виконували їх, скільки розглядав психологічні зміни окремих героїв. Саме те, що відбувається з персонажами під дією їхніх психічних особливостей додає романам антиутопіям нових характеристик.

Антиутопія є міждисциплінарною категорією, тому учені різних галузей подають її визначення. Наприклад, філософ А. Баталов вбачає в антиутопії принципове заперечення утопії за допомогою утопічних засобів; вільна побудова образів іншого світу, що покликана відбити у читача бажання винаходити щось нове, а головне намагання втілити у життя утопічні проекти [2].

За визначенням С. Шишкіної «антиутопія – це інтертекстуальний літературний жанр, дискурс якого відрізняється своєрідно змодельованим хронотопом та направляє на з'ясування співвідношення всередині тріади «людина – цивілізація – суспільство» із запереченням можливості

реалізації утопічних ідеалів за умови порушення балансу та гармонії між соціумом та його моральною складовою» [32, с. 207].

А. Соловйова пропонує таке визначення жанру: «Антиутопія – це напрям у художніх творах частково – у науці, який полягає у сатирично-алегоричному змалюванні будь-якого суспільства, в якому запанували негативні тенденції розвитку; це художнє дослідження, яке являє собою умовний прогноз-попередження, символічну модель розвитку майбутнього суспільства, за умов збереження у ньому існуючих негативних проблем» [24, с. 58].

«Антиутопія – зображення у художній літературі небезпечних наслідків, пов'язаних з експериментуванням над людством задля його «поліпшення», певних, часто припадних соціальних ідеалів» – за визначенням, що подається у літературознавчому словнику-довіднику [10].

Досі не існує одностайної думки щодо визначення жанру. Проаналізувавши варіанти визначення відомих дослідників можемо зробити висновок, що жанр літературної антиутопії тісно пов'язаний з соціальним прогнозуванням – спробою осмислити дійсне та уявити майбутнє, що з'явиться на основі цієї дійсності. Головний жанротвірний принцип антиутопії – художнє передбачення шляхом змалювання неприйнятних, з соціальної точки зору, варіантів розвитку суспільства.

## **1.2. Жанровий інваріант антиутопії як типологічна модель**

Антиутопія супроводжує утопію на всіх етапах розвитку людства, через те, що пов'язана з нею генетично та тематично. Аналіз та критика окремих явищ соціуму та існування людини в ньому поступово ставали все більш значними. Антиутопія, перетинаючись з утопією, з часом здобувала все більшу самостійність, набуваючи власних специфічних рис жанрової поетики та ціннісних характеристик. Тому вчені виділяють різні риси в

залежності від різновиду жанру. Проте існують більш загальні характеристики.

Метою цього підрозділу є аналіз, систематизація та узагальнення типових характеристик літературної антиутопії, та визначення жанрового інваріанту.

Досі залишається дискусійним та неоднозначним питання характеристики антиутопії. Наприклад, дослідниця І. Кулікова визначає такі формальні та змістові характеристики класичної антиутопії:

- 1) Негативна модель суспільства у формі тоталітарної держави;
- 2) Потенційна рухливість антиутопічного світу;
- 3) Антропоцентричність;
- 4) Налаштований на бунт герой, який перебуває в опозиції до держави;
- 5) Псевдокарнавал (страх та благоговіння перед владою);
- 6) Розповідь у формі щоденника;
- 7) Ритуалізація життя

Також учена зазначає, що для антиутопій другої половини ХХ ст. притаманні такі риси:

- Посилена антропоцентричність. Образ героя ускладнюється та протягом твору розвивається, більше розкривається його внутрішній світ. Замість деперсоніфікації відбувається зміщення акценту на індивідуалізацію особистості;
- Мінімальна відстороненість від реального часу. Сучасна антиутопія становить більше своєрідну хронічну реальність, ніж прогноз на майбутнє;
- Інтертекстуальність. Наявність ознак постмодерністичного впливу: прийоми пародіювання, повторювання мотивів, сюжетних ходів, образів-функцій;

- Відносно оптимістичний фінал. Здебільшого у сучасних антиутопіях героєві вдається врятуватися в кінці твору за допомогою визвольної боротьби проти пануючої тоталітарної системи [16].

Учений В. Браунінг вважає характерними для соціально-утопічного роману такі жанрові особливості:

- Розташування антиутопічного світу на відстані – в просторі або часі;
- Проекція на вигадане суспільство тих рис сучасного авторові суспільства, які викликають його найбільше несприйняття;
- Опис негативних якостей вигаданого суспільства таким чином, щоб виникало відчуття жаху [36 с. 18].

Однією з найважливіших традиційних рис жанру антиутопії є місце дії. У всіх творах дія відбувається у державах, що пережили визвольні війни, революції, техногенні чи природні катастрофи. У таких романах майстерно змодельовано соціум з урахуванням усіх можливих досягнень майбутньої цивілізації. Знання, що вкладаються в голови людям, заперечують критичне мислення та спрямовані лише на безумовне підпорядкування більшості меншості. Все це – наслідки минулих революцій, котрі були направлені на створення утопічних ідеалів. Проте, що завжди перетворювало державу у пекло на землі, так – це спроби зробити її земним раєм. Тоталітаризм в антиутопічних державах – це логічне продовження революцій, в результаті яких людина стає заручником власних ідей. І життя у такій державі підпорядковано гаслу «мета виправдовує засоби» [32].

Місце дії завжди замкнене географічно. Це простір, відділений від всього світу, в якому діють свої закони, за високою огорожею, земляною стіною, морем, багатометровим парканом, лісами і т.п. Замкненість простору та його невеликі розміри дають можливість відстежування дій кожного, і це позбавляє можливості щось змінити [33].

Художній час та простір або хронотоп в антиутопії є одним з головних жанротвірних та сюжетних елементів. Автори антиутопій мають

на меті створення такої картини світу, коли людству загрожує моральне виродження або фізична загибель. Тому хронотоп в антиутопії часто позбавлений конкретизації прикмет часу, які зумовлюють характер героя. Автори створюють експериментальний художній світ, у якому соціальні та політичні тенденції сьогодення досягають граничної точки розвитку, постаючи перед читачем в абсурдному, гротескному та парадоксальному втіленні [12]. Саме тому час в антиутопіях неісторичний. Дія може відбуватися у певному моменті минулого («Сліпуча тьма» А. Кестлера), у далекому майбутньому («Ми» Є. Замятіна (1920), «1984» Дж. Орвелла (1948), «Москва 2042» В. Войнович (1986), «Папери Платона» П. Акройда (1999), «Кись» Т. Толстой (2000) та ін.) та умовному теперішньому («Острів» О. Хакслі, 1962). Період розвитку дій стає зрозумілим з контексту. При цьому умовне теперішнє не завжди пояснюється минулим. Умовний теперішній час дії прогнозує умовне майбутнє, проте не хронологічне, а соціальне. Замкненість хронотопу антиутопії призводить до виникнення асоціацій у читача. Він сам пов'язує реальний та умовний час у творі, шукає пояснень щодо того, що відбувається у можливному майбутньому, вивчає можливе минуле у «призупиненому» процесі розвитку історії, погоджується з гіпотезами автора чи відкидає їх [32].

Ще одна структурна особливість антиутопії – ритуалізація життя. У творі Є. Замятіна «Ми» цей елемент наявний коли нумери носять однаковий одяг, отримують рожеві талони і їдять однакову їжу. У романі М. Етвуд «Оповідь служниці» головна героїня кожного дня виконує одні й ті ж доручення і рухається містечком тільки за дозволеної траєкторії. В романі Д. Мітчелла «Хмарний атлас» у розділі «Орізон Сонмі-451» усі фабрикантки виконують однакову роботу, їдять однакову їжу, лягають спати та повторюють однакові молитви в однаковий час кожного дня.

Притаманний антиутопії псевдокарнавал – це абсолютний страх, що межує із захопленнями перед владними проявами. Таке захоплення стає джерелом шанобливого страху, а сам страх прагне до ірраціонального



тлумачення. У той же час карнавал, що цілком може відбуватися в антиутопічному творі, втілює спосіб життя та управління державою. Адже автори антиутопій прагнуть показати, як ведеться управління державою і при цьому живуть звичайні люди. Характеризуючи антиутопію як літературний жанр дослідники часто зазначають наявність ексцентричного героя. І це не дивно, адже карнавал і є торжеством ексцентричності. Учасники цього карнавалу одночасно і глядачі, і актори, що пояснює таку характеристику, як атракціон.

Ексцентричний герой, який живе за законами атракціону – це сюжетний прийом, коли учасники карнавалу одночасно і глядачі, і актори дії. Атракціон як засіб сюжетотворення в силу екстремальності створюваної ситуації змушує розкриватися характери на межі своїх духовних можливостей [17]. Проте герой втомився підкорюватися, відповідати авторитарним ідеалам, що нав'язані суспільством в соціальному та особистому плані. Автор через свого героя втілює позицію недопустимості придушення природного, психологічного компонента особистості [7].

Крім того абсурдність та безглуздість існування людини позначається художнім засобом деперсоніфікації особистості. У романах антиутопіях часто відсутній опис зовнішності, що говорить про особисту характеристику персонажа. Згадуються лише деталі уніформи, що можуть відрізнити героїв один від одного. Через що особистість стає частиною загальної маси. Наприклад, у романі Є. Замятіна «Ми» персонажі замість імен мають номери. А у романі О. Хакслі «Чудовий новий світ» процес створення кастовості відбувається шляхом початкового втручання у механізм селекції. Інший показник деперсоніфікації – спільність свідомості, коли один думає як всі, а всі думають як один [32].

Однією з ознак антиутопії є художнє відтворення політичних устроїв. Це може передаватися опосередковано через дії або слова героїв твору. Політична система антиутопії функціонує як машинний організм,

вона знеособлена. Система не лише позбавлена від впливу людського чинника, людина взагалі не залучена до управління в рамках даної системи. Також на відміну від реальної тоталітарної системи, що самовідтворюється як результат бажань окремих суспільних груп – еліт, антиутопічна тоталітарна система самовідтворюється заради самої системи, що позиціонується як ідеальна. В цілому політика є відображенням становища людини, і навпаки, через життя окремої особи – персонажа, передається вся соціальна та політична система. Тобто антиутопія є особливою формою існування політичної думки, доступною для більшості читачів і прихованою за художніми прийомами та засобами [14].

Наступна характеристика, притаманна багатьом класичним антиутопіям, але не є константою – це форма щоденника бунтаря-одинака. Оповідь від першої особи підкреслює контраст між бажаним та очікуваним, можливим і тим, що маєш. Проте щоденник потрібен не тільки для записів про те, що відбувається та не тільки для розвитку ще однієї сюжетної лінії. Щоденник – це матеріалізоване формування особистої свідомості, виокремлення власного «я» з безособистісного «ми». Поява та розвиток особистості створює сюжет роману [22]. До того ж, як зазначає С. Г. Шишкіна, щоденник – це матеріалізація потаємних думок, яка об'ємно ілюструє розщепленість свідомості головного героя, що посилює трагізм ситуації. А у постмодерністичному антиутопічному просторі функція щоденника, як і оповідь від першої особи, зовсім інша. Вона полягає у тому, щоб угодити певну конвенцію з читачем, зруйнувати звичну дихотомію «автор – читач», замінити її на «я – не я – читач» та проілюструвати нестійкість понять «істина – не правда – можливість – реальність» та відносні межі між ними [32].

У антиутопіях часто відсутнє поняття історичної та колективної пам'яті. Найчастіше герой не має батьків, які могли б бути для нього зв'язком між теперішнім, минулим та майбутнім. Його життя заплановане

за певним сценарієм ще до його народження. Матеріальні пам'ятки культури (книжки, побутові речі) знищуються або сховані у спеціальних спорудах («451 за Фарингейтом» Р. Бредбері (1953), «Папери Платона» П. Акройд (2002), «Кись» Т. Толстая (2000) та ін.). Зустріч з пам'яттю та утворення асоціативного мислення стають причинами антидержавних настроїв, переоцінки системи цінностей, злочину у вигляді бунту почуттів [32].

Важливою ознакою антиутопії є питання про щастя та свободу особистості в суспільстві. У чому воно полягає, які є засоби його досягнення – ці питання підіймаються в антиутопічних творах протягом всього розвитку жанру. Антиутопічне суспільство декларує себе щасливим – це типологічно необхідний факт. Однак письменник показує, що втілення ідеалу в реальне життя неможливе.

Інша важлива проблема, що підіймається у творах – кохання людини та його доля в тоталітарному суспільстві. Тоталітарні держави бояться справжніх почуттів, що можуть призвести до непокірності та бажання їх відстоювати, тому часто державою заохочуються хаотичні зв'язки, а кохання вважається почуттям, якого варто соромитися [17].

Ідея безсилля розуму перед біологічною природою особистості – характерна жанрова особливість антиутопії, яку варто виділити окремо. У романах нового часу все більше прослідковуються переживання з приводу того, що людина – це не розумна тварина, а, скоріше, тварина, що може бути розумною. Такі мотиви сатирично зображені у творах Г. Уеллса, М. Булгакова, О. Хакслі, Дж. Барта, А. Кестлера та ін.

Окрім зазначених характеристик антиутопії літературознавці також виділяють повторювані мотиви, велику кількість подібних образів-функцій, трафаретність мікросюжетів, що виключають альтернативні варіанти. Сюди відноситься однакова ідея, що втілюється в образах-типажах, системи держав та їхні безликі правителі (Старший Брат, Перший, Головнокомандуючий, Благодійник, Очі та ін.) [32].

Л. Юр'єва виділяє описи природи в антиутопічному світі як окрему жанротвірну ознаку. Природа відділена від нового світу штучно високою огорожею, або існує на фоні життя нижчих класів та каст, або загнана в резервації, або використовується для виховання необхідних потреб у суспільстві розумного споживацтва. Небо завжди вкрите важкими, сіро-металевими, похмурими хмарами. Атмосфера наповнена відчуттям страху, яке підсилюється завдяки темному пейзажу. Відсутність природної зміни пори року та сонця – ще один символ життя нового суспільства, де надмірний розвиток цивілізації здійснює насилля над природою. В результаті природа стає не союзником для людини, а ворогом, що надає людині ще більшого відчуття приреченості [33].

Наступна ознака, що формує жанрово-змістову домінанту антиутопічного тексту – суспільно-політична лексика. Ця лексика використовується для вираження політичних поглядів письменника, а також для опису явищ суспільно-політичної дійсності. Опис економічної та соціальної сторони життя суспільства є обов'язковою складовою жанру, на відміну від науково-фантастичного роману, в якому опис соціального устрою суспільства вигаданої держави не є обов'язковим [17, с. 185].

Не кожен фантастичний твір може бути антиутопією, проте в антиутопіях доволі часто зустрічаються елементи фантастики. Фантастика в романах антиутопіях висвітлює негативні наслідки тих чи інших суспільних процесів, а також фантастичні ситуації допомагають розкрити недосконалість існуючого порядку. Головне для антиутопії – не розривати зв'язок з реальністю та соціальною проблематикою [11, с. 237].

У деяких різновидах жанру фантастика є основним засобом, що втілює утопічну мрію, домінанту поетики антиутопії та абсурдну дійсність. До них належать такі приклади:

- Історико-фантастична антиутопія («Острів Крим» В. Аксьонова (1981), «Репетиція в п'ятницю» А. Гладіліна, 2018);

- Соціально-фантастична антиутопія («Ми» Є. Замятіна (1924), «Майстер і Маргарита» М. Булгакова (1966), «Котлован» А. Платонова, 1968);
- Антиутопія-пародія («Москва 2042» В. Войновича (1986), «Нотатки про кошаче місто» Лао Ше, 1933);
- Науково-фантастична антиутопія («Рокові яйця» М. Булгакова, 1925);
- Роман-попередження («Планета мавп» П. Буль (1963), «Війна в повітрі» Г. Уеллс, 1907);
- Антиутопія-алегорія («Собаче серце» М. Булгаков (1968), «Кролики і удави» Ф. Іскандер, 1982) [11, с. 238].

Жанровій структурі антиутопії також притаманні риси міфопоетики. Проте якщо в утопії досліджується результат, то в антиутопії – історичний контекст функціонування політичних міфів. Так, якщо в утопіях наявні архетипні образи острову та героя рятівника, то в антиутопіях відбувається міфологізація образу правителя. Наприклад, у «Тваринній фермі» Дж. Орвела спостерігається процес розміщення всіх стандартів життя в сім нових заповідей [17, с. 186].

Що стосується розвитку жанра на межі ХХ – ХХІ століття, О. Воробйова відмічає, що «посмодерністична культурна та естетична ситуація сприяє розвитку антиутопії в її пародійних та іронічних відношеннях з утопією» [8]. На думку вченої, «естетичні межі новітньої антиутопії відкриті для взаємодії з іншими жанрами та художніми системами [8]. Дослідниця відмічає посилення антиутопічних тенденцій у сучасній літературі, зміщення меж жанрів белетристики та літератури інтелектуальної. На думку авторки, ці тенденції стають все більш популярними для масового читача, що посилюють недовіру до соціальних, політичних, культурних перетворень життя.

Таким чином, антиутопія – це синтетичний жанр, якому притаманні ознаки утопії, сатири, соціально-психологічні мотиви та наукова

фантастика. Все це породжує розвиток жанрових різновидів таких, як дистопія, квазіутопія, пантопія, какатопія, постантиутопія, контрутопія та ін. У процесі дослідження ми виокремили інваріантні характеристики жанротворчих елементів:

- Мотив географічно замкненого місця дії, у якому панує тоталітарна система, що обмежує права та свободи людей;
- Мотив налаштованого на бунт та ексцентричного головного героя;
- Мотив деперсоніфікації та уніфікації персонажів;
- Мотив ритуалізації та регламентації життя;
- Мотив відсутності вибору та страху;
- Хронотоп, відповідно антиутопічній традиції, не історичний, а належить до умовного моменту минулого, теперішнього чи далекого майбутнього;
- Повторювані ідеї та проблеми, що втілюються в образах-типажах, системах держав та безликих правителях;
- Наявність фантастичних елементів.

Оповідь у формі щоденника, історична пам'ять, безсилля розуму проти тваринної сутності належать до індивідуально-авторських рис антиутопій.

## РОЗДІЛ 2

### СТРАТЕГІЇ МОДИФІКАЦІЇ ТИПОЛОГІЧНОЇ МОДЕЛІ АНТИУТОПІЇ («ХМАРНИЙ АТЛАС» Д. МІТЧЕЛЛА, «НЕ ВІДПУСКАЙ МЕНЕ» К. ІШІГУРО, «ОПОВІДЬ СЛУЖНИЦІ» М. ЕТВУД)

#### 2.1. Трансформація жанрового інваріанту у мотивній структурі романів

Мотивна структура будь-якого художнього тексту – це конструктивний зв'язок повторюваних та змінних елементів тексту, що створює неповторну, унікальну поетику тексту. Для кожного літературного жанру існує коло інваріантних мотивів – ідеї, теми та образи, які є сталими для кожного твору певного жанру. Для жанру антиутопії такими мотивами є мотив обмеженого, замкненого простору, тоталітарна система правління, налаштований на бунт головний герой, деперсоніфікація персонажів та ін.

Мета цього розділу дослідити мотивну структуру романів антиутопій «Хмарний атлас» Д. Мітчелла та «Не відпускай мене» К. Ішігуро, виділити та проаналізувати інваріантні та індивідуально-авторські мотиви, з'ясувати їхню роль у представлених художніх текстах.

У романі К. Ішігуро «Не відпускай мене», що складається з трьох розділів, перед нами постає головна героїня клон Кеті. Вона була створена, як і всі її подібні, для трансплантацій органів. Героїня працює помічником донора і розповідає про своє минуле. Дитинство вона, як і її друзі Томі та Рут, провела у закритому інтернаті Хейлшем, де найбільше уваги приділялося духовному розвитку дітей. Вихователі постійно заохочували дітей до малювання, написання віршів, гри на музичних інструментах. Це здійснювалося за для того, щоб виявити у вихованців-клонів, які самі про це довго не знали, людську душу. Для того, щоб довести, що ці створіння ні чим не відрізняються від людей і мають таке ж право на нормальне

життя як і звичайні смертні. Не можна їх використовувати лише для трансплантації органів, це не етично та не гуманно на думку вихователів цієї школи: «*We took away your art because we thought it would reveal your souls. Or to put it more finely, we did it to prove you had souls at all.*» [38 с. 210].

Мотив пошуку людського начала у клонованих донорів та андроїдів, запрограмованих на виконання своєї місії, зустрічається і в романі Д. Мітчелла «Хмарний атлас». Головна героїня Сонмі-451 також клон, як і інші подібні їй, запрограмована як обслуговуючий персонал у кафетерії. Але вона стала героїнею експерименту «піднесення», метою якого було ствердження духовного начала у клона, машини створеної для одноманітної невтомної праці. Харчувалися усі фабрикантки так званим «Милом», яке позбавляло спогадів, тривоги і діяло як снодійне. Фабрикантці поступово знижували кількість речовин, що притупляють будь-які почуття, мисленнєві процеси та індивідуальні якості характеру: «*However, I believe that ascension merely frees what Soap represses, including the expression of an innate personality possessed by all fabricants*» [39 с. 159]. Через що, згодом, героїня почала поводитися як звичайні смертні. Наприклад, мова стала більш складною та збагаченою новою лексикою: «*... if I meant to say good, my mouth substituted a finer-tuned word such as favorable, pleasing, or correct*» [39 с. 169]. Попередниця Сонмі-451 Юна-939, яка теж стала жертвою експерименту, в процесі піднесення окрім ускладнення мови, демонструвала й інші риси: «*she enjoyed humor ... She enjoyed making me laugh*» [39 с. 172], і найголовніше – це сумніви, які озвучувала Юна-939 своїй подрузі Сонмі-451, щодо їх призначення та устрою життя: «*How could Papa Song stand on His Plinth in Chongmyo Plaza Served and stroll Xultation's beaches with our Souled sisters simultaneously? Why were fabricants born into debt but purebloods not? Who decided Papa Song's Investment took twelve years to repay? Why not eleven? Six? One?*» [39 с. 164].



У випадку з героями роману «Не відпускай мене» автор доводить людяність дітей-клонів тим, що вони здатні прийняти свою долю, абсолютно усвідомлюючи для чого вони створені та у чому їх місія. Не зважаючи на те, що вони знають, як живуть звичайні люди і яке життя поза Хейлшемом, вони все одно не чинять опір, не йдуть наперекір своїй долі, а приймають її. Відмінність цього роману від інших антиутопій у тому, що тут в основі стоїть східна філософія прийняття своєї долі, обов'язку, примирення, що простежується на протязі всього твору, в образах героїв, пейзажах, важливих деталях. Герої роману зрікаються своїх мрій бути як всі, бути як люди, бо знають, що не має іншого шляху. У той час, як героїня «Хмарного атласу» Юна-939 усвідомивши своє рабське життя, здогадуючись, що весь світ не обмежується ресторацією Папи-Сонга, вступає у конфлікт з клієнткою: *«These lucky clones only work for twelve years and then go to paradise in Hawaii. This is why the servants always smile. - We smile because we are created like that in the genome. Do you call us lucky? Yes, I would have committed suicide even now if all the knives in this prison weren't plastic! That's it, madam»* [39 с. 172], наговорила грубощів керівнику ресторації і, в решті решт, вона вирішує втікти назовні та зазнає поразки. Це типовий антиутопічний персонаж налаштований на бунт, що намагається боротися з системою чи певним політичним ладом.

У досліджуваних романах також наявний мотив замкненого простору, що характерно для всіх антиутопічних творів. У романі К. Ішігуро цей замкнений простір уособлює закрита школа-інтернат Хейлшем. Це віддалене місце огорожене високим парканом, за який категорично заборонялося виходити. Із зовнішнього світу туди приходили лише працівники школи та Мадам, яка забирала їхні малюнки до Галереї. За огорожею розташований ліс, який символізує майбутнє життя вихованців, що чекає на них після закінчення школи. Як і ліс, майбутнє для них темне, страшне, таємниче та незрозуміле, що тягне за собою наближення їх смерті. Коли вихованці переїжджають до котеджів вони

також опиняються у закритому просторі, хоча ніяких парканів там не було. Проте вони настільки звикли до обмеженого простору, що просто були дезорієнтовані. До певного моменту світ головної героїні роману Д. Мітчелла також обмежується лише територією ресторації Папи Сонга: «*an airtight dome, eighty meters across ... decorated with stars, red and yellow stripes and a rising sun ... is located on the minus twelfth floor below Cheonmyo Plaza.*» [39 с. 165]. Фабрикантки працюють дванадцять років, мріють заробити максимальну кількість зірок за свою роботу і відправитися на Екзальтацію, що зображувалось як вічний відпочинок на Гавайських пляжах. Проте насправді їх знищували назавжди.

За словами директора школи Хейлшем, для донорів було важливо жити подалі від суспільства і не знати про своє справжнє призначення. Як би вони одразу знали хто вони такі, то швидко опустили б руки і не намагалися розвивати свої здібності, не жили як звичайні діти. А для Корпоратії («Хмарний атлас» Д. Мітчелл) важливо було створити замкнений простір для фабрикантів, щоб обмежити їхні знання, потреби та світосприйняття.

У замкненому просторі романів антиутопій присутня ритуалізація життя. Певні правила життя та повсякденні дії, які мають обов'язково виконувати герої творів, стають схожими на ритуали. Наприклад у романі «Хмарний атлас» клони-фабрикантки живуть у такому антиутопічному середовищі, де змушені виконувати одноманітні дії на території ресторації протягом певного часу: «*... nineteen o'clock we greet diners, enter orders, deliver trays of food, serve drinks, make sure that the seasoning does not run out, wipe tables, collect trash in buckets, clean customers' hygiene products and implore venerable visitors to take the cost of the food they ordered from their Souls on our cash registers.*» [39 с. 166]. Також вони кожного дня повторюють одні й ті ж Катехізиси. У рамках цієї історії катехізис – це положення, правила, настанови, які мають виконувати усі фабрикантки, що працюють у ресторації Папи Сонга. За сюжетом зрозуміло, що всі клони,

не зважаючи на рід діяльності та місце роботи мають свої «катехізиси». Також їх постійно запевняли у тому, що тут краще ніж за межами ресторації, навіювали страх щодо навколишнього світу якого не знали фабриканти: *«Papa Song told us a gas called evil xixst in the world, purebloods called terrorists breathe in this evil, and this gas makes them hate all that is free, orderly, good, and corpocratic»* [39 с. 167]. У романі «Не відпускай мене» мотив ритуалізації життя простежується у тому, що вихованці школи Хейлшем мають кожного тижня проходити медичне обстеження, займатися творчістю, і просто вірити у те, що малювати та писати вірші – це дуже важливо для їхнього майбутнього, не задаючи зайвих запитань. Як правило у таких обставинах з’являється особистість, яка відмовляється від своєї ролі та намагається протистояти системі. У романі К. Ішігуро суспільство не сприймає таких «бунтівників». Так, наприклад, опікуна міс Люсі звільнили з роботи через те, що вона намагалася донести до дітей правду про їхнє життя. Вона радила Томмі не перейматися щодо своїх творчих здібностей, адже знала, що в цьому немає сенсу, всі опікуни знали що чекає на цих дітей після закінчення інтернату. А пізніше особисто розповіла їм усю правду: *«You’ll become adults, then <...> you’ll start to donate your vital organs. That’s what each of you was created to do. You’re not like the actors you watch on your videos, you’re not even like me. You were brought into this world for a purpose, and your futures, all of them, have been decided..»* [38 с. 69].

Над Томмі, другом Кеті, знущалися інші діти через те що він був не таким як всі: *«He was just raving, flinging his limbs about, at the sky, at the wind, at the nearest fence post. Laura said he was maybe “rehearsing his Shakespeare”»* [38 с. 10]. Він мав складний непокірний характер, з творчістю у нього не складалося, і він завжди намагався дізнатися правду про своє життя. І в решті решт саму школу Хейлшем закрили, через те що працівники закладу намагалися довести, що якщо клонам створити ті ж умови, що й звичайним дітям, вони зможуть довести, що у них є душа, що

клони нічим не відрізняються від людей і варті життя. У романі Д. Мітчелла з'явилася ціла підпільна організація бунтівників під назвою Союз. А головна героїня Сонмі-451 була не першим вдалим експериментом піднесення, але саме за її допомоги Союз прагнув здійснити революцію у Ні-Со-Копросі та зламати пануючу систему.

Також обидва романи поєднує мотив відсутності вибору. Майбутні донори з роману «Не відпускай мене» не мали права відмовитися від творчих занять, не мали можливості обрати професію коли стануть дорослими, тому що їхнє життя вже було заплановано суспільством наперед. Тому Кеті було дуже здивована, коли дізналася про те, що міс Люсі дозволила Томі не займатися малюванням якщо не хочеться і не виходить, не всі мають до цього хист: «...*There's at least one person here at Hailsham who believes otherwise. At least one person who believes you're a very good student, as good as any she's ever come across, never mind how creative you are.*» [38 с. 25]. У героїні «Хмарного атласу» Сонмі-451 також не має вибору. Її життя і роль у суспільстві була запланована ще до її створення. На території ресторації не існує варіанту не виконання своїх обов'язків, не підкорення своєму керівництву. Тому всім було дуже дивно і страшно коли Юна-939 виявляла небажання виконувати свої обов'язки, вступала у відкриту конфронтацію з керівником та намагалась втікти від такого життя на очах у десятках чистокровних та інших фабриканток: «... *a Yoona had kidnapped a a boy, no, a baby; no, a, pureblood had kidnapped a Yoona.*» [39 с. 166].

Для обох антиутопій характерний мотив деперсоніфікації персонажів. У персонажів К. Ішігуро не має прізвищ, вони ідентифікуються лише за іменами та однією літерою замість прізвища (Кеті Ш., Сюзі К., Дженні Б. та ін.). Герої Д. Мітчелла, фабрикантки, мають імена з номерами (Сонмі-451, Юна-939, Ма-Да-Лью-108, Келіма-889 та ін.), крім того, усі фабрикантки виглядають майже однаково, є певні риси у зовнішності та характері генетично закладеному, які притаманні

тільки для фабриканток з іменами Юна або Келіма. Проте вони абсолютно відрізняються від чистокровних зовнішністю, і в першу чергу – це очі кольору слонової кістки, однакові у всіх фабриканток: *«To enslave an individual troubles your consciences, Archivist, but to enslave a clone is no more troubling than owning the latest six-wheeler ford, ethically. Because you cannot discern our differences, you believe we have none. But make no mistake: even same-stem fabricants cultured in the same wombtank are as singular as snowflakes.»* [39 с. 159]. Різниця у тому, що вихованці Хейлшему вже знаходилися на стадії експерименту. Вихователі мали за мету довести їх людяність, знайти в кожному з дітей духовне начало. Тож, не зважаючи на відсутність прізвищ, кожен з дітей-клонів мав свою індивідуальність і вихователі це визнавали. Навідміну від корпоративного світу Д. Мітчелла, де всі фабрикантки, безкоштовні робітниці різних галузей, штампуються партіями та оновлюються кожні 12 років. Нікому не потрібно робити їх індивідуальними, вони мають бути універсальними, однаковими, не виразними, щоб менше привертати увагу клієнтів ресторації.

Одним з важливих елементів мотивної структури досліджуваних антиутопій є мотив страху. Це страх людей, або навіть відразу по відношенню до клонів. У романі К. Ішігуро це епізод з Мадам, яка навідувала Хейлшем і забирала творчі роботи дітей. Вона завжди старалася уникати контакту з ними. І коли діти вирішили перевірити чи справді вона їх боїться, чи це їм так здалося, вони виявилися праві: *«Madame was afraid of us. But she was afraid of us in the same way someone might be afraid of spiders.»* [38 с. 31]. Але якщо у романі «Не відпускай мене» цей страх людей прихований, не відвертий, то чистокровні з роману Д. Мітчелла відкрито виражають неприязнь та відразу до Сонмі-451, коли вона вперше прийшла на заняття до університету: *« — Go to the back. You stink of mayo. ... - We don't vend burgers in your dinery, fabricant - someone called, - so why are you taking up space in our lecture?»* [39 с. 188]. За такою відкритою зневагою вони ховають страх перед фабриканткою. Радник Мефі, який

відправляв героїню на лекції, охарактеризував цю поведінку так: « — *Try this for deviancy: fabricants are mirrors held up to purebloods' consciences, what purebloods see reflected there sickens them, So they blame your for holding up the mirror*» [39 с. 188].

У романі К. Ішігуро «Не відпускай мене» та в антиутопії Д. Мітчелла «Хмарний атлас» наявний головний інваріантний мотив клонування, який підіймає проблеми особистості та соціуму, людяності, жорстокості, пошуку власного «я», пошуку свого місця у світі та ін. Багато інших константних мотивів таких, як замкнений простір, образ героя-бунтаря, деперсоніфікація особистості, специфічний часопростір виявляються у романах по різному. В першу чергу відмінність у різновидах жанрів. Тому, що «Не відпускай мене» за жанром антиутопія та психологічний роман, а «Хмарний атлас» – це антиутопія та наукова фантастика. Можна сказати, що автори у своїх творах абсолютно з різних боків розглянули одну проблему, втіливши її в антиутопічну художню форму.

## **2.2. Специфіка простору і часу у творах**

Кожен літературний твір – це певний комплекс часопросторових компонентів, що існує за певними законами та правилами. Художній час та простір зазвичай пов'язані між собою, вони перебувають у певному взаємозв'язку. Художній час може порізноmu втілюватися у художньому творі: стискати межі оповіді, або розтягувати. Якщо в тексті переважає опис, то він виконує важливу імагогічну функцію, оскільки автор утілює своє бачення світу. Опис дозволяє читачеві поринути в художній простір твору, і час у ньому ніби зупиняється. Досить часто письменники використовують ретроспекцію – прийом відступу, повернення в минуле героїв. Час може мати символічний сенс, особливо це стосується символіки пори року: осінь і зима, як правило, асоціюються зі старінням і смертю, а весна й літо – із пробудженням, молодістю. Хронотоп – це

сукупність часовопросторових координат у художньому тексті, які нероздільно взаємопов'язані між собою, що поєднують компоненти художнього тексту та окреслюють межі нарації [30 с. 56]. Такі характеристики хронотопу наявні у кожному з досліджуваних творів.

Мета цього підрозділу полягає у виявленні специфіки простору та часу в антиутопічних романах «Хмарний атлас» Д. Мітчелла, «Не відпускай мене» К. Ішігуро та «Оповідь служниці» М. Етвуд та з'ясуванню засобів створення хронотопу та його функції.

Оповідь роману К. Ішігуро «Не відпускай мене» є нелінійною, тому що спогади оповідача переплітаються з подіями теперішнього, поступово підводячи читача до усвідомлення призначення героїв. Події відбуваються у другій половині ХХ століття у Великобританії. Головні персонажі твору Кеті, Томі та Рут виховуються в школі-інтернаті Хейлшем, де вони живуть як звичайні діти, але переважно навчаються творчості. Найкращі творчі роботи учнів кожного місяця забирає загадкова жінка, яку герої називають Мадам.

Після Хейлшему підлітки живуть у Котеджах, де вперше починають контактувати з навколишнім світом. На цьому етапі стає точно зрозуміло, що герої роману мають віддавати свої донорські органи, тобто пережити «вїмки», поки їхнє життя не «завершиться». Деяких клонів назначають помічниками донорів. Згодом Кеті стала помічницею для Рут, потім для Томі.

Слідуючи за чутками, Томі та Кеті знаходять Мадам та колишню викладачку зі школи міс Емілі, щоб довести, що їхні почуття справжні, маючи надію отримати відстрочку і пожити ще разом деякий час не віддаючи органи на пересадку. Так вони дізнаються у чому була мета творчості у Хейлшемі та про саму школу, яка була створена як експеримент, як спроба поборотися за права клонів. Мадам збирала творчі роботи дітей, бо намагалась довести, що у клонів є душа. Але цей

експеримент був невдалим, школу закрили, а легенда про відстрочку виявилася вигадкою.

Хронотоп роману лежить у реальній та ірреальній площині, і лише від реципієнта залежить домінантність часово-просторової площини. Топографічно визначеними є назви міст і графств у Великобританії: Норфолк, Оксфордшир, Дербишир, Уїлтшир, Дувр, Уельс, Кінгсфілд. Також у творі представлений простір не окреслений на карті: Хейлшем, Котеджі, Білий палац, Тополина ферма, чорний ліс, ставок, човен на болоті та ін. Події в ірреальному світі повторюють реальний світ: Ярмарок, Розпродажі, Галерея, які стають символом «інакшості» цього світу.

На відміну від роману К. Ішігуро, події «Служниці» відбуваються в умовній реальності, а події твору Д. Мітчелла зображені у майбутньому часі. Спільною часопросторовою характеристикою між трьома антиутопіями виявляється ретроспекція. Про історію Служниці читач дізнається з власних уст героїні, форма оповіді нагадує щоденникові записи, а у фіналі твору виявляється, що оповідь Служниці записана на касету, яку щойно прослухали у далекому майбутньому. Окрім опису подій, героїня, як і Кеті, виконує роль оповідача і часто відволікається на свої спогади з минулого життя, до того, як опинилася в цьому жахливому світі. Також в історії присутні аналітичні відступи, де жінка розмірковує над описуваними подіями. Історія «Орізон Сонмі-451» композиційно також частково нагадує «Не відпускай мене», тому що головна героїня розповідає свою оповідь архівісту, який усе фіксує на так званий орізон, пристрій мабутнього, який збирає та зберігає всю інформацію навколо та відтворює у будь-який час. Тому тут також Сонмі, відповідаючи на питання архівіста, повертається думками в минуле, звертається до спогадів та аналізує все, що з нею трапилося.

Антиутопія «Не відпускай мене» побудована як низка спогадів головної героїні та епізодів, що переплітаються між собою. Будь-яка деталь з теперішнього життя героїні може нагадати їй про колишні події,



що запускає процес розповіді та заглиблення у минуле. Протягом оповіді героїня шукає «свій» простір, який символізує безпечність та щастя: *«Driving around the country now, I still see things that will remind me of Hailsham. I might pass the corner of a misty field, or see part of a large house in the distance as I come down the side of a valley, even a particular arrangement of poplar trees up on a hillside, and I'll think: "Maybe that's it! I've found it! This actually is Hailsham!" Then I see it's impossible and I go on driving, my thoughts drifting on elsewhere»* [38 с. 7]. Але «свій» простір для Кеті недосяжний, не може вона віднайти його навіть у Норфолку (загубленому краї), що продукує її трагічний фінал.

Об'єкти простору роману здаються обмеженими, замкненими на собі, майже не пов'язаними один з одним. Хейлшем, Котеджі, квартирка Кеті, Норфолк, шпиталі, дорога, саме авто, що стає заміном дому та власного простору героїні. Місця хоч і стають ширше в міру того, як дорослішають герої та переїзять, проте вони все одно залишаються замкненими. Якщо один з об'єктів простору залишається позаду, до нього вже не можливо повернутися. Показовим є опис окремих об'єктів: інтер'єр котеджів, предмети, що виставлялися на Ярмарку, «колекції» вихованців школи, картинка на вкладиші касети Кеті, замальовки тварин Томі та ін. Але, також, для хронотопу характерний мотив занепаду: старий занедбаний будинок міс Емілі, знищений Хейлшем, нічого не варті малюнки Томі через роки та крах ілюзій. Але згодом, через монологічне мовлення героїні, простір має звузитися, оскільки Кеті «мріє» опинитися у шпиталі та віднайти спокій, ставши донором.

Героїні Д. Мітчелла та М. Етвуд також не мають власного простору. Цей простір ніби то є, але лише формально та обмежено, тому що ніхто не вправі розпоряджатися ним як заманеться. Служниця не наважується одразу назвати кімнату, яку їй виділили у будинку Командора «своєю»: *«My room, then. There has to be some space, finally, that I claim as mine, even in this time»* [34 с. 52]. У своїх думках та спогадах жінка втікає від

реальності у минулі місця затишку та любові: «*I dream that I get out of bed and walk across the room, not this room, and go out the door, not this door. I'm at home, one of my homes ...*» [34 с. 102]. Хоча власного простору не має, проте є у героїні власний час, хоча б умовно: «*The night is mine, my own time, to do with as I will, as long as I am quiet. As long as I don't move. As long as I lie still*» [34 с. 42].

На предметному рівні деталізація часопростору у романі «Не відпускай мене» спостерігається у наявності предметів-символів, що стають втіленням реального життя для героїв: касета із записом пісні Джуді Бріджоутер, блакитна футболка та малюнки фантастичних тварин Томмі, пенал Рут та ін. Для Служниці такими предметами-символами стають: дивна фраза вишкрябана у шафі її кімнати, сад дружини Командора та квіти з нього, що символізує природність жіночого тіла, елементи одягу також транслюють тілесність жінки.

Структурними елементами часопростору є пейзажні замальовки, яких у романі К. Ішігуро досить мало, і загалом тоді, коли Кеті згадує своє дитинство. Наприклад, перше знайомство читача з персонажем Томмі відбувається під час його невдалого футбольного матчу. Автор не зображує його портрет зовнішності, а лише опис його почуттів та деталей таких, як футболка героя. Ця подія відбувається на фоні футбольного поля після дощу, де трава стала чорною від багна. Цей опис передає настрій героя та його почуття щодо відношення однокласників до нього. А у читача формується попереднє ставлення до персонажа.

Пейзажні замальовки у романі здебільшого сірі, вкриті туманною завісою, і найяскравіше описані у фіналі твору. Наприклад, коли Кеті дізнається про «завершення» Томмі, вона вирушає до Норфолку, місця загублених речей: «*Up in the branches of the trees, too, I could see, flapping about, torn plastic sheeting and bits of old carrier bags. That was the only time, as I stood there, looking at that strange rubbish, feeling the wind coming across those empty fields, that I started to imagine just a little fantasy thing, because*

*this was Norfolk after all, and it was only a couple of weeks since I'd lost him.»* [38 с. 232]. Описуючи навколишній світ, героїня, не усвідомлюючи цього, відтворює власні почуття через картини зовнішнього світу.

За допомогою опису пейзажу автор підкреслює трагічність фіналу, коли героїня стоїть край дороги, дивиться, як вітер несе через поле сміття, мріє вдалині побачити постать Томмі, та плаче: *«I was thinking about the rubbish, the flapping plastic in the branches, the shore-line of odd stuff caught along the fencing, <...> and if I waited long enough, a tiny figure would appear on the horizon across the field, and gradually get larger until I'd see it was Tommy, and he'd wave, maybe even call. The fantasy never got beyond that—I didn't let it—and though the tears rolled down my face, I wasn't sobbing or out of control. I just waited a bit, then turned back to the car, to drive off to wherever it was I was supposed to be.»* [38 с. 232].

Більш яскраво представлені пейзажі в антиутопії М. Етвуд: *«It was cold, our breaths came out in front of us, there were no leaves on the trees; gray sky, two ducks in the pond, disconsolate.»* [34 с. 43]. Служниця часто описує погоду, дні, і у спогадах, і в реальному житті: *«Погода тепла як на цю пору року. Такі будинки прогріваються на сонці, ізоляція не дуже. Повітря навколо мене застоюлося, попри невеликий вітерець – подих з-за фіранок»* [34 с. 55]. Описи гарної погоди на дворі та краси природи говорить про надію героїні, яка по при все сподівається, що цей жах скінчиться, що вона колись врятується.

У романі Д. Мітчелла пейзажні описи занепаду природи в резерваціях використані з метою підкреслення застереження від забруднення навколишнього середовища та техногенного знищення планети: *«Rotting greens, exhaust fumes, waste water. <...> We passed over a wide winding ordure-brown strip empty of fords. I summoned up courage to ask Mr. Chan what it might be. The passenger replied: - Han River. Sonsu Bridge»* [39 с. 172]. Також пейзажі в цій антиутопії виконують функцію розширення простору художнього твору та контрасту сприйняття світу

Сонмі-451. Адже тривалий час життя фабрикантки обмежувалось тільки ресторацією Папи Сонга: *«Oh, that green: even under the city dome, our Ford slowed down near a dewy garden between squat buildings. The greens are feathery, deciduous, soaked in moss; greenery of ponds; green lawns. Acres of greenery surrounding the hermit fountains. In our restaurant, the only examples of green were lettuce beds, chlorophyll pads and the clothes of some of the customers, and we believed that everything green is as precious as gold.»* [39 с. 173].

Для внутрішнього хронотопу, власного «я» героїні антиутопії «Не відпускай мене», характерні ті ж самі мотиви, що й для зовнішнього. Для Кеті постійними залишаються мотиви дороги, переїзду, втечі, повернення додому, пошуки свого «я» у просторі. Також в описі простору спостерігаються риси притаманні традиції японської літератури, такі, як замовчування, створення цілого образу за допомогою символічних деталей, співвідношення його з традиційними нормами культури.

Отже, часопросторові художні образи є віддзеркаленням поглядів та життєвої позиції наратора. Він ніколи не може бути відстороненим від події, тому образи завжди мають індивідуальні риси. Хронотоп – це найважливіший спосіб відобразити авторські інтенції. Досліджувані антиутопічні твори мають внутрішній та зовнішній часопростір. Однією з характерних властивостей кожного оповідача є споглядальність. Це породжує текст, насичений деталями, натяками, зауваженнями, картинами світу. Вони утворюють причинно-наслідковість, породжуючи цілісність художнього твору.

## РОЗДІЛ 3

### ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОЇ АНТИУТОПІЇ

#### 3.1. Феміністична антиутопія як різновид негативної утопії (роман М. Етвуд «Оповідь служниці»)

На шляху розвитку утопічного жанру постійно змінювалися погляди письменників на форми найкращого світоустрою, суспільні інститути ідеальної держави, особливості побуту та повсякденного життя громадян, але сталими залишалася фігура автора – чоловік та специфічний чоловічий підхід у рішенні поставлених питань. На межі ХХ – ХХІ століття в літературу пришли талановиті письменниці, які представили феміністичну трактовку традиційних утопічних питань, в яких були знайдені нюанси та відтінки, що століттями були поза чоловічою увагою.

Мета цього розділу – дослідження ролі письменниці у розвитку жанру антиутопії на межі ХХ – ХХІ століття та специфіки феміністичної антиутопії на прикладі дистопії М. Етвуд «Оповідь служниці».

Першою з жінок-письменниць, яка заявила про альтернативне бачення утопічної літератури стала шведська авторка Карін Бойє. Вона більш znana як скандинавська поетеса, але також є автором кількох романів, у тому числі антиутопічних. Роман «Коллакаїн» (1940), написаний у дусі Замятіна та Хакслі, став точкою відліку феміністичного підходу у вирішенні складних питань сучасної утопічної літератури.

Наступною представницею жінок-письменниць стала Маргарет Етвуд, з ім'ям якої пов'язують появу такого жанру, як дистопія. М. Етвуд добре відома, літераторка та літературний критик, не тільки на своїй батьківщині – у Канаді, а й поза її межами. У своїх творах письменниця порушує широке коло проблем, світобачення письменниці вирізняється філософічністю, її романи притаманні синкретизм і аналітичність, відсутність прямолінійної конкретики та сплав художньо-стильових рис.

Антиутопічній прозі письменниці притаманні елементи фемінізму, історизму, детективу, психологізму та фантастики. Головні ролі у її творах відведені жінкам, що обумовлено її феміністичними поглядами, а головні ідеї доволі різнобарвні: небезпечні тенденції розвитку сучасного суспільства; невдалі відносини подружжя, закоханих; гендерні непорозуміння, що ускладнюють життя людей; втрачені можливості.

М. Етвуд пропонує моделі майбутнього, що символізують наслідки певної політичної чи соціальної поведінки сьогодення. На думку письменниці, дистопіям більш властиве дотримання етичних, ніж літературних норм, а їх політико-соціальний коментар містить виразний дидактичний елемент. З огляду на останні політичні події світу, твір написаний у 1985 році можна назвати певною мірою романом-передбаченням [23, с. 47].

Літературний герой М. Етвуд відображає як загальні тенденції, так і характерні риси героя сучасної канадської літератури. Найчастіше таким героєм у творчості письменниці виступає жінка, яка прагне подолати відчуження суспільства та знайти у ньому власне місце. Герой-жінка здатна гостріше та більш емоційно відчувати навколишній світ, через те, що занурена у внутрішню боротьбу з собою. Вона одночасно носій вікових національних цінностей та символ змін сучасного канадського суспільства.

У творчості письменниці є ряд визначних творів, що висвітлюють важливі проблеми суспільства, проте одним з найвідоміших творів, що мав міжнародний успіх, став роман «Оповідь служниці» (1985). У цій дистопії втілюється досвід боротьби з тоталітарним суспільством, бажання автора попередити людство про небезпеку на шляху подальшого розвитку.

Сюжетно-композиційна побудова роману складається з двох часово-просторових рівнів, де на першому рівні висвітлені зовнішні події обмеженого життя героїні у тоталітарній державі, а на другому – її спогади про минуле життя. Поєднані ці два пласти свідомістю оповідачки, адже авторка транслює читачеві всі події через їх сприйняття головною

героїнею. Твір подається у формі щоденника героїні-жінки на ім'я Фредова.

За фабулою події розгортаються у такому порядку: тоталітарний режим оголосив героїню злочинницею за те, що вона порушила святість шлюбного союзу, тим, що спочатку вступила у зв'язок з одруженим чоловіком, вийшла за нього заміж та народила доньку. Уряд відібрав у героїні дитину, а чоловіка вбили під час спроби втекти закордон. Через те, що героїня зберегла репродуктивну функцію її віднесли до класу «Служниць», головне завдання яких полягає у народженні дітей для заможних сімейних пар.

Спершу жінка опинилась у так званому «червоному центрі» або «Центрі Рахілі та Лії», де майбутніх служниць готують до майбутньої функції. Дія роману відбувається під час третього «призначення» героїні, де вона має останню спробу виносити дитину, інакше їй загрожує життя у токсичних колоніях, важка праця та швидка смерть.

Вона проживає у будинку Командора, який також безплідний, як і його дружина, і єдиний вихід, що залишається героїні – це вступити у інтимний зв'язок з тим, хто зможе її запліднити. Тому дружина Командора зводить її з водієм чоловіка Ніком, у наслідок чого цей вчинок переростає у справжні почуття з боку головної героїні. Фінал антиутопії залишається відкритим. Разом із Ніком невідомі заарештовують жінку та вивозять в урядовому фургоні. Читач може лише припускати, яке майбутнє чекає на героїню. Можливо, Нік був учасником опору існуючому режиму і арешт Фредової це лише постановка, так би мовити спроба врятувати її і вивезти поза межі Гілеаду. А можливо, він зрадник і везе героїню на смерть.

Дія роману М. Етвуд відбувається у Гілеаді, країні, що створена на території Сполучених Штатів Америки. Країна має назву старозавітного топоніму Гілеад, що пояснює повернення суспільства до чесного та праведного життя, і підкреслює зв'язок з багатством та родючістю. Нова незалежна країна сформувалась у результаті військового перевороту та

була прикладом войовничого християнського фундаменталізму. Це загальна ідеологія, усі закони та повсякденне життя якої відповідають певним біблійним положенням. Релігійність нового суспільства доведена до абсурду і дає можливість побачити і зрозуміти читачу, що такий фанатизм – це крок назад, що руйнує суспільство та знищує його. Отже, Гілеад втілює тоталітарний режим з яскравими рисами теократії [13].

Такому розвитку подій передувало зростання злочинності, масові демонстрації, підривні дії у провінції, розстріл президента і його конгресу. Охоплене жахом суспільство залишалося в пасивному очікуванні подальших дій. Тимчасовий уряд, що прийшов до влади, ввів надзвичайний військовий стан, випустив ряд законів, що забороняють жінкам працювати, користуватися грошима та мати будь-яку власність. Пошуки ворогів, очищення суспільства, виселення неблагонадійних та людей літнього віку в колонії, демонстративні розстріли та повішання «злочинців» стали повсякденною реальністю. Авторка представила світ, що є результатом тероризму, диктатури та аполітичності громадян, у якому живе поневолене суспільство, що характерно для антиутопічних та дистопійних світів.

Новий режим був створений таким чином, що традиційні права громадян були значно спрощені, особливо постраждали жінки, більшість свобод яких перестали існувати у повсякденному житті. Спочатку жінкам заблокували банківські картки, а готівки на той час не існувало взагалі, позбавили права на власність, почали «відпускати» з робочих місць. Залишивши жінок без заробітку та фінансових накопичень, уряд не дає можливості врятуватися втечею закордон.

У романі «Оповідь служниці» суспільство, сформоване тоталітарним режимом, має свою ієрархію. Привілейованим соціальним прошарком стала військова еліта, що зіграла важливу роль у встановленні нового режиму і продовжує керувати зовнішньою та внутрішньою політикою держави. Найбідніша частина населення при цьому опинилася



на території радіоактивних Колоній. У Гілеаді, подібно до класового суспільства Платона, все чоловіче населення поділяється на Командорів – засновників та керівників держави, Хранителі, Ангели, Очі (різні військові формування); жінки соціально розподілені на – Дружин, Марф (домогосподарки, куховарки), Служниці (на яких покладена священна репродуктивна функція, яку втратили інші жінки внаслідок погіршення екології). Командори за своїм соціальним статусом мають можливість утримувати трьох жінок у будинку: Дружину, Марфу та Служницю. Також існують в цьому суспільстві «екодружини» – жінки з найнижчих верств населення, яких не торкнувся сімейний політичний режим, та «нежінки» – державні злочинниці відправлені до Колоній для розчищення радіоактивних земель.

Залякування, всезагальний контроль, стеження, доноси та привселюдні казні – це повторювані антиутопічні мотиви, що зустрічаються у багатьох творах класики жанру (Є. Замятін, Дж. Оруел, О. Хакслі), і М. Етвуд не відстає від традицій літературного жанру. Всі ці мотиви наявні у дистопії письменниці. У Гілеаді кожен має слідкувати за кожним, адже кожен може бути потаємним донощиком: *«The truth is that she is my spy, as I am hers»* [34 с. 25], – так головна героїня пояснює своє спілкування з іншою Служницею. Але перейматися необхідно не лише щодо людей, тут також присутній страх щодо технічних пристроїв (диктофон, мікрофон), які вловлять кожне необережне слово. Показові повішання на стіні засуджених через політичні підстави також є способом залякування населення. Порядок в антиутопічному суспільстві підтримується завдяки нав'язаному страху перед умовним зовнішнім ворогом, тому що саме так жителі тоталітарної держави усвідомлюють себе єдиним «ми».

Регламентация суспільства відбувається у наслідок позбавлення можливості вільного спілкування та пересування. Обмеження спілкування та мовчання постає у романі важливим мотивом існування тоталітарного

соціуму, що характеризується пригніченням та безправ'ям: *«If you can call it talking, these clipped whispers, projected through the funnels of our white wings. It's more like a telegram, a verbal semaphore. Amputated speech»* [34 с. 182]. У рідких випадках, коли персонажам вдається поговорити, це все одно не схоже на розмову здатну передати особисту інформацію, це лише обмін фразами-кліше з тексту Старого Завіту: *«“Blessed be the fruit,” she says to me, the accepted greeting among us. “May the Lord open,” I answer, the accepted response. <...> “The war is going well, I hear,” she says. “Praise be,” I reply.»* [34 с. 25-26].

Існує таке поняття, як квазіномінація, Б. Ланін пояснює його як «явище, за якого предмети, процеси та діючі особи отримують нові імена». [19 с. 157]. На прикладі антиутопії «Оповідь служниці» головну героїню, як і інших служниць, позбавляють власного ім'я та надають найменування, що вказує на роль у тоталітарному суспільстві. І так як головна героїня потрапила у родину до Командора Фредеріка Уотерфорда – значить вона «належить Фреду», тепер її ім'я Фредова (Offred): *«My name isn't Offred, I have another name, which nobody uses now because it's forbidden. I tell myself it doesn't matter, your name is like your telephone number, useful only to others; but what I tell myself is wrong, it does matter. I keep the knowledge of this name like something hidden, some treasure I'll come back to dig up, one day»* [34 с. 80]. Позбавлення природної можливості спілкування, а отже критичного мислення, власного стилю мовлення та особистого імені є мотивом антиутопічної деперсоніфікації персонажів.

Традиційно автори антиутопічних творів використовують спростовані релігійні ідеї, що допомагає згуртувати суспільство навколо ідеалу моральності. Ця віра легко перетворюється на ідеологію, за рахунок чого можна виправдати насилля над особистістю та закріпити авторитет лідера тоталітарної держави.

У романі М. Етвуд фрази зі Священного писання стали єдиною легальною річчю, якими обмінюються служниці під час зустрічі. Така

розмова позбавлена будь-якого інакодумства. Різні категорії соціальної ієрархії названі біблійними іменами (Очі Господні, Марфи, Іезавелі). Назви магазинів та державних установ також мають біблійні конотації («Всяка плоть», «Молоко і мед», «Лілії»). Звичайні церковні служби замінені на так звані «Молитвонади» – церемонії у разі військових перемог.

Часто відбувається спотворення біблійного тексту або включення у релігійний текст сторонніх виразів, що більше схожі на політичні лозунги: *«From each, says the slogan, according to her ability; to each according to his needs. We recited that, three times, after dessert. It was from the Bible, or so they said. St. Paul again, in Acts»* [34 с. 110]. Таким чином, суспільство насправді дуже далеке від релігії та віри у її істинному прояві, а хибні тлумачення та вирвані з контексту посилання до Священного писання є лише інструментом пригнічення суспільства.

Втручання держави в особистий простір громадянина є однією з характерних рис антиутопічного роману. Тотальний контроль над усіма сферами життя людини торкається родинної проблематики, кохання та сексуальних відносин. В антиутопічному світі ці поняття не можуть залишатися особистою сферою життя людини. І якщо в романі О. Хакслі «кожен належить кожному», а в романі Дж. Оруела навпаки, встановлена суворо одношлюбність, то у М. Етвуд на перший погляд здається, що родина та патріархальна структура в ній є найважливішою цінністю для держави, проте пізніше виявляється, що родина несе лише формальну функцію і це лише привід утримувати жінок в неволі: *«Love, said Aunt Lydia with distaste. Don't let me catch you at it. No mooning and June-ing around here, girls. Wagging her finger at us. Love is not the point»* [34 с. 199]. Шлюб і народження дітей ніяк не перегукуються з поняттям кохання та взаємних почуттів: *«But you aren't expected to love him. You'll find that out soon enough. Just do your duty in silence»* [34 с. 200].

Життя Служниці в антиутопічному світі суворо регламентоване до ступеня ритуалізації. У романі процес зачаття та народження дитини

авторка представляє у вигляді антиутопічної ритуальної церемонії, як наруга над жіночою природою та материнством. В основу покладено старозавітну історію про безплідну Рахіль, котра приймає від чоловіка дитину народжену служницею Валлою. Церемонія зачаття у романі покликана відтворити біблійну ситуацію у вигляді збоченого спектаклю, де усі учасники почувають себе як на сцені, на очах у публіки. Ритуальний характер цього процесу підкреслюється урочистістю підготовки до події, в якому приймають участь усі жителі будинку, в тому числі й домогосподарка: *«They too have been summoned by the bell, they resent it, they have other things to do, the dishes for instance. But they need to be here, they all need to be here, the Ceremony demands it. We are all obliged to sit through this, one way or another»* [34 с. 78].

У день церемонії у вітальні у присутності всіх Командор зачитує старозавітний фрагмент з книги Буття. Це, до речі, єдиний епізод коли у романі фігурує Священна книга: *«We can be read to from it, by him, but we cannot read. Our heads turn towards him, we are expectant, here comes our bedtime story»* [34 с. 84] – тому, це не для всіх доступний об'єкт. У цей момент з першого погляду урочистість ситуації вказує на священнодійство, проте все ж помітно як вся ситуація обтяжує героїв і стає лише формальністю: *«The Commander, as if reluctantly, begins to read. He isn't very good at it. Maybe he's merely bored. It's the usual story, the usual stories»* [34 с. 101].

У цей час Служниця має прослухати текст Священного письма, сама на колінах молитися, що також деперсоніфікує героїню та вказує на її підпорядкований статус. Вона сама не раз підкреслює відношення до неї як до речі чи предмету меблів: *«I don't sit, but take my place, kneeling, near the chair with the footstool where Serena Joy will shortly enthrone herself, leaning on her cane while she lowers herself down. Possibly she'll put a hand on my shoulder, to steady herself, as if I'm a piece of furniture. She's done it before»* [34 с. 76]. Сам процес зародження нового життя позбавлений будь-якої

чуттєвої складової, перетворений на певний громадський обов'язок. Відсутня будь-яка інтимність, адже у процесі беруть участь троє: Командор, його дружина та Служниця. Для всіх це обов'язок, що не передбачає ніякої реакції з боку жінки і стає несвідомим актом з боку чоловіка: *«It has nothing to do with passion or love or romance or any of those other notions we used to titillate ourselves with. It has nothing to do with sexual desire, at least for me, and certainly not for Serena»* [34 с. 90]. Звісно бажання чи небажання, почуття героїні не мають значення, вона лише зняряддя відтворення нового життя: *«There is supposed to be nothing entertaining about us, no room is to be permitted for the flowering of secret lusts; no special favors are to be wheedled, by them or us, there are to be no footholds for love. We are two-legged wombs, that's all: sacred vessels, ambulatory chalices»* [34 с. 128].

Коли ця ж сцена представлена вдруге, але вже після того, як у Служниці з господарем з'явився певний зв'язок, щось схоже на особисті відносини, вони починають бачити один в одному щось більше ніж безликі предмети інтер'єру. Саме тому Командор простягає руку до обличчя героїні намагаючись перетворити ситуацію хоча б трохи на інтимну. Але для самої Служниці участь у Церемонії в таких умовах стає ще болючішою, адже тепер вона не може просто відсторонитися від ситуації утримуючи свою психологічну рівновагу: *«This act of copulation, fertilization perhaps, which should have been no more to me than a bee is to a flower, had become for me indecorous, an embarrassing breach of propriety, which it hadn't been before»* [34 с. 147].

Також Фредова постійно відчуває презирство та роздратування з боку дружини Командора по відношенню до себе. Служниця для неї як докір за власне безпліддя. Її присутність в родині лише державна необхідність, як можливість мати дитину. Проте і саме бажання мати дитину у дружини не тому, що вона хоче стати матір'ю, а тому, що це престижно у суспільстві та привід для заздрощів.

Церемонія Пологів – це дзеркальне відображення процесу запліднення. Тут також яскраво підкреслюється, що дитина належить саме Дружині, а не Служниці. Це прослідковується у зміні ролей: Дружина залучена до усіх процесів начебто це відбувається з нею. Вона імітує перейми, хватається за живіт, навколо неї збираються інші дружини, щоб її підтримати: *«They're gathered in the sitting room on the other side of the stairway now, cheering on this Commander's Wife, the Wife of Warren. A small thin woman, she lies on the floor, in a white cotton nightgown, her graying hair spreading like mildew over the rug; they massage her tiny belly, just as if she's really about to give birth herself»* [34 с. 109].

Разом зі Служницею, у цей час, присутні інші служниці, які мають відчувати причетність до того, що відбувається повторюючи: *«“Push, push, push,” we whisper. “Relax. Pant. Push, push, push.” We're with her, we're the same as her, we're drunk»* [34 с. 117].

Дружини та служниці, як учасники цього процесу, по-різному його сприймають. Для служниць це нагадування про їхню «функцію» та призначення, в той час як вони вкотре відчують втрату, а дружини, тримаючи новонароджене дитя як заслужений приз, з гордістю приймають заздрісні погляди своїх подруг: *«The Commander's Wife looks down at the baby as if it's a bouquet of flowers: something she's won, a tribute»* [34 с. 118].

Придушення особистості у романі М. Етвуд відбувається і на інших рівнях, окрім вже зазначених. Наприклад, зовнішній вигляд та одяг персонажів, що має підкреслювати приналежність жінки до певної ролі у суспільстві: Дружини одягнені у сукні холодного блакитного кольору, одяг Служниць – сукні криваво-червоного кольору, щоб підкреслити їхню спроможність народжувати, Марфи постають у темно-зеленому, Екодружини носять смугасті сукні, Тітки, які навчають майбутніх Служниць у «Червоному центрі», завжди одягнені в одяг коричневого кольору.

Свій одяг героїня порівнює з чернечим вбранням, через довгу сукню, яка закриває все тіло, та сприймає себе як «червону пляму», що знову символізує її репродуктивні функції: *«The skirt is ankle-length, full, gathered to a flat yoke that extends over the breasts, the sleeves are full. The white wings too are prescribed issue; they are to keep us from seeing, but also from being seen»* [34 с. 15]. Така сувора уніфікація в одязі покликана задля придушення особистості та наругу над людським тілом.

Головна героїня роману не відповідає традиційному антиутопічному ексцентричному герою-бунтівнику, негативно налаштованому проти системи. На відміну від її подруги Мойри, Фредова виступає пасивною по відношенню до ситуації, в якій опинилась. Мойра, навпаки, завжди була непокірною та волелюбною, її не влаштовувало становище в ієрархії цього світу, і вона намагалась боротися проти нього. Проте Мойра також опиняється жертвою насилля та примусу в умовах нового життя. Її втеча з «Червоного будинку» не забезпечила їй волю та незалежність. На противагу своїй подрузі Служниця занурюється у свій «внутрішній монолог», який стає для неї засобом внутрішнього звільнення. Це допомагає утримати психічну та душевну рівновагу: *«I would like to believe this is a story I'm telling. I need to believe it. I must believe it. Those who can believe that such stories are only stories have a better chance»* [34 с. 44].

Авторка за допомогою такого дистопічного художнього простору твору дає зрозуміти, наскільки тонка грань між сповіданням релігії та перетворенням цього процесу на знаряддя придушення населення, наскільки небезпечне втручання в особисте життя людини, наскільки руйнівним є паплюження сімейних цінностей та свобод людини. На прикладі своєї героїні, авторка звертає увагу на гендрену маркованість та деперсоніфікацію, що яскраво спостерігається в одязі персонажів, на аспекти жіночої тілесності, які найбільше піддаються насиллю в антиутопічному соціумі, змодельованому письменницею. Також М. Етвуд у своєму романі звертає увагу на спрощення прав і свобод жінок, що

зведені до мінімуму, на регламентацію, тотальний контроль та максимальне обмеження у словах та діях.

### **3. 2. Жіночі образи в досліджуваних романах: інваріантні та індивідуальні риси**

Сучасна література негативної утопії кінця XX – початку XXI століття характеризується різнобарв'ям жанрових форм та виявлень антиутопічного начала, а також появою нових поглядів на традиційні антиутопічні проблеми, викликані гендерною обумовленістю сучасною літературою про ідеальне суспільство. Була перервана двохтисячолітня традиція (від Платона до Оруела) чисто чоловічого погляду на питання про кращий світо устрій, коли до літератури прийшли такі талановиті письменниці (Карін Бойе, Маргарет Етвуд, Урсула Кербер Лі Гуїн та ін), які представили у своїх творах феміністичну трактовку традиційних утопічних питань. У жіночій творчості гендерні аспекти в першу чергу втілені у персонажах творів, де головними героями постають жінки.

Система образів у літературних творах є важливою складовою, яка, разом з іншими структурними елементами, покликана на розкриття головної ідеї художнього твору. Проблематика літературного твору, зазвичай стає основою для побудови системи образів. Для кожного літературного жанру є характерними повторювані теми, ідеї, проблеми, мотиви, що втілюються в характерах персонажів, в їхніх думках та вчинках. Система образів – це сукупність літературних героїв у художньому творі, їхня взаємодія між собою, а також їхня роль у сюжеті твору та розкритті задумки автора.

Мета цього підрозділу проаналізувати жіночі образів головних героїнь у системі образів романів Д. Мітчелла «Хмарний атлас», К. Ішігуро «Не відпускай мене», М. Етвуд «Оповідь служниці».

У романі К. Ішігуро система образів розділена на дітей-клонів, які знаходяться у центрі подій твору, та їхніх вихователів – звичайних людей,



які виступають другорядними персонажами антиутопії. Система образів «Хмарного атласу» побудована за схожим принципом: персонажі розділені на клонів-фабрикантів та «чистокровних», тобто живих людей. У романі «Оповідь служниці» антиутопічний світ персонажів умовно поділяється на більш привілейоване суспільство (Командори, Дружини Командорів, Янголи, Хранителі) та взагалі безправних (Служниці, Тітки, Марфи, Екодружини, «не жінки»).

Головними персонажами роману К. Ішігуро «Не відпускай мене» (2005) виступають троє молодих людей – випускники школи-інтернату, яка була створена для виховання клонів. Головною героїнею та оповідачем твору є молода жінка на ім'я Кеті Ш. Вона є втіленням образу оповідача та ліричного героя. Саме у такий спосіб проявляється спільна для цих антиутопій особливість – оповідь від першої особи. Про неї читач дізнається через призму її сприйняття навколишнього світу. Розповідаючи про певні події та людей, які з ними пов'язані, Кеті розкриває свою особистість. Таким чином, сприймаючи головні та другорядні характеристики, у свідомості читача складається психологічний портрет героїні.

На момент оповіді Кеті тридцять один рік. Вона доволі скромна та добре вихована жінка, яка не вирізняється своєю зовнішністю серед інших. Протягом одинадцяти років Кеті працює помічником донорів і дуже добре справляється зі своїми обов'язками: *«they think I'm fantastic at what I do»* [38 с. 5]. Більше інформації про героїню читач дізнається через аналіз її поведінки, її висловлювань, думок та відношення до оточуючих. Її детальна розповідь про події з дитинства, пов'язані з нею та її друзями, демонструє такі якості її характеру, як спостережливість, кмітливість, розсудливість, інтерес до життя та оточуючих людей. Вона добра, турботлива та вміє співчувати: *«There's no way I could have gone on for as long as I have if I'd stopped feeling for my donors every step of the way»* [38 с. 6]. Кеті завжди спокійна та врівноважена, з нею часто радяться тому, що її

точка зору важлива для друзів. Вона здатна щиро любити, і це читач може спостерігати у її відношенні до Томі протягом всього твору.

У романі Кеті представлена справді людяною, інтелектуально та духовно розвиненою істотою, хоча на думку суспільства, в якому вона живе, – це лише організм, штучно створений для вирощування донорських органів.

Вихованці Хейлшему не мали рідних чи близьких, тому так цінували один одного. Вони цінували спілкування разом, спільні інтереси, місця, де любили проводити спільно час. Найдорожчими людьми для Кеті були її друзі Томі та Рут.

Томі мав вибухливий характер, був нестримним і часто роздратованим, якщо у нього щось не виходило. Така поведінка була викликана його невпевненістю та переживаннями щодо своїх творчих здібностей. Адже весь час вчителі наголошували на тому, як важливо мати хист до творчості та створювати якомога більше цікавих робіт. Томі нічого не вдавалося, а згодом він взагалі не мав бажання цим займатися. Томі пояснював свою поведінку таким чином: «<...> *it was always just me. Me being an idiot*» [38 с. 255]. Не дивлячись на його маргінальний стан серед інших дітей, які над ним насміхалися та ображали підлітка, Кеті йому співчувала та могла зрозуміти. Вона переймалася, як така поведінка вплине на його майбутнє, за його успіхи і навіть за нову футболку, яку він ненароком зіпсував, перебуваючи в істеричі, коли його не взяли у футбольну команду.

У романі Томі постає «бунтарем, що змирився». Це виявляється не тільки в його поведінці. Навідміну від інших дітей-клонів, хлопець завжди намагався дізнатися правду про своє існування і знайти пояснення кожній події, яка відбувалася у школі. Вихованець неодноразово ділився з Кеті своїми теоріями щодо призначення Галереї та щомісячного візиту Мадам до інтернату. Не дивлячись на те, що Томі намагається хоч якось

протистояти системі, він, як і всі, закінчує своє життя на операційному столі.

Рут, найкраща подруга Кеті, завжди демонструвала лідерські якості, була впевненою, цілеспрямованою та комунікабельною. У дитинстві вона була фантазеркою, постійно щось вигадувала та видавала все за правду. Цим Рут не раз ображала Кеті та Томі: «*I was never sure, of course, if she was telling the truth, but since she wasn't actually "telling" it, only hinting, it was never possible to challenge her.*» [38 с. 49]. Коли вони стали доросліше і переїхали жити до котеджів, Рут прагла більше спілкуватися зі «старожилами», старшими вихованцями інтернату, і неодноразово давала зрозуміти Томі та Кеті, що їй за них соромно перед новими друзями. Та найгірший вчинок Рут був, коли вона вступила у інтимні стосунки з Томі, знаючи, що у них з Кеті вже давно є взаємна симпатія. Але на той момент вона егоїстично думала лише про себе і про можливе існування відстрочки. А Кеті постійно залишалася відданою подругою для обох, завжди могла підтримати та вислухати. На щастя, наприкінці свого життя Рут усвідомила свої вчинки, про все зізналася і вмовила Томі та Кеті стати парою і довести це тим, хто подовжить їм життя. Але, на жаль, то був лише міф.

На перший погляд, життя дітей-клонів нічим не відрізняється від життя звичайних людей. Проте головна різниця – у відношенні дорослих до них, які чітко розмежовують дітей справжніх (хворих, що потребують донорської допомоги) від штучних (клонуваних дітей). Проте через призму детальної розповіді вустах головної героїні Кеті, автор доводить наявність душі у кожного з них тому, що вони вміють любити, мріяти, співпереживати, ненавидіти, радіти, боятися та все інше, що притаманно людям.

Головна героїня роману Д. Мітчелла «Хмарний атлас» Сонмі-451, клонована працівниця ресторації Папи Сонга, своєю зовнішністю ніяк не вирізняється серед інших. Вона, як і інші працівниці піддана системній

уніфікації. Зовнішність фабриканток абсолютно однакова, проте набір внутрішніх характеристик завжди різниться: «*No matter how diligently the purebloods convince themselves, the manufacturers' minds are vastly different from each other, even if their bodies and faces are completely identical.*» [39 с. 189]. Сама робітниця стверджувала, що через вживання у їжу так званого «Мила», особисті якості характеру кожної фабрикантки знижуються до мінімуму або не виявляються взагалі. Тож проблеми антигуманного відношення до клонованих працівниць корпоративне суспільство просто не помічає через деперсоніфікованість.

Від початку процесу «піднесення» головної героїні Сонмі-451 та її попередниці Юни-939 починає проявлятися їхня індивідуальність, особиста думка та здатність аналізувати. Вони почали усвідомлювати, наскільки обмеженим та регламентованим виявляється їхнє життя, наскільки вони нещасні створіння: «*...among the all slaves of Ni-So-Kopros, we are the most pathetic. I can endure tedious and hard work, but it gives me no more pleasure than it does you.*» [39 с. 178]. Сонмі-451, яка стала вдалим проектом «піднесення», виявляла неабиякі здібності до навчання та пізнання нового. З кожним днем розуміння того, як працює корпоративна держава, змінює її свідомість. Героїня відчувала розпач за власне життя, тугу та іншими робітницями своєї ресторації, які так і залишилися там працювати, обурення та страх, коли дізналася, куди насправді відправляють клонів-робітниць замість відпочинку на острові Екзальтації. Робітниці, не знаючи правди, важко працюють протягом свого життя, заради обіцяного відпочинку, про який Папа Сонг нагадував їм кожного. Проте, замість цього їх просто знищують, як застарілий електронний прилад, якому вийшов строк експлуатації. Такий мотив, також зустрічався у романі «Ферма тварин» Дж. Оруелла, коли Боксера відправляють на шкуродерню замість лікарні та пенсії. Всі ці відчуття та висновки, до яких прийшла Сонмі-451, що має штучний інтелект, ніщо інше, як свідчення того, що вона нічим не відрізняється від «чистокровних».

У романі М. Етвуд «Оповідь служниці» (1985) головна героїня також жінка в антиутопічному світі, але не клон, а жива людина. У творі М. Етвуд, як і у романі К. Ішігуро, головна героїня виконує роль оповідача і все, що замальовується у художньому творі, у тому числі й персонажі, читач сприймає через призму світосприйняття Служниці. Фредова не може змиритися з умовами зовнішнього світу, але й боротися з ними теж не може. Вона просто намагається вижити заради своєї доньки, яку так часто згадує, але не може побачити наживо: «*They showed me a picture of her, standing outside on a lawn, her face a closed oval. Her light hair was pulled back tight behind her head. Holding her hand was a woman I didn't know. She was only as tall as the woman's elbow. You've killed her, I said. She looked like an angel, solemn, compact, made of air. She was wearing a dress I'd never seen, white and down to the ground*» [34, с. 44] – це Служниця побачила на фото, яке їй показала Дружина Командора. Ще більше вона згадує свого чоловіка: «*I wanted to feel Luke lying beside me. I have them, these attacks of the past, like faintness, a wave sweeping over my head. Sometimes it can hardly be borne*» [34, с. 53]. Вона розуміє, що найкращий вихід – це пристосуватися до умов, і не переставати сподіватися на світле майбутнє. Все що їй залишається – це спогади про минуле життя, які вона так обачно пильнує.

Яснорада, Дружина Командора, вже не молода жінка і вперше героїня побачила її такою: «*A little of her hair was showing, from under her veil. <...> Her eyebrows were plucked into thin arched lines, which gave her a permanent look of surprise, or outrage, <...> Her nose must once have been what was called cute but now was too small for her face. Her face was not fat but it was large. Two lines led downward from the corners of her mouth; between them was her chin, clenched like a fist*» [34, с. 22]. Звісно Фредова відчувала страх та неприязнь по відношенню до дружини, проте вона не засуджує Яснораду, адже розуміє, що ця жінка, як і всі інші, стала

заручницею обставин. Усі громадяни тоталітарної держави мають грати свої ролі.

Командора авторка також не зображує виключно негативним персонажем, він має як негативні, так і позитивні риси характеру. Після того, як Командор почав таємно зустрічатися зі Служницею, стало зрозуміло, що в ньому залишилося ще щось людське від минулих часів, щось за чим він також сумує і як йому теж не вистачає звичайного спілкування. У кабінеті один на один з головною героїнею Командор дозволяє собі бути вразливим, дещо інфантильним та необачним.

У центрі уваги досліджуваних романів знаходяться образи жінок. Вони не виступають активними поборницями систем держав, у яких перебувають. Образ Кеті, з роману «Не відпускай мене», є втіленням японської філософії смиренності, обов'язку та гідного прийняття своєї долі. Не зважаючи на те, що вона майже весь час знала, хто вона і як закінчиться її життя, дівчина ніколи не намагалася змінити усталений порядок.

Служниця, персонаж з дистопії М. Етвуд, також грає пасивну роль по відношенню до тоталітарного світу. Звісно, жінка не бажає так жити, але вже знає, що будь-яка спроба врятуватися закінчиться смертю. Тому Служниця терпляче чекає і вірить, що настане час, коли це скінчиться, вона врятується і буде згадувати цей період життя як жахливий сон.

Героїня антиутопії «Хмарний атлас» Сонмі-451 ніколи б і не змогла вчинити опору корпоративній системі, через свої обмежені знання, «Мило» та генетично закладені якості, що дозволяли лише працювати у Корпоратії. Вона стала знаряддям знищення цієї системи у руках підпільного опозиційного руху проти існуючої влади, і принесла за це в жертву своє життя.

## ВИСНОВКИ

Період другої половини ХХ – початку ХХІ століття визначається стрімким розвитком жанру антиутопії в літературному процесі та підвищеним до нього інтересом читачів та письменників. Така зацікавленість пов'язана, у першу чергу, з художнім прогнозуванням навколишньої дійсності з метою застереження. Дослідження літературної антиутопії відбувається нерозривно з утопією, яка є протилежним відображенням негативного світоустрою. У ході дослідження проаналізовано еволюційний розвиток жанру та результати досліджень відомих літературознавців.

Соціальна утопія має свої різновиди, такі як дистопія, квазіутопія, какатопія, антиутопія, контрутопія, постантиутопія та ін. У свою чергу антиутопія, як соціальна утопія, також має безліч різновидів жанру: механістична антиутопія, релігійна, технократична, феміністична, постапокаліптична антиутопія, кіберпанк, практопія, екодистопія, контротопія, тайм-панк, посткіберпанк та ін.

У ході дослідження жанру було виявлено та досліджено низку дискусійних питань, серед яких саме визначення «антиутопія», змістові характеристики та типологічні риси. Опрацювавши та проаналізувавши теоретичний матеріал, ми охарактеризували сталі характерні особливості, що притаманні антиутопічним творам, та визначили інваріантні жанротворчі елементи, до яких належать мотиви географічно замкненого місця з тоталітарною системою правління, героя-бунтаря, деперсоніфікації та уніфікації персонажів, ритуалізації та регламентації життя, відсутності вибору та мотив страху, а також специфічний хронотоп, типові проблеми та ідеї, елементи фантастики.

У мотивній структурі антиутопій «Хмарний атлас» Д. Мітчелла та «Не відпускай мене» К. Ішігуро наявні мотиви налаштованого на бунт антиутопічного героя, замкненого простору, ритуалізації життя, відсутності вибору, деперсоніфікації персонажів та мотив страху. Автори

обох романів звернулися до схожих проблем клонування, пошуку свого місця у світі, утвердження власного «я», особистості та соціуму, гуманності та жорстокості людей.

Хронотоп є найважливішим елементом художнього світу твору. Художній світ, як і світ реальний, не може існувати поза часом і простором, які відображають ідейноестетичні пошуки письменника. Специфіка простору і часу романів Д. Мітчелла «Хмарний атлас», К. Ішігуро «Не відпускай мене» та М. Етвуд «Оповідь служниці» полягає у нелінійності композиції, наявності двох часово-просторових площин, ретроспекції, головні героїні вступають і оповідачами творів, пошуках «свого» простору, предметах-символах, пейзажах, що транслиють душевний стан персонажів.

Поєднуючи жанри політичного, феміністичного та екологічного роману М. Етвуд обрала за основу дистопію, а події, що розгортаються, подаються як художня автобіографія жінки у тоталітарній державі. Світ дистопії не лише фантастичний. Це уявне місце, що існує десь на межі можливого. Цей різновид негативної утопії віддзеркалює світ, у якому живе і який бачить письменниця. Ці загальні характеристики стали основою феміністичної дистопії М. Етвуд «Оповідь служниці». Жіноча доля, змальована у більшості творів М. Етвуд, допомагає письменниці відобразити не тільки складний та суперечливий світ сучасної жінки, а також втілити важливі для канадської дійсності проблеми національної свідомості, літературної творчості, специфічний канадський погляд на світові проблеми.

Маргарет Етвуд, відповідаючи попереднім антиутопічним традиціям, бере за основу інваріантні мотиви співвідношення суспільства та особистості, волі та примусу, уніфікації та індивідуальності, насилля та експлуатації людського тіла, пропонує розглянути їх з іншої позиції, а саме з жіночої точки зору. У центрі уваги антиутопічного твору постає жінка, що не відповідає традиційним канонам негативної утопії. У дистопії М.



Етвуд, як і в романах вже зазначених авторів, присутні два просторово-часових рівні, наявні мотиви регламентації суспільства, квазіномінації, втручання держави в особистий простір громадян, ритуалізації життя, щоденникова форма твору. Створена авторкою тоталітарна держава стала втіленням всезагального контролю, обмежень та страху, де жінка поставлена на найнижчий щабель в ієрархії соціуму.

Головними героїнями антиутопій Д. Мітчелла, К. Ішігуро та дистопії М. Етвуд постають жінки, які знаходяться у центрі подій творів та втілюють у собі авторські антиутопічні ідеї. Кеті Ш. Служниця та Сонмі-451 у своїх романах постають одночасно нараторами та головними героїнями. Усі події, що відбуваються у творах для читача відкриваються через призму сприйняття головних героїнь. Вони не виступають активними поборницями тоталітарного руху своїх держав, проте залишаються сильними внутрішньо, спроможними пережити всі випробування, що підготувало їм життя.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баран Г. Роман-пантопія В. Винниченка “Сонячна машина” :проблематика, особливості поетики. Літ. ред. М. Борецький. Дрогобич: Вимір. 2001. 211 с.
2. Баталов А. Я. В мире утопии. Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. М. 1989.
3. Баталов Э. Я. Социальная утопия и утопическое сознание в США. М. : Прогресс, 1982. 204 с.
4. Бауман З. Индивидуализированное общество. Пер. с англ. под ред. В.Л. Иноземцева. М.: Логос, 2005. 390 с.
5. Бахтин М.М. Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. *Эстетика словесного творчества*. – М.: Искусство, 1986. С. 297–325.
6. Безчотникова С. В. Русская литературная антиутопия пределы XX – XXI веков: динамика развития, векторы модификаций, типология: автореф. дис. ... д-ра фил. наук. Киев, 2008. 49 с.
7. Вежлева О. В. Антиутопия как литературный феномен в художественной системе реализма (к вопросу о творческом методе антиутопии). *Веснік БДУ. Сер. 4. 2007. № 2. С. 28 – 33.*
8. Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: автореф. дис. ... д-ра фил. наук: 10.01.01. Саратов, 2009. 48 с.
9. Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах. Самара, 2006.
10. Гром’як Р. Т., Ковалів Ю. І., Теремко В. І. Літературознавчий словник-довідник. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
11. Давиденко Г. Й., Стрельчук Г. М., Приганик Н. І. Історія зарубіжної літератури XX століття: навчальний посібник. Київ: Центр учбової літератури, 2011. 488 с.

12. Євченко О. Деякі родові риси поетики драми–антиутопії. *Вісник Житомирського держ. ун–ту імені Івана Франка*. 2004. Вип. 15. С. 166–170.
13. Жаданов Ю. Гендреные аспекти творчества М. Этвуд. URL: <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/2597/2/Zhadanov%20Yu.%20A..pdf>
14. Іленьків Г. Літературна антиутопія як форма відображення політичної дійсності. *Вісник Львівського університету*. Серія філос.-політолог. студії. 2015. Вип. 7. С. 364 – 372.
15. Копач Е. А. Хронотоп современной антиутопии. *Мова і культура*. Серія: філологія: зб. наук. праць / за ред. Д. С. Бураго. К.: Вид. Дім Дмитра Бураго, 2002. Вип. 5. том 1. С. 157–161.
16. Кулікова І. І. Термін антиутопія в контексті літературного процесу ХХ століття. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології*. Вип. 2. С. 233.
17. Кучер В. В. Поетика-роману антиутопії в рецепції сучасного літературознавства. *Наукові записки*. Кременець. Вип. 36. С. 184 – 187. (Сер. : «Філологічна»).
18. Ланин Б. А. Литературная антиутопия XX века. М.: РАО, 1992. 102 с.
19. Ланин Б. Жизнь в антиутопии: государство или семья? *Общественные науки и современность*. 1995. №3. С. 157.
20. Лівшиць П. І. Різнобарвна палітра антиутопії URL: <http://www.masters.kubg.edu.ua/index.php/if/article/view/473/426#.Xyam05fVLIU>].
21. Любимова А. Время и пространство антиутопии. *Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX вв*. Пермь, 1993. С. 46–49.
22. Морсон Г. Границы жанра. Утопия и утопическое мышление. М., 1991.
23. Овчаренко Н. Романи-антиутопії Маргатер Е. Етвуд. *Зарубіжна література*. Слово і час. 2006. № 2. С. 47

24. Соловійова А. С. Антиутопія як символічна модель суспільства тотальної деперсоналізації. Наукові праці Чорноморського державного університету. 2011. Вип. 150. С. 57 – 63. (Сер. : Політологія).
25. Тимейчук І. М. Генологічні аспекти романів М. Етвуд «Історія служниці», «Орикс і Крейк» та «Рік потопу». Наукові записки Національного університету «Острозька академія». 2015. Вип. 55. С. 252 – 255. (Сер. : «Філологічна»).
26. Федух І. С. Жанр антиутопії у постмодерністичному дискурсі. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2015. Вип. 9. С. 180 - 183.
27. Хвостова О. С. Утопія як жанр. Історія, становлення, розвиток. *Східнослов'янська філологія. Літературознавство*. 2006. Вип. 8. С. 150
28. Шахова К. О. Англійська художня антиутопія у світовому контексті. *Література Англії ХХ століття / за ред. К. О. Шахової*. К.: Либідь, 1993. С. 44–71.
29. Шепелева Ю. Е., Долгіна Е. С. Антиутопия как жанр фантастической литературы. *Вестник магистратуры*. 2015. №11(50). Т. 4. С. 13
30. Шерстюк Н. Хронотоп як літературознавча категорія: генеза, еволюція, дискурс. *Філологічні науки*. № 28. 2018. С. 56-61
31. Шишкин Д. П. Миры-утопии в эпоху постмодерна URL: [https://lomonosovmsu.ru/archive/Lomonosov\\_2007/20/danik\\_st@mail.ru.pdf](https://lomonosovmsu.ru/archive/Lomonosov_2007/20/danik_st@mail.ru.pdf)
32. Шишкина С. Г. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра. С. 199 – 208. URL: <https://www.isuct.ru/e-publ/vgf/sites/ru.e-publ.vgf/files/2007/vgf-2007-02-199.pdf>
33. Юрьева Л.М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. М. 2005.
34. Atwood M. *The Handmaid's Tale*. Toronto, Ontario. 1985. 276 p.

35. Baccolini R. Finding Utopia in Dystopia: Feminism, Memory, Nostalgia, and Hope. *Utopia Method Vision. The Use Value of Social Dreaming*. Bern : Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2007. P. 159–190.
36. Browning W. G. Toward a Set of Standards for Antiutopian Fiction. *Cithara*. 1970. №10. P. 18
37. Gottlieb E. *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill. Queen's UP, 2001. P. 248.
38. Ishiguro K. *Never let me go*. 2007. 232 p.
39. Mitchell D. *Cloud Atlas : a novel*. London : Random House, 2004. 509 p.
40. Sargent L. T. Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*. 1994. Vol. 5. № 1. P. 1–37.
41. Wilson S. R. Utopian, Dystopian, Ustopian, Science Fiction, and Speculative Fiction. *Women's Utopian and Dystopian Fiction / ed. by Wilson S. R.* Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 1–10.