

УДК 821.111(73)-312.8.09

Рігц-Ракул К., пошукач кафедри іноземної літератури Львівського національного університету імені Івана Франка, магістрантка Гумбольдського університету (м. Берлін)

Поетика лабіринту в романі С. Моултропа “Сад перемоги”

У статті зроблено спробу окреслити поняття гіпертексту та його місця у сучасному літературному просторі, а також висвітлити особливості структури "класичного" гіперроману.

The paper provides definition of "hypertext", describes its part in the current literary space, and studies the peculiarities of structure of "classical" hypertext.

Вступні уваги

1. До широкого вжитку у посткласичний період розвитку наукового знання, який асоціюється з добою постмодерну, входять такі поняття, як кіберкультура, гіперреальність, віртуальна реальність, гіперлітература, гіпертекст та ін. Усі вони свідчать про появу нового виміру культури, пов'язаного з революційним розвитком техніки і технологій, насамперед, комп'ютерними засобами. Названі поняття набувають наукового статусу, оскільки поступово стають вагомою часткою загальнокультурних практик і містять величезний потенціал щодо осмислення простору буття людини.

Прийнято вважати, що ідея “кіберпростору” (“cyberspace”) належить американському фантасту В. Гібсону, який у своєму романі-техноутопії “Neuromancer” відтворив кіберпростір як колективну галюцинацію мільйонів людей. Кіберпростір, своєю чергою, розуміємо як колективне ментальне середовище, в якому розгортаються віртуальні світи. В науковій літературі одним з перших поняття “кіберкультура” застосував М. Маклюен у книжці “Середовище – це послання” (1967). Канадський дослідник доводив, що засоби масової комунікації, телебачення і телефон, впливають на зміну культурних структур. Виникає нова культура, яку визначають як кіберкультуру, оскільки вона опосередкована електронними комунікаційними технологіями. М. Дері в есе “Кіберкультура” визначає кіберкультуру як “широкий, слабкопов'язаний комплекс сублегітимних, альтернативних та опозиційних субкультур...” [3: 193]. Отже, стан сучасної культури важко уявити без кіберкультури, в межах якої розвинулись Інтернет і гіпертекст.

Поняття “віртуальна реальність” у сучасній філософії, особливо в останні 10-15 років ХХ ст.

розглядають як “концептуалізацію революційного рівня розвитку техніки і технологій, які дозволяють відкривати і створювати нові виміри культури і суспільства, а також одночасно народжують нові гострі проблеми, які потребують критичного осмислення; як розвиток ідеї множинності світів (можливих світів), первинної невизначеності і відносності “реального світу” [4: 122]. Можна зауважити, що поняття “множинності” є одним з ключових у філософських, естетичних, літературознавчих концепціях постмодернізму. Саме поняття “віртуальний” використовують у різних сферах: від квантової фізики (віртуальні частинки) до теорії управління (віртуальний офіс). Практика віртуальної реальності має різні контексти виникнення і розвитку.

Поняття “гіперреальність” також входить до філософського словника постмодернізму. Його зміст містить принципову відмову від розуміння реальності як онтологічно фундованого феномену, а також від ідеї лінійності. Вчені-постмодерністи обґрунтовують ідею симулякрів (Ж. Бодрійяр), тобто копій реальності, які співіснують в єдиному культурному просторі. Симулякри симулюють реальність, часто примушуючи людину повірити, що саме такою повинна бути справжня реальність. Гіпертекст є похідним поняттям від “гіперреальності”.

2. Як феномен сучасної художньої літератури гіпертекст привертає увагу багатьох сучасних письменників і літературознавців. Зокрема Дж. Гіліс Мілер, представник ейльського деконструктивізму, схильний розглядати гіпертекст у якості завершального варіанту текстuality [8]. Це дозволяє припустити, що аналізу текстів такого роду відповідає категоріальний апарат постмодернізму.

Термін “гіпертекст” вперше застосовано Теодором Нельсоном на початку 60-х років ХХ ст. Він, передбачивши зростаючий розвиток та інтерес до нових технологій, вважав, що у майбутньому всі тексти будуть зберігатися у глобальній електронній мережі (т.зв. docuverse). Документи мали б з’єднуватися посиланнями, які б підтримувались системою-навігатором на базі комп’ютерів. Власне, таку систему він називав гіпертекстом. З часом значення цього терміну модифікувалося і сьогодні слово “гіпертекст” означає текст, що складається з блоків тексту, які з’єднані електронними посиланнями. Отже, читач, прочитавши один з текстових блоків, обирає посилання, яке йому до вподоби, та переходить до наступного блоку. Текст втрачає свою лінійність, адже читач визначає хід сюжету. Таким чином, гіпертекст розмиває кордони між читачем та письменником і реалізує функцію читача як співавтора художнього твору. Читач переходить від позиції споживача до позиції його творця. Ідею співавторства читача обстоювали і Борхес (“Іпостасі, в яких ми осягаємо дискурси будь-яких текстів, детермінуються нашою співтворчістю, тому що сенси та інтерпретації, які народжуються в нас та задля нас під час читання, ні в якому разі не є ідентичними потайним думкам авторів”), і Умберто Еко (модель “відкритого твору”).

3. Отже, обов’язковою характеристикою розглянутих понять є множинність, яка стосується як процесу творення, так і процесу читання художніх гіпертекстів. Р. Барт наголошує: “...якщо ми прагнемо осягнення множинності, не можна залишити цю множинність за межею читання; читання саме по собі має бути множинним, яке не дотримується правил входження до тексту, так що перше “прочитання” цілком може опинитися і останнім...” [1: 26-27].

За У. Еко, твір мистецтва є одночасно закритим і відкритим, він – “форма завершена і закрита у своїй досконалості цілковито збалансованого організму, та водночас відкрита можливістю бути інтерпретованою найрізноманітнішими способами без небезпеки втратити свою неповторність” [5: 409]. Італійський учений застосовує категорію “відкритості” до аналізу найрізноманітніших явищ сучасної культури, включаючи художню літературу. Так, зразками відкритого твору він називає романи і новели Ф. Кафки, а також романи Дж. Джойса “Уліс” і “Поминки по Фіннеганові”. Останній У. Еко порівнює з айнштайнівським космосом, замкненим у собі,

завершеним і необмеженим [5: 413-414]. Поняття “відкритості” в У. Еко доповнюється і розвивається поняттям “твір у русі”. Класичним прикладом такого твору у русі для вченого слугує естетичний трактат С. Малларме “Книга”. Французький поет-символіст проводить ідею нескінченності, невичерпності та позачасовості такого культурного феномену, як книга. “Світ існує, щоб дійти до книги”, твердив С. Малларме. У. Еко, описуючи цей незавершений, усеохопний твір поета, називає його утопічним проектом¹. Втім, можна стверджувати, що інколи знаходяться люди, в тому числі і митці, які прагнуть втілювати найсміливіші утопічні проекти в практику. Література постмодерну дала декілька проектів відкритої книги, або твору, в яких, на наш погляд, можна побачити реалізовані інтенції Стефана Малларме.

“Сад перемоги” С. Моултропа як гіперроман

Одним із засновників гіпертекстуальної літератури вважають Стюарта Моултропа. Він народився у Балтиморі, штат Меріленд. Зараз С. Моултроп викладає розробку електронного середовища в Балтиморському університеті проектування мови, технології та зв’язку. Разом з Майклом Джойсом, Ненсі Кеплен та Джоном МакДейдом він заснував TINAC – колектив електронного мистецтва. У всесвітній електронній мережі С. Моултроп відомий як автор гіпертекстів. “Сад перемоги” американського письменника є одним із перших зразків гіпертекстуального роману.

На відміну від традиційних творів художньої літератури, аналіз гіпертекстів доцільно починати з особливостей технології читання, враховуючи непризвичаєність читачів і, навіть, критиків до такого типу літератури. Отже, роман створено як комп’ютерну програму, що дає змогу переходити від одного блоку тексту до іншого, користуючись запропонованими посиланнями. Читач має змогу пересуватися від блоку до блоку спонтанно, імпровізовано або (якщо він хоче напевне прочитати весь роман) скористатися картою роману (Див. Додаток 1). Обравши будь-який текстбокс карти, читач переміщується на початок одного з сюжетних блоків, який він може прочитати до кінця, або перейти до іншого сюжетного блоку. Деякі посилання відкривають картинки, схеми, цитати або статистику, які можна розуміти як додаткову інформацію до твору і які французький структураліст Ж. Женнет назвав паратекстами (Paratextes, 1987). У звичай-

¹ У “Livre” самі сторінки не повинні бути б іти у визначеному порядку: вони мали б бути поєднані у різних послідовностях, відповідно до закону зміни. Постає серія окремих аркушів, не поєднаних між собою оправою, яка б визначила послідовність. Перша та остання сторінки мали б бути написані на одному великому аркушеві, складеному вдвоє, який позначав би початок і кінець книги; а всередині книги мали б вступати у гру окремі аркуші, прості, рухомі, взаємозамінні, так що незалежно від порядку їхнього розташування твір був би все одно у смислового сенсі завершеним. (Еко У. Відкритий твір // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, Літопис, 1996. – С. 416).

них книгах така інформація, яка виконує маргінальну функцію, подається, як правило, на берегах сторінок або у виносках (Див. Додаток 1а).

С. Моултроп описує структуру свого твору таким чином: “Це історія, або радше система історій, контури якої можуть змінюватися при кожному перерисовуванні. Як будь-який лабіринт або загадка, “Сад перемоги” часто заводять Вас туди, де Ви вже були” [9]. Як і в інших творах постмодерністичної літератури, письменник коментує процес написання і читання роману. Він пише, що його надихнув твір Борхеса: “Під час останньої великої війни Хорхе Луїс Борхес написав фантастичну китайську новелу “Сад стежок, що розходяться”. Сьогодні ми ще раз переживаємо конфлікт, звісно він дуже різниться від подій 1914-18 або 1939-45 років. Але, можливо, в умовах гіпероточення та постмодернізму ми зараз живемо у всесвіті, який підозріло подібний на Сад стежок, що розходяться” [9].

Лабіринт як структуротвірний принцип роману С. Моултропа

У понятійному апараті як філософії, так і літератури постмодернізму існує низка термінів, запозичених з інших галузей знання і наділених метафоричним значенням (наприклад, поняття “ризом” запозичено з біології). Серед них вагоме смислове і структурне навантаження має образ-метафора “лабіринт”.

Першим, хто застосував це поняття для пояснення світобудови і запровадив його в художній творчості, був аргентинський письменник ХХ ст. Хорхе Луїс Борхес (“Сад стежок, що розходяться”, 1944, “Будинок Астерія”, 1949, “Абенхакан ель Бохарі, який загинув у своєму лабіринті”, 1949).

З творів Борхеса повстав образ лабіринту як моделі всесвітнього устрою. В новелі “Будинок Астерія” відтворено лабіринт Мінотавра, так, як його уявляв сам письменник: це – “будинок, рівного якому немає на всій землі”. Борхес не вважає такий лабіринт пасткою, “його двері (число яких нескінченне) відкриті вдень і вночі для людей і для звірів. Хай входить хто хоче.” [2: 149] Складність цього лабіринту полягає в постійному повторенні однакових елементів: “Всі частини будинку повторюються багато разів, одна частина зовсім як інша. Немає одного водоймища, двора, водопою, годівниці, а є чотирнадцять (нескінченне число) годівниць, водопоїв, дворів, водоймищ. Будинок подібний на світ, вірніше сказати, він і є світом” [2: 149].

“Вавилонська бібліотека” – ще одна модель всесвіту-лабіринту, який врешті-решт зводиться до книги. “Всесвіт – деякі називають його Бібліотекою – складається з величезного, можливо, нескінченного числа шестиграних галерей, з широкими вентиляційними колодязями, захище-

ними невисокими поручнями. З кожного шестигранника видно два верхніх і два нижніх поверхи – до безкінечності... В коридорі дзеркало, що достовірно подвоює видиме. Дзеркала наводять людей на роздуми, що Бібліотека не нескінченна (якщо вона нескінченна насправді, навіщо це ілюзорне подвоєння?); я ж вважаю, що гладкі поверхні виражають і обіцяють нескінченність...” [2: 80]. Якщо дивитися на устрій всесвіту-бібліотеки в цілому, він тісно пов’язаний з книгами, які в ньому знаходяться: “Бібліотека – це куля, точний центр якої знаходиться в одному з шестигранників, а поверхня – недосяжна. На кожній із стін кожного шестигранника знаходиться п’ять полиць, на кожній полиці – тридцять дві книги одного формату, в кожній книзі чотириста сторінок, на кожній сторінці сорок рядків, у кожному рядку близько вісімдесяти букв чорного кольору... всі книги, які б різні вони не були, складаються з одних і тих же елементів: відстані між рядками і буквами, крапок, ком, двадцяти двох букв алфавіту... У всій величезній Бібліотеці немає двох однакових книг. Виходячи з цих незаперечних передумов, я роблю висновок, що Бібліотека всеосяжна і що на її полицях можна знайти всі можливі комбінації двадцяти з чимось орфографічних знаків (число їх, хоча й величезне, проте не нескінченне)” [2: 81-82]. Отже, за Борхесом, “всесвіт набув сенсу, всесвіт став раптово величезним, як надія”. [2: 83] Для письменника важливо, що кожна книга містить суть усіх інших книг. Проте несистематичність бібліотеки, хаотичність розташування книжок означає не безладдя, а складно організований і складно повторюваний порядок: “Ті, хто уявляє її без меж, забувають, що обмеженим є число можливих книг. Я насмілююся запропонувати таке рішення цієї вікової проблеми: Бібліотека безмежна і періодична. Якби вічний мандрівник пішов у якомусь напрямі, він зміг би переконатися після століть, що ті ж книги повторюються в тому ж безладді (який, будучи повтореним, стає порядком: Порядком)” [2: 85].

В оповіданні “Сад стежок, що розходяться” описаний текст-лабіринт, у якому сюжет постійно розгалужується, щоб охопити всі варіанти того, що могло б статися: “Варто будь-якому герою будь-якого роману опинитися перед декількома можливостями, як він обирає одну з них, відмітаючи інші; в нерозв’язному романі Цюй Пена він обирає все разом. Тим самим він творить різні часи, які, своєю чергою, множаться і розгалужуються” [2: 91]. Запропонована Борхесом модель побудови сюжету стала тим праобразом, який прагнуть втілити у життя сучасні автори гіпертекстових романів.

Ідею лабіринту-всесвіту підхопив сучасний італійський літературознавець і письменник Умберто Еко (“Ім’я троянди”, 1980, “Примітки на

полях “Імені троянди”, 1983, “Подорожі в гіперреальності”, 1987, “Межі інтерпретації”, 1990, “Острів попереднього дня”, 1994, “Пошук досконалої мови”, 1995). На думку У. Еко, борхесівський лабіринт Всесвіту можна охарактеризувати як системний і структурований, вихід з нього передбачений самим фактом його існування. [7]

Італійський письменник навіть розробив систему класифікації світів-лабіринтів у “Примітках” до роману “Ім’я троянди”:

безальтернативний лабіринт Мінотавра, в якому неможливо заблукати, тому що усі шляхи ведуть до невідомої зустрічі з чудовиськом. “На порозі класичного лабіринту в твою долоню одразу покладена нитка Аріадни. Власне, лабіринт – це і є нитка Аріадни”;

маньєристичний лабіринт, який складається з розгалужених коридорів з безліччю глухих кутів, знайти вихід з нього можна шляхом кінцевої кількості спроб і помилок. “Вихід один. Але як його знайти? Аріаднина нитка потрібна й тут”;

дійсна схема лабіринту світоустрою – “ризом”, в якій кожна стежка має можливість перетнути іншу. Неподобно визначити центр, тому немає периферії, нема виходу. Потенційно така структура є безмежною. “Подорож таким лабіринтом є станом постійного вибору. Простір здогадки – простір ризому” (Еко) [7: 99].

У. Еко пояснює, що третій варіант лабіринту – це структура, яка не має ані початку, ані кінця, він завжди залишається недобудованим. Світ такого лабіринту не підвладний раціональному розумінню. Такий постмодерністичний, ризомний лабіринт приходить на зміну традиційному, класичному, світоподібному лабіринту. За поданою класифікацією борхесівські лабіринти слід віднести до 1-ї та 2-ї категорій, втім, у текстах аргентинського письменника закладено також ідею ризомного лабіринту.

С. Моултроп, чий роман написаний за зразком оповідань Борхеса, лише в деяких аспектах дотримується ідеї саду стежок, що розходяться. У “Саді перемоги” альтернативність зведена до сприйняття твору читачами. Тому при його аналізі варто розмежовувати питання про конструювання тексту автором і про множинність читачьких рецепцій. Оскільки весь твір складається з фрагментів історій, які читач так чи інакше прагне сплести в єдине лінійне ціле, кожний сам для себе вигадує порядок, в який складаються ланки роману, іноді вставляючи свої власні додумані зв’язки, вибираючи, чим розпочати роман і де поставити крапку.

Ігровий за своєю суттю принцип конструювання сюжету збігається ще з одним принципом постмодерністичної думки, відомим під назвою популярної дитячої гри – “лего” (від лат. *lego* – збирати, конструювати). Він означає конструю-

вання як вільне варіювання предметності, з’єднання різнорідних елементів у єдине ціле, до того ж у принципово довільному порядку. Таким чином, зміст твориться не в процесі споживання тексту і його розуміння, а в процесі його конструювання. Поняття “лабіринт” можна вважати родовим до поняття “лего”.

Таким чином, застосування поняття “лабіринту” видається плідним при аналізі усіх гіпертекстуальних романів і, зокрема, роману С. Моултропа “Сад перемоги”.

У романі американського письменника, на наш погляд, найбільш чітко простежується ідея лабіринту на всіх рівнях нарративного акту. За орієнтир можна обрати узагальнюючу модель, запропоновану В. Штідом у його книзі “Наратологія”. Вчений розрізняє чотири нарративні рівні тексту: події, історію, нарацію і презентацію нарації [6: 158-159].

Подіями вважають сукупність ситуацій, персонажів і дій, які теоретично можна розширювати до нескінченності, тоді як історія – це результат відбору ситуацій, осіб, дій. У романі С. Моултропа можна нарахувати вісім сюжетних ліній (у центрі кожної – історія персонажа), які є однаково важливими. Роман побудовано таким чином, що жодну або жодні лінії не можна визначити як центральні.

Не видається випадковим, що дія роману “Сад перемоги”, як і в творі Борхеса “Сад стежок, що розходяться”, відбувається також під час війни, відомої під назвою “Буря в пустелі”. Сама назва роману – *Victory Garden* – є алюзією на війну. Саме так називали городи міських жителів Англії під час другої світової війни.

Герої твору розгублені, вони не можуть повірити у те, що відбувається. Кожний з них сприймає війну крізь призму особистих переживань. Так, героїня студентка Емілі Ранб'орд, заплутавшись в особистої житті, опиняється на фронті у складі поштової служби, гостро переживає страх і невизначеність. Автор описує якийсь вибух, останнім посиланням у цій сюжетній лінії є чорний прямокутник. Ще один персонаж, чорношкірий репортер CNN Харлі, відмовляється їхати в гарячу точку знімати репортажі про війну, і цим губить свою журналістську кар’єру.

Оскільки персонажів у творі багато, а про їхнє минуле і теперішнє можна дізнатися з уривків окремих думок і розмов, вони справляють враження жителів невеликого містечка-лабіринту, яке зв’язує їх спільними загальнолюдськими проблемами та особистою долею.

Історія Доротеї Енью – це історія сучасної жінки, причетної до інтелектуального та політичного життя своєї країни. Тея (Доротея) – професор риторики, яка сама себе називає “political fanatic”, керує центром “Західна цивілізація”, де проводить дискусії і рекомендує студентам кни-

ги, які після оголошення війни на Близькому Сході не співпадають з ідеологією США. Вона також бере участь у демонстраціях за рівні права жінок, Доротей розлучена. За її погляди героїню переслідують і шантажують, вона примушена залишити свою роботу і зайнятись письменницькою діяльністю.

Окрему сюжетну лінію складає історія сина Доротей – Роя. 15-річний хлопець кинув школу заради подорожей дорогами Америки. Він відвідує свого батька Френка в Балтіморі і серед ночі приїжджає до матері, втомившись від мандрів.

Нашарування різних пластів значень і гра з реальностями відрізняє сюжетну лінію Бориса Уркхарта. Герой – професор, який займається альтернативними реальностями і наприкінці губиться в них. У творі зустрічаються цитати з тексту Борхеса “Глін, Укбар, Orbis Tertius”, а деякі зауваження персонажа наштовхують на думку, що саме Укбаром він і займався і що ця інша реальність видавалась йому досконалішою, ніж реальність, у якій він жив, особливо після початку війни. Це метання між реальностями спричиняє роздвоєність “я” Бориса і напади дій, що не піддаються логічному поясненню. Так, наприклад, він вирішує, що один із його колег може дати відповіді, умовно кажучи, на всі запитання, і його треба покарати за бездію. Уркхарт приїжджає до нього з наміром вбити, за ним женуться поліцейні машини, він заходить до помешкання колеги. В цьому місці автор перериває розповідь, даючи читачеві домислити те, що залишилось недописаним. Звичайно, підготовлений читач пригадає, що герой Борхеса у “Саді стежок, що розходяться” все ж скоює вбивство, однак перед тим висловлює думку про те, що за інших обставин він та жертва могли б залишитись друзями. Персонаж С. Моултропа мучиться від усвідомлення того, що з його психікою не все гаразд. Він дуже боїться втратити або, що ще гірше для нього, наробити шкоди його коханій дівчині Емілі.

Ще однією важливою лінією у романі є історія Віктора Гарднера. Він також закоханий в Емілі, автор показує, як він переживає за неї, коли вона від’їжджає на війну. Можливо, цей образ, як і образ Бориса Уркхарта, несе додаткове смислове навантаження, оскільки саме ім’я Віктора перегукується з назвою роману: Victor Gardner – Victory Garden.

Окремими і одночасно переплетеними з іншими історіями виступають розповіді про сестру Емілі Вероніку Ранборд і агента ФБР Меддена.

Таким чином, на основі поданих історій персонажів роману кожний читач може реконструювати обрані автором події. Дія твору відбувається у сучасній Америці на початку 90-х років, коли США проводять військову операцію на

Близькому Сході. Практично кожний з персонажів роману висловлює свою точку зору на цю війну.

Особливо цікавими є розмови Теї з сином Лероєм, читачеві пропонуються погляди двох поколінь американців. 15-літній хлопець почувається розгубленим: “Я дійсно спантеличений, мам. У вас з батьком ніколи не було проблем з політикою. Ви завжди знаєте, що думати, – це прийшло з вами з вашого великого десятиліття. Ваших шістдесятих. Але для підлітка сьогодні це зовсім не здається таким вже зрозумілим... Коли ти кажеш “війна”, мені спадають на думку лише старі фільми. *Star Wars*, *Platoon* і ще *Heartbreak Hill*...” [9]. С. Моултроп показує, як важко його героїні – матері Роя – пояснити те, над чим замислюються дорослі, обізнані і досвідчені люди, для яких ідея свободи і американська історія не узгоджуються з політикою США кінця ХХ ст.: “Вона була дійсно вражена. Звідки взялися ці душевні блукання? Хіба він не повинен бути самовпевненим, зверхнім та на всі сто цинічним? Хіба він не виріс на “Сімсонах”?.. “Ну, одне я тобі скажу напевне, – сказала Тея, – війна – не фільми. Це холодна, жорстока реальність, як у економіці, фізиці та хімії... справжня війна – це кров, ...кров та агресія”. Лерой похитав головою. “І все дійсно настільки примітивно?... Ти б могла писати промови для Буша. Саддам – агресор, а Кувейт – його криваві жертви. Що ти на це скажеш?” “Нічого”, – відповіла Тея, – “доки війна – це телебачення. Але коли вимикаєш це всевидюче око, цікаві питання напрошуються. Наприклад, а хто ж підтримував Саддама вісім років, коли він воював з Іраном? Хто закрив очі, коли він “випадково” підірвав один з кораблів у Затоці? Чий посол передав йому, що ми не зацікавлені його переговорами з Кувейтом? І не будемо забувати, хто змовлявся з Саудами знизити ціну на нафту і цим унеможливити виплату Іраком військових боргів”. Лерой насупився. “Ти хочеш сказати, що ми самі винні у вторгненні Саддама до Кувейту? По-твоєму, він має право загарбати всі ці нафтові поля?” “Зовсім ні. Я кажу, що треба було нам раніше думати, перш ніж посилати наші війська, і взагалі щось робити” [9].

Безперечно, тема війни є провідною у творі. Проте, як бачимо, не єдиною: письменник показує, як з війською загострились проблеми ідеології, виховання, конкуренції, відданості і зради, молодіжні проблеми. Автор відбирає такі характеристики і елементи, які дають змогу відтворити загальний стан людей в цей період, їхні вірування, сподівання, особисті проблеми, фобії. В певному сенсі, можна говорити про смислову завершеність твору. Сприймаючи думки різних персонажів, ніби блукаючи у лабіринтах їхньої свідомості, можна дійти висновку, що американці в цілому негативно сприймають війну, хоча

офіційно декларується ідея захисту національних інтересів країни.

Вирішальне значення, звичайно, як у відборі подій, так і в ідейних наголосах має авторська точка зору. Так, у романі є лише одна ланка, котра не має подальших посилянь, текстблок містить лише одно слово: *rease*. А йому передусе іділія: Емілі повертається з фронту додому, її зустрічають Борис та всі друзі, війна закінчується, усі щасливі. Цей текстблок можна прочитати як один з фіналів роману: автор, закладаючи цілу палітру завершень, не уникає й варіанту *happy end*. Однак такий фінал не узгоджений з попередніми фрагментами. Це дає змогу побачити в ньому розрив між гуманістичним ідеалом автора і сучасним світом та конкретно-історичними подіями, що розгортаються в сучасній історії.

Наступний рівень літературного тексту – рівень нарації. Якщо узагальнити різні наратологічні концепції, нарацію можна визначити як результат композиції, яка організує елементи подій у штучному порядку. При цьому основними засобами композиції виступають *лінеаризація* подій, які відбуваються одночасно, і *перестановка* частин історії. Вказується також, що перший засіб є обов'язковим, а другий – факультативним [6: 158-159].

Сюжетні лінії “Саду перемоги” розташовані у гіперпросторі роману паралельно і одночасно. Вони є лінійними історіями, в яких, правда, переважає фрагментарна, уривчаста розповідь. На наш погляд, головною відмінністю нарації гіперроману є врівноваження її основних засобів, тобто перестановка частин історії стає обов'язковою. Завдяки поданій карті і легкості переходу до будь-якої сюжетної лінії гіпертекстовим автором закладається можливість швидко змінювати концепцію роману. Тобто, характерний для гіпертекстуальної літератури принцип множинності діє і на цьому рівні, уможлиблюючи велику, хоча й обмежену, кількість варіантів

композиції.

Ці якості нарації стають очевидними при аналізі четвертого наративного рівня – презентації нарації. Це, за В. Шмідом, наративний текст, який, на відміну від трьох гено-рівнів, проявляється як фено-рівень, тобто є доступним емпіричному спостереженню [6: 159]. Основний засіб презентації – це вербалізація, тобто передача нарації засобами мови. В гіперромані С. Моултропа остаточний варіант твору конструюють читачі. Унікальність полягає в тому, що кожний з них формує власну, оригінальну версію. Так, наприклад, саме від читача залежить, з якої лінії починати читати твір або яким буде фінал. Роман можна закінчити на оптимістичній ноті – словом “мир”, або чорним квадратом, який означає смерть.

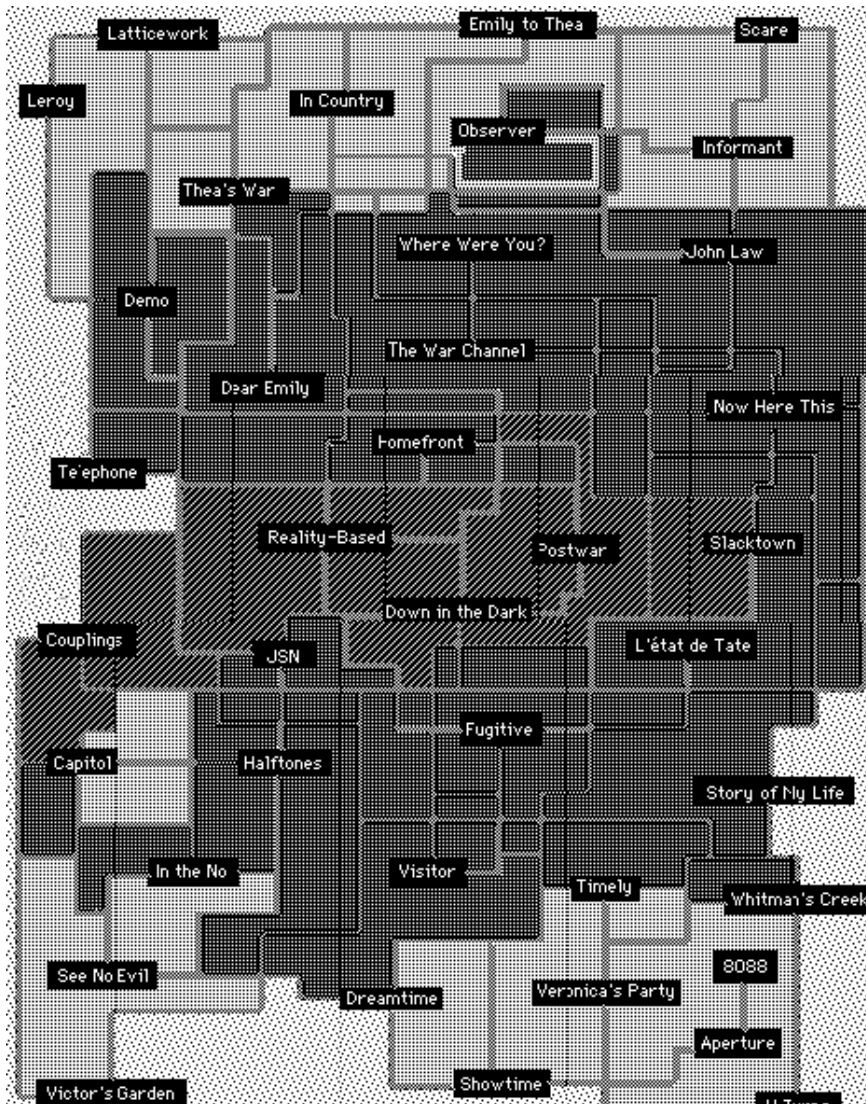
Можна стверджувати, що на цьому наративному рівні діє принцип випадковості: з якого фрагменту почати, в якому сюжетному напрямку рухатись, де зупинитись. Ця випадковість читацького вибору є ще одним виявом лабіринту як поетологічного чинника роману.

Множинність прочитань, якої прагнули письменники і літературознавці упродовж XX ст., починаючи з експериментів С. Маларме, і яка стала нормою постмодерністичного письма, набула завершеності у гіперреальності з її можливістю витворювати безліч віртуальних світів. Завершуючи, важливо вказати, що експериментальний, авангардний характер гіпертекстуальної літератури не знімає питання про естетичну функцію художньої творчості. Навпаки, це питання стає наріжним, якщо роздумувати про подальші шляхи її розвитку. І все ж твори С. Моултропа, а також М. Джойса та інших письменників, видаються закономірним результатом попереднього розвитку західної культури і літератури.

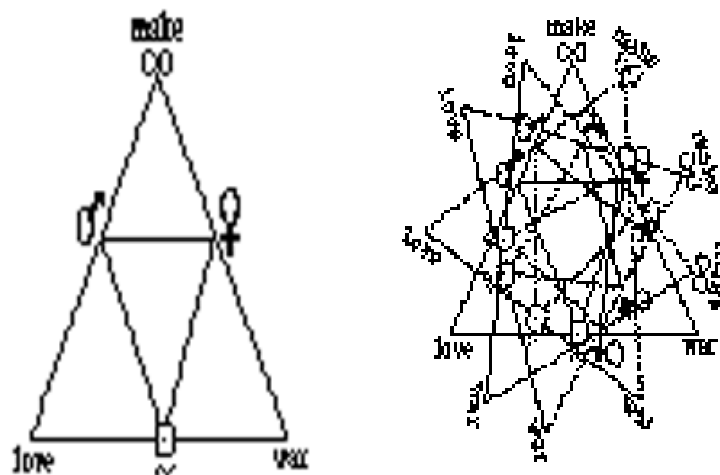
Література

1. Барт Р. S/Z. – М., РИК “Культура” Изд-во “Ad Marginem”, 1994. – 303 с.
2. Борхес Х.Л. Проза разных лет. – Москва: Радуга, 1989. – 319 с.
3. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. – К.: Вид-во С. Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.
4. Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
5. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – 633 с.
6. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
7. Эко У. Заметки на полях “Имени розы” // Иностранная литература. – № 10. – 1988. – С. 89-104.
8. Miller J.H. The Ethics of Hypertext. Diacritics: A Review of Contemporary Criticism. – 1995. – 25, 3: 27-39.
9. Moulthrop, Stuart. Victory Garden. – CD edition. – Eastgate Systems Inc. – 1995-2000.

Додаток 1

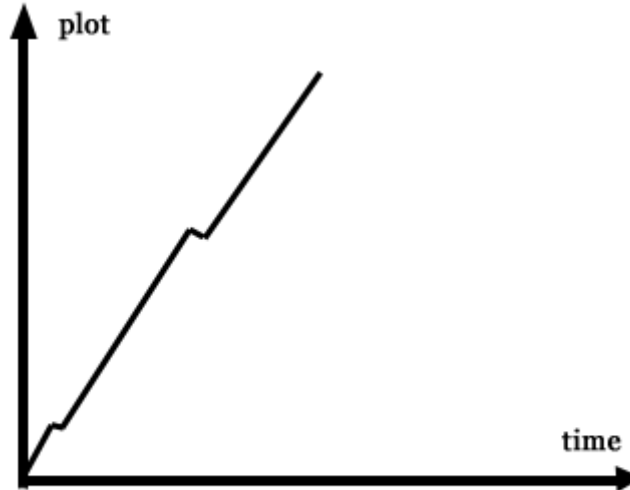


Додаток 1а



Додаток 2

Форма гіпертекстового роману дає можливість передати нелінійність реальності. Стівен Джонсон у статті „*Rosetti Archive*” порівнює передачу інформації у формі книги з деградуванням від трьох до двох вимірів: „Підкорення такого багатозарового, часозалежного матеріалу диктату книжної форми подібно до передачі тривимірного простору через двовимірні засоби” (Johnson, Steven. "Repossession. An Electronic Romance. The Rossetti Archive and the Quest to Revive Scholarly Editing." - *Lingua Franca* (May 1995), p. 28). Отже у книзі ми маємо 2 виміри: лінійні події і час, в якому вони розгортаються, а також, відповідно, процес читання. На графіку це можна зобразити як ламаний відрізок:



Додаток 2а

Коли ми розглядаємо гіпертекст, графік змінюється: по-перше немає чітко визначеної послідовності часу, тобто ми маємо вже не пряму, а площину. До того ж додається ще одна вісь – варіативність (читач може не повністю прочитати роман, може відфільтрувати події, вибрати закінчення). Отже, ми отримуємо тривимірну площину, якою мандрує читач, і кожен шлях є унікальним:

