

## ПРИМУСОВИЙ НАРАТИВ У ПОВІСТІ П. С. БІГЛА “ОСТАННІЙ ОДНОРІГ”: ФІГУРИ І ПРАВИЛА ГРИ

*Тетяна РЯЗАНЦЕВА*

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Об’єкт аналізу — повість П. С. Бигла “Останній Одноріг”. Досліджуються конструктивні й онтологічні особливості авторського світу повісті, інтертекстуальні зв’язки твору. Особливу увагу приділено функціонуванню в ньому так зв. “*примусових наративів*”, які визначають діяльність персонажів, впливаючи на розвиток сюжетних ліній. Вплив основного і допоміжних примусових наративів продемонстровано на прикладах головних героїв, один з яких — чарівник Шмендрік — функціонально відповідає постаті дурня/блязня народних вистав.

**Ключові слова:** фентезі, текстуалізований світ, примусовий наратив, дурень.

Объект анализа — повесть П. С. Бигла “Последний Единорог”. Исследуются конструктивные и онтологические особенности авторского мира повести, интертекстуальные связи произведения. Особое внимание уделено функционированию в нём т. наз. “*принудительных нарративов*”, которые определяют деятельность персонажей и влияют на развитие сюжетных линий. Влияние основного и вспомогательных принудительных нарративов показано на примерах главных героев, один из которых — Маг Шмендрік — функционально соответствует образу дурака/шута народных представлений.

**Ключевые слова:** фэнтези, текстуализованный мир, принудительный наратив, дурак.

This article focuses on P. S. Beagle’s short novel *The Last Unicorn*. It analyses constructive and ontological features of the author’s universe and its intertextual connections. Special attention is paid to the functioning of the *coercive narratives* that are able to determine characters’ activities, and thus to influence the development of the plot. The researcher singles out the principal and the auxiliary coercive narratives in the text and demonstrates their impact on the main characters, one of which, Schmendrick the Magician, is a figure functionally close to the Fool of carnival performances.

**Key words:** fantasy, textualized world, coercive narrative, fool.

Пітер Сойєр Бігл (нар. 1939) є одним з найвідоміших представників метажанру фентезі у сучасній літературі США другої пол. XX — початку XXI ст. Вже перша його книжка “Приємний, затишний куточок” (*Fine and Private Place*, 1960), дістала високу оцінку читачів і критиків. Нині в доробку письменника — кілька десятків романів, оповідань і кіносценаріїв, але справжню славу Біглу приніс “Останній Одноріг” (*The Last Unicorn*, 1968) [7], перекладений багатьма мовами, а згодом екранізований (1982). Повість “Два серця” (*Two Hearts*), визначена автором як “кода”, тобто короткий виклад подальших пригод героїв першого твору, вийшла друком 2005 року [Всі переклади назв і цитувань у статті — мої. Т. Р.].

З моменту своєї публікації “Останній Одноріг” користується сталою увагою літературознавців, які розглядають цю книжку окремо або у складі комплексного аналізу творчості автора, висвітлюючи широке коло питань. Аналізують полеміку Бігла з філософськими ідеями Боеція і Платона (Дж. К. Доніган, А. Хенесі Олсен) [8; 9], цікавляться особливостями діалектики проблеми смерті і безсмертя (Дж. Рейтер), взаємодії реальності й ілюзії у романі (Д. П. Норфорд) [див.: 14], досліджують його сюжетобудову та нарративні стратегії, змістові й технічні особливості авторського гумору (Дж. Тобін, Д. Стівенс та ін.) [див.: 14; 15] тощо.

Разом з тим, досі не піднімалося питання про зв’язки твору Бігла з постмодернізмом, про доцільність його розгляду в такій парадигмі. Є підстави вважати цей твір яскравим прикладом постмодерної фентезійної прози, попри те, що частина науковців, слідом за автором, називає “Останнього Однорога” “чарівною казкою” (*fairy tale*) принаймні у першому наближенні до аналізу твору.

Залишається місце і для кількох важливих уточнень формально-жанрологічного характеру: “Останнього Однорога” (далі в тексті — “ОО”) традиційно визначають як “роман” (*novel*), хоча за обсягом, особливостями хронотопу, системи персонажів і сюжетобудови це — повість (*short novel*).

Розмірковуючи над еволюцією метажанру у монографії “Стратегії фентезі” (*Strategies of Fantasy*, 1992) [6] американський науковець Браян Агтебері висловлює думку, що для фентезійної літератури постмодернізм, насамперед, є “<...> поверненням до розповідання історій з вірою у те, що покладається можна лише на саму історію” (<...> *a return to storytelling in the belief that we can be sure of nothing but story*) [6, с. 40]. У світі ж, до якого

запрошує Пітер Бігл, оповідь — грайлива, багаточасова, іронічна, — становить саму його сутність. Оповідь перетворюється на гру. В цьому сенсі повість Бігла, опублікована 1968 року, не поступається виданим майже на два десятиліття пізніше творам британця Террі Пратчетта, авторський всесвіт якого Є. Канчура влучно характеризує як “експериментальний простір, де гасло постмодернізму “світ як текст” постає у прямому, а не метафоричному значенні” [4, с. 7]. Саме це, на думку дослідниці, дозволяє віднести твори Пратчетта до фентезі доби постмодернізму, відкинувши тут визначення сатиричного чи гумористичного фентезі. І це в цілому справедливо й для повісті Бігла.

За класифікацією Фари Мендлесон, “ОО” можна віднести до категорії “фентезі занурення” (*immersive fantasy*), тобто повість презентує такий авторський світ, де “фантастичне не коментується, постаючи як норма для протагоністів і для читача” (*the fantastic without comment as the norm for the protagonists and the reader*) [11]. Найпомітнішими рисами цього світу, відзначеними дослідниками, є його динаміка й іронічна еkleктичність [див.: 10], що до певної міри нагадує стилістику п’єс Євгенія Шварца 1940—1950-х рр. Одразу помітні також неоднозначність і складність інтертекстуальних зв’язків світу “ОО”, міцно пов’язаного з фольклорним та шекспірівським інтертекстами. Перший з них базується на чарівній казці, але не вичерпується нею, адже поряд з казкою у різних варіантах інтертекстуальної взаємодії там функціонують і середньовічна низова міфологія, й окремі артурівські мотиви, і куртуазний епос, і ліро-епічні фольклорні твори на кшталт балад про Робіна Гуда.

Прикметно, до речі, що “робінгудівський” інтертекст представлений в “ОО” не безпосередньо, а опосередковано, із залученням творів масової культури, які міцно увійшли у читацьку свідомість (згодом близькою моделлю користуватиметься Т. Пратчетт) [див.: 4, с. 15]. Бігл пародіює не англійські народні балади та легенди про шляхетного розбійника, а їхнє комплексне американське опрацювання у книзі Говарда Пайла (Howard Pyle, 1853—1911) “Веселі пригоди Робіна Гуда” (*The Merry Adventures of Robin Hood*, 1883) [13], яка, своєю чергою, демонструє впливи В. Скотта. Письменник іронічно залучає сюди ще й науковий інтертекст, змушуючи одного зі своїх персонажів шукати зустрічі з відомим американським фольклористом ХІХ ст., збирачем і видавцем народних балад Ф. Дж. Чайлдом (1825—1896).

Загалом можна твердити, що перед нами — гранично текстуалізований світ. Його текстуальну природу констатує оповідач (“*їдучи разом з цієї історії до іншої / as they went away together, out of this story and into another*”) [7; див. також: 3, с. 182] і визнають герої, для яких чарівна казка виступає, за термінологією Ф. Мендлесон, основним “*примусовим наративом*” (*coercive narrative*) [12, с. 47], котрий впливає на діяльність персонажів, що, своєю чергою, визначає розвиток конкретних сюжетних ліній. Постмодерна іронія з приводу тиску “*великих наративів*” стає в цьому моменті аж надто очевидною, адже персонажі повісті фактично ставлять знак рівняння між оповіддю та долею (“*ми — у казці, тож мусимо йти туди, куди вона йде / we are in a fairy tale, and must go where it goes*”) [7; див. також: 3, с. 82;].

Взаємини з доленосним наративом для героїв складаються по-різному [пор.: 4, с. 12—14]. Одні просто дотримуються його вимог (король Хагард вважає, що без прокляття замок тирана недосконалий), інші прагнуть бездоганно виконувати завдану роль (принц Лір знає стандартні вимоги до героїв і намагається відповідати їм), дехто плазує перед наративом, ставлячи спосіб, а зрештою й сам факт власного існування у залежність від прибраної ролі фікційного персонажа (Капітан Каллі — самопроголошений Робін Гуд — вважає, що затвердити себе як “*народного героя*” він може, лише потрапивши у тексти пісень, а звіди — як об’єкт дослідження фольклористів — у наукову літературу). Інші — відьма, Дрінн, мешканці Хагсгейту — роблять недолугі спроби маніпулювати наративом, що має для них фатальні наслідки. Однак є й ті, хто опираються диктатові наративу, не припиняючи, однак, виконувати свою, цілком традиційну для казки, функцію. Це маг-нездара Шмендрік і, власне, Останній Одноріг.

Саме вона (адже Одноріг у Бігла — істота жіночої статі) є ключовою постаттю твору, саме вона замислює й здійснює власний квест, у якому всі інші персонажі відіграють хай важливу, але допоміжну роль. Недарма автор характеризує її як “*справжню / real*” [7] казкову істоту, адже саме вона робить казку — казкою, уособлюючи реальність дива, мрії, прагнення до піднесеної мети. І ця принципова **неантропоцентричність** оповіді разом з високим рівнем текстуалізації авторського світу ще раз свідчить про те, що повість Бігла належить до фентезі доби постмодернізму.

Чарівна казка як примусовий наратив тут виконує важливу конструктивну функцію. Обумовлюючи базові характеристики і функції персонажів, вона формує і скеровує відповідні сюжетні лінії, рухаючи оповідь у завданому напрямку. Не варто думати, однак, що фентезійна повість у всіх деталях улягає логіці, окресленій Володимиром Проппом в “Історичному корінні чарівної казки” [5]. Примусових наративів тут насправді декілька. Поряд з основним, тобто казкою, в “ОО” функціонують інші, підпорядковані їй, і здатні модифікувати характеристики певних персонажів, а відтак і впливати на розвиток сюжетних ліній, пов’язаних з ними.

Такі примусові наративи можна назвати допоміжними. Це органічні, але варіативні елементи чарівної казки, вербальні магичні формули: прокляття, пророцтва, закляття, загадки. Змінюючи (тимчасово чи назавжди у межах твору) ключові якості і взаємодію персонажів, вони можуть вести до ускладнення основного примусового наративу шляхом накладання на канву казки нових шарів, або ж — до радикальної модифікації функцій персонажів у межах чарівної казки, що теж позначається на розвиткові сюжету.

Так, силою закляття чарівника Шмендрика Одноріг (безсмертна чарівна істота у подібі прекрасної тварини) перетворюється на людину, леді Амальтею (смертну прекрасну діву) [7; див. також: 3, с. 89—90]. В неї безнадійно закохується обтяжений пророцтвом принц Лір. Прагнучи здобути прихильність прекрасної дами, принц поступово стає справжнім героєм. Саме він допомагає Однорогові завершити її квест, водночас реалізуючи й те, що було роковане особисто йому.

Нашарування примусових наративів (казка плюс куртуазний епос) у цій частині повісті стає очевидним, наприклад, в епізоді прибуття Шмендрика, Моллі Гидоти й Однорога в подібі загадкової красуні до замку короля Хаггарда. Володіння лихого короля у попередніх розділах твору чітко позиціонуються як казкове “*тридесяте царство*”, куди герої прагнуть потрапити задля досягнення своєї мети, звільнення цілого племені однорогів. Водночас країна Хаггарда має риси “*спустошеної землі недужного володаря*” артурівської традиції, і сцена наближення трійці мандрівників до королівського замку та зустрічі з його мешканцями вибудована у межах мотиву “*дівка в біді*” (*a damsel in distress*) лицарських романів. Поведінка ж і роздуми принца

у відповідних епізодах “ОО” також промовисто свідчать на користь того, що його дії від моменту зустрічі з леді Амальтеєю й аж до фіналу повісті регламентуються вже не лише чарівною казкою, але й куртуазною літературою, яка висуває власні жорсткі вимоги до закоханого лицаря, героя, володаря.

Інший варіант дії допоміжного примусового нарративу демонструє приклад мага Шмендрика, який спочатку позиціонується як чарівник фатально нездатний опанувати магичну науку. Закляття його вчителя Нікоса, який співвідносить масштаб проблеми і час, потрібний для її вирішення, дарує Шмендрикові особливе, тимчасове безсмертя, яке скінчиться тоді, коли він пізнає себе й опанує справжню магію [7; див. також: 3, с. 95]. Таке формулювання примусового нарративу іронічно відсилає до знаменитої античної максими “*пізнай себе самого*”. Підкреслюючи важливість і нездійсненність самопізнання, закляття виряджає Шмендрика у нескінченний квест самопошуку, самотворення, самовдосконалення, кульмінацією якого стає зустріч з Однорогом і рішення приєднатися до її квесту, що знаменує початок свідомого опору нарративу, і, зрештою, призводить до набуття власної істинної сутності та повноцінного, незалежного існування.

За приписами чарівної казки роль Шмендрика — помічник головної героїні. Персонаж-помічник, за спостереженням В. Проппа, у казках трактується як “*відображення <...> сили і здібності*” протагоніста [5, с. 149]. Його функція полягає у тому, щоб допровадити героя до тридесятого царства, вирішити складні завдання і боротися зі злом. Шмендрик, “*маг без магії / a magician with no magic*” [7; див. також: 3, с. 71], як видно з тексту повісті, улягає більшості цих визначень, проте не є типовим “*помічником*” з чарівної казки. Його початкове визначення як чарівника, “*нездатного перетворити вершки на масло / You can't turn cream into butter*” [7; див. також: 3, с. 20;], модифіковане заклиттям вічного пошуку себе, призводить до контамінації двох традиційних казкових ролей: помічника і дурня. Однак дурень тут переростає казкові рамки персонажа, який говорить і робить все неідеально й сам потребує чарівної допомоги. Інтерпретація образу наближається, радше, до постаті, окресленої М. Бахтіним у його теорії сміхової культури (“*Франсуа Рабле і народна культура...*”, “*Форми часу і хронотопу в романі*”)

[див.: 1; 2] — дурня-блязня як персонажа карнавального дійства, середньовічних народних вистав — особи, вільної від суспільних умовностей, сміливого правдомовця, іронічного коментатора подій.

З погляду казки, Шмендрик в оригінальний спосіб, часто “*від протилежного*”, виконує основні функції персонажа-помічника у характерній послідовності (драматична зустріч з протагоністом, спільна подорож до тридесятого царства, де відбувається відгадування загадок і виконання надскладних завдань) [див.: 5]. Однак, у вирішальній битві зі злом він не підмінює героїню собою, а натомість свідомо допомагає їй повернути істинну форму, чим засвідчує і власне звільнення від закляття, здобуття своєї істинної сутності.

Сам образ чарівника у Бігла не є статичним, він поступово змінюється, і характер цих змін дозволяє метафорично означити їх як “*шлях дурня*”, тобто шлях набуття досвіду, пізнання, дорослішання, зростання, що свідчить про наявність серед інтертекстів “ОО” також роману виховання і, ймовірно, комплексного тлумачення колоди дивінаційних карт Таро, де карти “*Дурень*” і “*Маг*” мають числові значення, відповідно, “0” та “1”. (Можливість такого прочитання непрямо підтверджує самохарактеристика Шмендрика: “*Я — маг без магії, а отже — взагалі ніхто / I’m a magician with no magic, and that’s no one at all*”) [7].

Сюжетна лінія Шмендрика буквалізує всі значення англійського слова “*fool / дурень, блязень*”, які не змінюють одне-одного, а, сказати б, нашаровуються, поступово ускладнюючи семантику образу.

На початку повісті маг-нездара постає як “*simpleton / простодушний*”, що несе обертон невміння, яке можна пояснити молодістю й браком досвіду (неприродно молода зовнішність героя увиразнюється описом) [7; див. також: 3, с. 21]. На це промовисто натякає ім’я героя: “*шмендрик*” мовою їдиш означає “*дурненький, слабкий, недосвічений*”. Використання саме цього імені, до речі, вказує на ще один, драматургічний, інтертекст повісті Бігла. Це уславлена комедія Авраама Гольдфадена “*Шмендрик або Комічне весілля*” (1877), яка стоїть біля витоків єврейського театру. Ім’я її нетямущого головного героя перейшло у фольклор.

В епізодах, пов’язаних з перебуванням Однорога у полоні відьми, і згодом, під час вистави у містечку, Шмендрик постає в амплуа “*clown / клоуна*” — він розважає нескладними трюками не надто вибагливу публіку. При дворі короля Хаггарда Шмендрик формально обіймає поса-

ду штатного чарівника, але фактично виконує функції “*jester / (придворного) блазня*”, які зводяться до ролі клоуна, позаяк король вимагає лише примітивних розваг.

Разом з тим Шмендрик в усіх своїх амплуа постає як “*wise fool / мудрий дурень*”. Він виступає правдомовцем, спостережливим коментатором і тлумачем, який вповні усвідомлює текстуальний характер світу і тип основного примусового наративу, що дозволяє йому робити правильні висновки та прогнози щодо подальшого розвитку подій (“*Я саме очікував, що у цій казці має з’явитися герой / I’ve been waiting for this tale to turn up a leading man*”) [7; див. також: 3, с. 82], ба навіть формувати їх самостійно (епізод з “перенаправленням” принцеси до Ліра як героя: “*усіх знайомих принцес я скеровую до нього / I send all my princesses to him*”) [7; див. також: 3, с. 182].

Поступово долаючи нав’язані ролі, Шмендрик доходить до власної істинної сутності, опановує свою чарівну силу й у фіналі твору заслужено набуває статусу “*wizard*” — “*чарівника, мудреця*”, ставши справжнім могутнім магом.

Отже, маємо досить підстав для того, щоб охарактеризувати повість сучасного американського письменника П. С. Бігла “Останній Однорі” як фентезі доби постмодернізму, що дозволяє поставити її поруч із творами Д. Вінн Джонс і Т. Пратчетта. Право на таку характеристику дає, передовсім, текстуальна природа авторського всесвіту П. Бігла, провідними рисами якого є багатство інтертекстів, загалом трактованих іронічно, та наявність ієрархічної системи примусових наративів, які визначають чи модифікують характеристики та дії персонажів, впливаючи таким чином на сюжетну динаміку твору й утримуючи увагу читача.

Письменник застерігає від покори “*примусовим наративам*”, акцентуючи натомість необхідність звільнитися від них, розуміючи справжню свободу як віднайдення своєї істинної сутності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. — Москва: Художественная литература, 1990. — 543 с.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе [Електронний ресурс] / М. Бахтин. — Режим доступу до видання: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>

3. Бигль П. Последний Единорог / П. Бигль; [пер. с англ. Ю. Соколова] — Рига: Объединение ЛК, 1991. — 184 с.
4. Канчуря Є. О. Моделювання текстуалізованого світу в романах-фентезі Террі Претчетта : автореф. дис. ... канд. філол. наук.: 10.01.04 / Є. О. Канчуря. — Миколаїв, 2012. — С. 7.
5. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / В. Пропп. — Ленинград: Изд-во Ленинградского государственного университета, 1946. — 340 с.
6. Attebery V. Strategies of Fantasy / V. Attebery. — Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992. — 152 p.
7. Beagle P. S. The Last Unicorn [Електронний ресурс] / P. S. Beagle. — Режим доступу до видання: <http://www.e-reading.club/book.php?book=128323>
8. Donigan Jade K. Platonic Forms and Unicorns: Plato’s Philosophy in Peter S. Beagle’s The Last Unicorn (2014). University Honors Theses. Paper 36. [Електронний ресурс] / Jade K. Donigan. — Режим доступу до дисертації: <http://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1105&context=honorstheses9>. Hennessey Olsen A. The Anti-Consolatio: Boethius and “The Last Unicorn” / A. Hennessey Olsen // Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal. — Vol. 13. — No. 3/4 OTHER WORLDS: Fantasy and Science Fiction Since 1939 (SPRING/SUMMER 1980). — P. 133—144.
10. Kamp M. Fantastic Paradox: Secondary Belief and Peter S. Beagle’s Meta-fantasy The Last Unicorn [Електронний ресурс] / М. Камп. — Режим доступу до статті: <https://www.csustan.edu/sites/default/files/honors/documents/journals/elements/Kamp.pdf>
11. Mendlesohn F. Extract from *Rhetorics of Fantasy* (The Introduction) [Електронний ресурс] / F. Mendlesohn. — Режим доступу до видання: <http://fantasyliterature.pbworks.com/w/file/attach/86904445/farah%20mendlesohn%20-%20rhet>
12. Mendlesohn F. Diana Wynne Jones: Children’s Literature and the Fantastic Tradition / F. Mendlesohn. — New York, London: Routledge, 2005. — 240 p.
13. Pyle H. The Merry Adventures of Robin Hood [Електронний ресурс] / Н. Пайл. — Режим доступу до видання: <http://www.gutenberg.org/files/10148/10148-h/10148-h.htm>
14. Reflections on the Fantastic: Selected Essays from the Fourth International Conference on the Fantastic in the Arts. — New York, 1986. — 132 p.
15. Stevens D. Beyond Horatio’s Philosophy: The Fantasy of Peter S. Beagle / D. Stevens. — Wildside Press LLC, 2013. — 282 p.