

УДК 821.111-312.1

ПАМ'ЯТЬ ЯК ХУДОЖНЯ КАТЕГОРІЯ: РЕЦЕПТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ РОМАНУ С. ХОЛЛА “THE RAW SHARK TEXTS”

Альона Анатоліївна Матійчак

amatiychak@gmail.com

Кандидат філологічних наук, доцент

*Кафедра іноземних мов для гуманітарних факультетів
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Вул. Коцюбинського, 2, 58012, м. Чернівці, Україна*

Анотація. В аспекті жанрового метаморфізму аналізується імерсивний роман Стівена Холла “The Raw Shark Texts”. Метаморфне поєднання кількох жанрових матриць, зокрема фантастики з психоделією, породжує концепцію світовідчуття як альтернативної реальності для відтворення хроніки самоідентифікації героя після втрати пам'яті. Дискретність наративу акцентує затьмарену свідомість протагоніста й використовується автором як прийом імітації психічної нестабільності героя. Досліджується зв'язок омофонії назви роману із психодіагностичними тестами Германа Роршаха, що застосовуються для визначення психічно-емоційного стану особистості. Використання автором новаторських інтермедіальних прийомів, оригінальних графічних інсталяцій увиразнює багаторівневий комунікативний зв'язок з читачем. Художньо-психологічний рецептивний потенціал та метаморфізовані жанрові та наративні структури роману із численними літературними та кінематографічними алюзіями дозволяють розглядати цей гіпертекстовий наративний твір і як своєрідне інтелектуальне та психологічне тестування читача.

Ключові слова: Стівен Холл, жанровий метаморфізм, психоделічний гідротекст, імерсивний роман, гіпертекстова наративна структура, антропонімічна гра.

Плин нового тисячоліття сьогодні дедалі більше асоціюється зі стрімким удосконаленням новітніх цифрових технологій, що безперервним інформаційним потоком наповнює життя сучасної людини й безпосередньо впливає на перебіг розвитку культури і мистецтва в цілому та художньої літератури зокрема. У даному контексті йдеться про формування складної культурологічної проблематики, коли на перетині художньої творчості і

технологічних засобів народжуються нові художні форми – так звані *техно-художні гібриди* (Д. В. Галкін). Їх „відрізняє принципово інша естетика, в якій динаміка реального часу, процесуальність і дематеріалізація художнього об’єкта формують абсолютно новий естетичний досвід” [1], завдяки чому з’являються такі мистецькі витвори пост-сучасної культури, як гіпертекстова наративна література.

Знаковий у цьому плані британський роман першого десятиліття ХХІ ст., в якому, навіть попри відданість традиціям, виразно відчувається присмак нового тисячоліття з всеосяжною глобалізацією, тиском інформаційних технологій та віртуального світу.

У жанровому відношенні домінантними жанровими матрицями такого твору найчастіше виступають метаморфізований історичний чи психологічний роман (*historical novel / psychological novel*), фентезі (*fantasy fiction*) та фантастика (*science fiction*). Подекуди ці жанрові первні, не кажучи вже про їхні численні варіації та гібридні версії, настільки переплетені в романах сучасних британських письменників, що визначення жанрової природи окремого твору стає доцільним лише в аспекті жанрового метаморфізму (О. В. Червінська [2]) та множинності жанрових логік (Ж.-М. Шеффер [3]).

Завдяки „техно-художній гібридизації” людське тіло і свідомість чимраз більше залучаються до різних експериментів у дусі постгуманізму, зокрема з пам’яттю людини, що позначається на змінах форми та змісту художнього твору і відчутно впливає на його жанрові параметри. Як зазначає Д. В. Галкін, „митці часто свідомо ставлять перед собою завдання, які націлені на пошук і створення нової конфігурації людської соматички і психіки, що живе у над-технологічному світі” [1]. Так, на тлі сучасних літературних тенденцій з’являються нові збагачені художні форми, серед яких і своєрідне поєднання фантастики з психоделією (*psychodelia*). В ній слово, як „річ у собі”, породжує концепцію світовідчуття як підґрунтя реальності, більш неосяжної, ніж здається, коли матеріальний світ ніби розчиняється, розповзається, перетворюючись на щось аморфне й невловиме та породжуючи безліч асоціацій та образів. Така художня манера з характерним впливом техногенного суспільства та перенасиченням літературними й кінематографічними алюзіями властива роману “*The Raw Shark Texts*” (2007) Стівена Холла (Steven Hall, 1975). На жаль, російський, як і будь-який інший, переклад твору („Дневники

голодної акули”) не спроможний передати прозорих натяків автора на психодіагностичні тести (плями) Германа Роршаха, що використовуються для дослідження психічного стану особистості. Адже надто очевидний зв'язок омофонії назви (“The Raw Shark Texts” – Rorschach Tests) та змісту твору, в якому протагоніст роману Ерік Сандерсон, перебуваючи в стані дисоціативної амнезії після психологічної травми (трагічної смерті його коханої Клію) і спілкуючись з психіатром і зі своїм попереднім „я” (через одержані листи-підказки та дивні бандеролі), намагається відтворити хроніку особистої реальності й збагнути, що ж відбулося в минулому. Як відомо, при дисоціативній амнезії порушуються психічні функції людини – свідомість, пам'ять, відчуття особистісної ідентичності. Однак найгірше, що в пошуках власної ідентичності герою доводиться боротися з концептуальною акулою Людовіціаном, яка плаває у потоці думок, слів та ідей у його свідомості-підсвідомості і живиться його пам'яттю (снами, спогадами) та усвідомленням власного „я”, поступово зводячи нанівець кожному з іпостасей його існування. Дискретність наративу відтворює затьмарену свідомість протагоніста й використовується автором як прийом художньої імітації психічної нестабільності героя (paranoid fiction imitation), більш властивий жанру психологічного роману в його метаморфізованій варіації.

Зауважимо, що Стівен Холл є далеко не першим британським письменником, який звертається до теми відтворення героєм власної автентичності (authenticity) після втрати пам'яті. Приміром подібність проблематики, хоча й в іншому викладі, знаходимо в романі “Remainder” (2005) Тома Маккарті (Tom McCarthy, 1969). У російському перекладі роман отримав назву „Когда я был настоящим”, хоча, мабуть, і в цьому випадку, прямий переклад „Залишки” краще передав би художній задум автора. Тут протагоніст також зазнає тяжкої травми під час якоїсь техногенної аварії, і як компенсацію від компанії одержує вісім з половиною мільйонів, у тому числі і за нерозголошення інформації. За іронією долі не лише ця, але й загалом уся інформація стерта з пам'яті маккартівського безіменного героя. Він (звичайний тридцятирічний мешканець Лондона) поступово після коми відновлює своє фізичне та психічне існування, а згодом, завдяки грошам і найнятим акторам, неодноразово намагається програвати (enact) і відтворювати (reconstruct) епізоди, звуки і навіть запахи минулого, які виникають у його свідомості, щоб черговий раз упевнитися в дійсності свого існування-буття, зрештою, через численні повтори ситуацій,

доводячи їх до абсурду. В цьому контексті заслуговує на увагу думка Л. Шиллінгер про застосований Томом Маккарті художній прийом імітацій та повторень (imitation and duplication), який чудово демонструє, що „філософія, як і історія, може повторюватися як фарс” (“philosophy, like history, can repeat itself like farce”) [9].

На відміну від маккартівської, своєрідна художня манера С. Холла та незвичність його метафоричних асоціативних образів породжують оригінальний психоделічний гідротекст, в якому панує стихія води: негода, що супроводжує героя в реальному житті (злива, туман, паводок), перетікає у плин свідомості протагоніста і впадає в концептуальний водний простір („океан ідей”, „море сну”, „хвилі емоцій”, „бризки спогадів”, небезпечні „концептуальні потоки і концептуальні риби”, „пересохлий потік” – „обірваний ланцюг пам’яті”, концептуальна акула Людовіціан – „мнемонічний хижак”, „плавба проти течії часу” – спроби протагоніста згадати минуле, тощо). Окрім того, інформаційний простір також маркується як водна стихія: „Струмки, потоки і ріки людських знань, досвіду і спілкування, що протікають крізь нашу історію, наразі є гігантським, багатим та повноводним середовищем” (“The streams, currents and rivers of human knowledge, experience and communication which have grown throughout our short history are now a vast, rich and bountiful environment” [4]). У свою чергу, таке „середовище” поширюється й на лабіринти колективної свідомості крізь потоки людської взаємодії через тексти, картини, спілкування, телебачення, спогади (“all the streams of human interaction, of communication. All those linking streams flowing in and between people, through text, pictures, spoken words and TV commentaries, streams through shared memories, casual relations, witnessed events, touching pasts and futures, cause and effect” [4]), що потребують уже індивідуального рецептивного відгуку. Як бачимо, коло текстуального гідропростору змикається, накриваючи читача щедрими „хвилями асоціацій” та алюзій.

Цікаво, що роман починається за канонами жанру таємниці та жахів (the genres of horror and mystery): „Я був без свідомості. Я припинив дихати” (“I was unconscious. I’d stopped breathing”) – перші рядки твору і водночас перші слова протагоніста, який приходить до тями і з жахом усвідомлює, що нічого про себе не знає. Стан тривоги та інші страхи поновлюються, коли його атакує концептуальний хижак. Переживши кілька таких нападів і не покладаючись лише на захист концептуальної бездивергентної петлі, створеної своїм попереднім „я”, Ерік Сандерсон Другий

наважується змінити одноманітність свого статичного напівіснування. Він вирушає на пошуки Доктора Фідоруса – відлюдника, фахівця з криптоаналізу (“crypto-conceptual oceanologist”) та ентузіаста друкованого слова. Того, хто, за переконанням Еріка Першого, зможе допомогти здолати зловісного поглинача пам'яті, доки той остаточно не знищив розум його наступника. Тут до вже закладених у романі жанрових каркасів додаються потужності жанрів фентезі, трилера та пригодницького роману (the genres of thriller and adventure novel).

Окрім того, літературний критик Кетрін Хейліс (Katherine Hayles) звертає увагу й на накладання змістових шарів твору: „Коли протагоніст докладає зусиль, щоб дізнатися про своє минуле, текст роману досліджує, що могло б значити переміщення (пост)людської суб'єктивності до бази даних, і водночас представляє перформативну силу художнього твору, виражену за допомогою написаного тексту” [5, с. 200]. Характеризуючи цей роман як „інноваційний цифровий продукт” (“innovative digital production”), дослідниця акцентує одну з головних проблем у творі – небезпеку створення суцільної мережі інформаційних баз даних (“danger of database structures”), що не лише несе загрозу самим нарративним формам, але й набуває більш глобальних масштабів [5, с. 199], що цілком відповідає проблематиці наукової фантастики доби інформаційних технологій.

Зауважимо, що, попри вже згаданого нами мнемонічного хижака, іншим, не менш небезпечним, утіленням зла та антагоністом у романі С. Холла постає також Майкрофт Уорд ((англ. Mucroft Ward); одразу запрошується асоціація з Microsoft Word) – літній джентльмен, що жив у другій половині ХІХ ст., колишній учасник Кримської кампанії, якому за допомогою власного розуму, поєднання практики месмеризму, сугестії та інших логічних концепцій свого часу, вдалося відтворити ментальну копію своєї особистості в тілі та свідомості іншої людини. Успішність експерименту та непереборне бажання вченого жити вічно спонукали його до вдосконалення цієї практики шляхом модифікації моделі запису особистості і створення сутності, здатної існувати одразу в кількох тілах. З часом процедура накопичення, стандартизації та уніфікації інформації колективним розумом призвела до того, що наприкінці 1990-х Уорд-створіння перетворилося на величезну он-лайн базу даних з дюжинами постійно ввімкнених серверів, з протидією ушкодженням системи і вірусним атакам іззовні. Сам розум став тепер велетенською над-

сутністю, що через Інтернет паразитувала на свідомості незліченної кількості людей. Тому технологія в романі є символом тотальної влади, що перетворює світ, а містер Ніхто (Mr. Nobody) уособлює Легіон її безликих копій.

Про Майкрофта Уорда протагоніст дізнається від своєї рятівниці та супутниці в освоєнні над-простору (un-space) Скаут, незвичайної дівчини, що стала черговою жертвою Уорда, однак волею випадку залишилася автономною особистістю. Проте частка бази даних, залишена в її мозку, виявляється для неї смертельною небезпекою. Адже система, запрограмована на самозбереження, повинна знищити небезпечних для себе носіїв інформації, одним з яких, власне, і стала Скаут. Тому, допомагаючи Еріку, дівчина допомагає собі. У неї з'являється рятівна ідея: разом відшукати Трея Фідоруса і з його допомогою спробувати спрямувати одне зло (Людівіціана) проти іншого (Уорда) і, знищивши одразу обидва, вижити самим та допомогти іншим. Цікаво, що цей відомий в літературі та кіномистецтві сюжетний хід (згадаймо, приміром, фабулу фільму А. Куросави „Охоронець”) набуває нового значення в оригінальній інтерпретації С. Холла.

Розповідь Скаут становить лише один із запропонованих автором наративних сегментів роману поряд з наративами Еріка Сандерсона Першого (листи, щоденник, застереження, листівки, зошит із шифрами та кодами), Трея Фідоруса та Еріка Другого (розповідь про події реального життя та спогади про минуле), які поступово складають єдину сюжетну картину. Проте не лише оригінальність оповіді у творі Стівена Холла привертає увагу критиків та науковців. Звичайно, дослідники не залишили поза увагою й інші художні та поліграфічні особливості цього імерсивного роману (immersive fiction). Як свідчить саме визначення, багатонаправлений роман Холла справді створює ефект присутності, стимулюючи уяву читача одночасно за допомогою кількох каналів сприйняття.

Автор вповні використовує можливості графіки в тексті свого твору, експериментуючи з малюнками, фотографіями, сканованими газетними вирізками, листівками, кадрами з фільму та іншими візуальними зображеннями, розширюючи рамки роману до форми, що поєднує зображення та рух. Як помітила Ю. Панко, роман Холла містить понад сорок сторінок візуального матеріалу [7], включаючи анімаційний розділ у вигляді книги-фільму (flip-book), в якому концептуальна акула, створена зі слів, наближається до читача й атакує. Зміна зображень хижака, що нападає, від віддаленого до

наближеного із роззявленою пащею, завершується його широко розкритим оком в останньому кадрі. Такий інтерактивний поліграфічний епізод твору виконує своєрідну психологічну роль, імітуючи плями Роршаха, та водночас засвідчує експліцитний інтертекстуальний зв'язок роману з відомим фільмом жахів Стівена Спілберга „Щелепи” (“Jaws”). Проте сама ідея цілком відмінна, адже йдеться не про реальних акул-людоджерів, що харчуються людською плоттю, а про віртуального мнемонічного хижака, який поглинає розум та пам'ять, залишаючи лише приречену на смерть порожню фізичну оболонку.

Тут виникає пряма асоціація з напастю нашого часу – хворобою Альцгеймера, яка викликає в сучасній людині не менший страх, ніж реальна зустріч з живою акулою. Щодо авторських натяків на хворобу Альцгеймера в характеристиці Людовіціана, знаходимо кілька текстуальних підтверджень. Приміром, у романі розповідається про те, що Людовіціан обирає жертвою людину, яку переслідує і поїдає роками, доки не знищить повністю її пам'ять та особистість (“A Ludovician might select an individual human being as its prey animal and pursue and feed on that individual over the course of years, until that victim’s memory and identity have been completely consumed” [4]). Звернімо увагу й на такі важливі чинники вибору концептуального хижака, як нестабільна психіка та похилий вік жертви (“Any frail mind kicking and struggling in the world, if they’re [the sharks] passing they’ll take a chunk out of it. Especially out of old people” [4]), що характерно саме для хвороби Альцгеймера.

У цьому контексті доречно провести й іншу паралель. Зокрема, Джессіка Прессман говорить про страх постлюдського стану як про ситуацію, в якій інформація залишає тіло, щоб стати віртуальним, невидимим, вірусним засобом його знищення (“fear of a posthuman situation in which information loses its body to become virtual, invisible, and viral as a means of combating it” [8]). Дослідниця акцентує таку фобію протагоніста, як страх втрати інформації, розміщеної на електронних носіях. Ерік Сандерсон Перший у своїх листах застерігає своє наступне „я” про небезпечність та ненадійність електронних джерел, а засобом захисту від концептуальної акули вважає текстовий матеріал в його паперовому, книжному варіанті. Недаремно, як прихисток Доктор Фідорус, Ерік Другий та Скаут використовують над-просторовий лабіринт з паперових архівних матеріалів, старих енциклопедій, словників та художньої літератури різними мовами.

Слову, написаному на паперових сторінках, що оживає в людській свідомості, відведена в романі особлива роль. Такі тексти

Ерік Сандерсон Перший називає живими і водночас небезпечними. З одного боку, вони спроможні допомогти протагоністу повернути пам'ять, але при невмілому користуванні здатні спровокувати напад концептуального хижака, як-от імерсивний текст про концептуальне озеро: „Уяви, що ти на озері в човні... озеро в моїй голові, озеро, яке я уявив, щойно стало озером у твоїй голові...” (“Imagine you’re in a rowing boat on a lake... the lake in my head, the lake I was imagining, has just become the lake in your head...” [4]). Роль таких текстів – відкрити портал до іншої реальності, що дозволить протагоністу повернути втрати минулого: кохану та колишнє безтурботне життя. Для цього автор створює імерсійне середовище – модель симуляції реальності, що сприймається як звичний фізичний світ. Перевагою та унікальною цінністю такої віртуальної реальності є можливість майже повного синестетичного досвіду присутності в уявному світі. Так, поволі, читач починає розуміти, що портал уже відкрито, що Скаут – це сама Кліо Амес, яка у властивій їй лише манері продовжує кепкувати над Еріком, але водночас підтримувати його та спрямовувати до поставленої мети. Ерік, вагаючись, впізнає її за іронічним татуюванням – смайликом на великому пальці ноги. Про це тату колись мріяла Кліо. Під час канікул на острові Ніксос у Греції дівчина розповідала Еріку про своє перебування в клініці для онкохворих. Вона не була впевнена, що хвороба минула і, в разі своєї смерті, гадала, що в морзі цей смайлик виглядав би кумедно поряд із биркою мерця. Власне, розгадка таємниці її смерті потребує рецептивного втручання читача, оскільки право вирішити, була смерть Кліо нещасним випадком (дівчина загинула, займаючись підводним плаванням) чи її свідомим рішенням, або ж природною смертю, автор залишає саме за читачем.

Багатючий рецептивний потенціал роману поширюється також на промовисті імена персонажів та на низку зіставлень. Якщо Людовіціан, який живиться пам'яттю протагоніста, асоціюється з хворобою Альцгеймера, то гігантська колективна особистість Майкрофт Уорд, що переслідує Скаут, є уособленням ракової пухлини Кліо, яка, розростаючись, загрожує фізичною смертю.

В ономасіологічному аспекті назва Людовіціан (Ludovician) виходить за межі звичайного узагальненого образу й утілює більш суттєві ознаки в усій повноті смислових взаємозв'язків, адже об'єкт номінації (концептуальний хижак) водночас уособлює абстрактну ідею (концепцію), пов'язану з процесом мислення, стимуляцією уяви й емоцій (психологічний стан), і своєрідний тестовий ключ

(криптонім), що потребує декодування. Реципієнт твору (читач) разом з протагоністом залучається до активної гри за правилами автора, в якій гра слугує своєрідною підказкою до розуміння значення самого слова. Недаремно перша частина криптоніма *Ludovician* – походить від латинського *граю* (*Ludo*), а друга – утворена від назви одного з періодів Палеозойської ери Землі – Ордовікського періоду (*Ordovician*), в якому, як стверджує наука, відбулося зародження прадавніх форм життя у світовому океані. В цьому ракурсі досить прозорими підказками є також назви окремих глав роману, наприклад, „Криптозоологія концептуальних акул...”, „Палеонтологічні пошуки та знахідки”, „Історія опускається на дно” тощо.

Загалом назви глав містять також інші підказки, зокрема, кульмінаційна глава „*Орфей*” та код *ЙЦУКЕН* безпосередньо пов'язана з рецепцією інтенцій протагоніста. Адже саме за допомогою концептуального човна „Орфей”, коду, вигаданому із застосуванням клавіатури комп'ютера та надпитої Еріком Другим склянки з папірцями, на кожному з яких був напис „вода”, відбувся перехід в іншу концептуальну реальність, в якій зрештою вдалося зіштовхнути та знешкодити прадавню та найсучаснішу форми зла. Еріку, щоб повернути свою кохану Скаут-Клію, як і герою грецької міфології Орфею, довелося потрапити до іншого світу. Коли портативний комп'ютер Скаут, підключений до бази даних Уорда, потрапив у пащу Людовіціана і спричинив потужний вибух, із загибеллю Фідоруса та зникненням Скаут, Ерік отримав шанс знову повернутися до реального життя. Проте на цей раз, коли він остаточно обирає концептуальний світ, його кохана повертається. На відміну від Клію з реального світу, Скаут жива, її лише відкинуло вибуховою хвилею. На уламках човна вони щасливі пливуть до знайомого грецького острова.

Зрештою, відкритий фінал твору зумовлений специфікою наративних структур. Так, його остання глава містить лише візуальні матеріали. Це вирізка з газети з інформацією про те, що тіло зниклого Еріка Сандерса було знайдено неподалік його будинку та листівка (кадр із фільму „Касабланка” із зображенням возз'єднання закоханих та повідомленням від Еріка, що він живий і щасливий, проте ніколи не повернеться), яку отримала його психіатр доктор Рендл. Отже, що з описаного є причиною, а що наслідком – вирішувати читачеві.

Окремо слід сказати про антропонімічну гру в романі. Щодо рецепції імені дівчини, то англійське слово *Scout* (в перекл. –

пошуковець, розвідник) чудово визначає її роль помічниці в пошуках протагоністом засобів розв'язання своєї психосоматичної проблеми. У свою чергу ім'я Кліо знову відсилає нас до давньогрецької міфології: до музи Історії, дочки богині пам'яті Мнемозіни, і є надзвичайно знаковим у цьому творі. А її прізвище Амес, якщо його прочитати з кінця (Ames – Sema), означатиме мінімальну одиницю мовного змістового плану (від грецького sema – знак). Зрештою, анаграмне прочитання повного імені Clio Ames як “I am Solace” (я – розрада) вказує на безпосередню причину амнезії героя, що має захисний характер. Адже травмована психіка протагоніста вилучає з пам'яті усе, пов'язане з втратою розради кохання. До речі, ім'я ще одного персонажа – Трея Фідоруса – також потребує пояснення, адже не є звичайним для англійської мови. Радше автор знову, як і стосовно назви твору, скористався принципом омофонії і за допомогою імені свого персонажа-криптографа нагадав обізнаним читачам про епічного поета Трифіодоруса (Tryphiodorus; грецьк. Τρυφίόδωρος), який у віршованій формі писав про „Ілліаду” [11].

Отже, грецький тематичний та міфологічний інтертекст відіграє потужну рецептивну роль у гіпертекстовій наративній структурі роману “The Raw Shark Texts”, що цілком підтверджує думку Д. В. Галкіна про те, як „різні культури чимраз більше проникають одна в одну й водночас уніфікуються в глобальному процесі гомогенізації. Культурна спадщина минулого реміксується, оцифровується, включається в найбільш непередбачувані контексти сучасного життя” [1]. Підтвердженням цьому слугує й багатий кінематографічний інтертекст роману, зокрема численні алюзії на художні фільми (“Casablanca”, “The Matrix”, “Jaws”, “The Da Vinci Code”, “Memento” “Lost in Space” [10] тощо), не кажучи вже про алюзії на літературні твори.

У річищі художніх тенденцій сучасності роман Стівена Холла порушує у край актуальні та неоднозначні проблеми; він, як відзначають науковці, створює художній світ, який демонструє потужність написаних слів і виявляє небезпеку структур бази даних (“Steven Hall’s remarkable novel “The Raw Shark Texts” creates an imaginative world that performs the power of written words and reveals the danger of database structures” [5, с. 199]). Зрозуміло, що це вже зовсім нове бачення теми самоідентифікації особистості в сучасному світі, коли людина намагається віднайти власну історію та, пропри все, зберегти індивідуальність у бурхливому та хижому потоці інформаційної доби. Цей твір, підтримуючи також вищенаведену концепцію Д. В. Галкіна, доводить, що „подібний

мозаїчний симультанний світ постсучасної культури – світ постійної технологічної імплозії, пронизаний віртуальними „швами”, що сполучають різнорідні світи” [1]. Поза сумнівом, роман “The Raw Shark Texts” являє собою відповідний літературний продукт свого часу, який водночас можна вважати і своєрідним психологічним та інтелектуальним тестуванням самого читача.

Отже, аналізуючи роман британського письменника Стівена Холла в ракурсі рецептивної поетики, акцентуємо чітко виражене поєднання метаморфізованої жанрової природи цього твору та авторської наративної контекстуалізації, що свідчить про загальну тенденцію переходу від екземпліфікаційної до модуляційної жанрової ідентифікації в усій повноті її рецептивних зв'язків із використанням новаторських інтермедіальних прийомів, семіотичних структур, оригінальних графічних інсталяцій, покликаних підтримувати багаторівневий комунікативний зв'язок з читачем. У своєму гіпертекстовому наративному творі автор привертає та утримує увагу читача, застосовуючи техніку повторів, стилізації, імітації; стимулює читача до активного рецептивного декодування, антропонімічної та інтертекстуальної гри, що дозволяє поширити рецептивну проєкцію на всю перспективу транстекстуального діалогу інформаційної доби цифрових технологій.

1. *Галкин Д. В.* Техно-художественные гибриды или искусство, политика и цифровые технологии в культурной динамике второй половины XX века [Электронный ресурс] / Д. В. Галкин // Гуманитарная информатика : междисциплинарный сборник статей. – [НИ ТГУ]. – Вып. 4. – Режим доступа : http://huminf.tsu.ru/jurnal/vol4/gdv_gibridy/.
2. *Червинская О. В.* Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского лирического романа : монография / О. В. Червинская. – Черновцы : Рута, 1999. – 152 с.
3. *Шеффер Ж.-М.* Что такое литературный жанр? / Жан-Мари Шеффер ; [пер. с фр., послесл. С. Н. Зенкина]. – М. : Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.
4. *Hall St.* The Raw Shark Texts [Electronic resource] / Steven Hall. – New York : Canongate, 2007. – 428 p. – Available at : <http://kat.ph/the-raw-shark-texts-steve-hall-t3478465.html>.
5. *Hayles N. Katherine.* Transcendent Data and Transmedia Narrative: Steven Hall's The Raw Shark Texts / N. Katherine Hayles // How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis. – Chicago ; London : The University of Chicago Press, 2012. – P. 199–220.
6. *Humble C.* What it means to feel real / Catherine Humble // Sunday Telegraph. Catherine Humble reviews Remainder by Tom McCarthy. 12:01AM BST 08 Oct. 2006.

7. *Panko J.* Memory Pressed Flat into Text: The Importance of Print in Steven Hall's *The Raw Shark Texts* / Julia Panko // *Contemporary Literature*. – Vol. 52. – No. 2. – Summer 2011. – P. 264–297.
8. *Pressman J.* The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature / Jessica Pressman // *Bookishness: The New Fate of Reading in the Digital Age*. – Vol. XL VIII. – No. 4. – Fall 2009.
9. *Schillinger L.* Play it again. Remainder by Tom MacCarthy / Liesl Schillinger // *The New York Times Sunday Book Review*. February 25, 2007.
10. *Sweeney Seamus.* The raw shark texts [Electronic resource] / Seamus Sweeney. Bookreviews. – Available at : <http://www.nthposition.com/therawsharkttexts.php>.
11. Tryphiodorus [Electronic resource]. – Available at : <http://www.theoi.com/Text/Tryphiodorus.html>.

ПАМЯТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАТЕГОРИЯ: РЕЦЕПТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ РОМАНА С. ХОЛЛА “THE RAW SHARK TEXTS”

Алена Анатольевна Матийчак
amatiychak@gmail.com

Кандидат филологических наук, доцент

*Кафедра иностранных языков для гуманитарных факультетов
Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича
Ул. Коцюбинского, 2, 58012, г. Черновцы, Украина*

Аннотация. В аспекте жанрового метаморфизма анализируется иммерсивный роман Стивена Холла “The Raw Shark Texts”. Метаморфное сочетание нескольких жанровых матриц, в частности фантастики с психоделией, порождает концепцию мироощущения как альтернативной реальности для воссоздания хроники самоидентификации героя после потери памяти. Дискретность нарратива акцентирует помутненное сознание протагониста и используется автором как прием имитации психической нестабильности героя. Исследуется связь омофонии названия романа с психодиагностическими тестами Германа Роршаха, которые применяются для определения психического и эмоционального состояния личности. Использование автором новаторских интермедиальных приемов, оригинальных графических инсталляций стимулирует многоуровневую коммуникативную связь с читателем. Художественно-психологический рецептивный потенциал и метаморфизованные жанровые и нарративные структуры романа с многочисленными литературными и кинематографическими аллюзиями позволяют рассматривать это гипертекстовое нарративное произведение и как своеобразное интеллектуальное и психологическое тестирование читателя.

Ключевые слова: Стивен Холл, жанровый метаморфизм, психоделический гидротекст, иммерсивный роман, гипертекстовая нарративная структура, антропонимическая игра.

MEMORY AS A CATEGORY OF FICTION: THE RECEPTIVE POTENTIAL OF THE NOVEL "THE RAW SHARK TEXTS" BY STEVEN HALL

Aliona Matiychak

amatiychak@gmail.com

*Department of Foreign Languages for Humanitarian Colleges
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
2 Kotsiubynskiy Street, 58012, Chernivtsi, Ukraine*

Abstract. The article deals with the immersive novel "The Raw Shark Texts" by Steven Hall in the aspect of genre metamorphism. This approach allows to trace how genre matrices (horror, thriller, adventure etc.) transformation and in particular the combination of fantasy and science fiction with both psychedelic and real images facilitates the creating of an immersive reality in the novel. The article analyses how the alternative conceptual worldview helps the protagonist to recreate the chronicle of his self-identification after the loss of memory as a consequence of psychological trauma. Human knowledge, experience and communication as well as his individual mind, ideas and thoughts are perceived by the protagonist's dual personality as an aquatic environment inhabited by conceptual fish. His fear of the conceptual shark feeding on his memory generates distinctive psychedelic hydro-text in the form of specific narrative structures. The discreteness of narrative accents the protagonist's distraction and is used by the author as a literary imitation of his psychical instability (dissociative amnesia).

The interrelation of the novel's homophonic title with the Rorschach's Psychodiagnostic (Inkblot) Tests, that are used to examine a person's personality characteristics and emotional functioning, is investigated. The idea that interpretation of Inkblot Tests results can be highly subjective allows drawing an analogy with Hall's graphics in "The Raw Shark Texts" which bring up multiple associations and allusions. These author's innovative graphic installations stimulate multileveled communication with a reader. Rich receptive potential (comprising metamorphosed genre and narrative structures of the novel with numerous literary and cinematographic allusions) allows examining this hypertext narrative fiction both as an original intellectual and psychological testing of the reader.

Key words: Steven Hall, genre metamorphism, psychedelic hydro-text, immersive novel, hypertext narrative structure, anthroponomical game.

References

1. Galkin D. V. *Tekhno-khudozhestvennyye gibridy ili iskusstvo, politika i tsifrovyye tekhnologii v kul'turnoi dinamike vtoroi poloviny XX veka* [Techno-Art Hybrids or Art, Politics and Digital Technology in the Cultural Dynamics of Late 20th Century]. Available at: http://huminf.tsu.ru/jurnal/vol4/gdv_gibridy/ (accessed 15 September 2012). (in Russian).
2. Chervinskaia O. V. *Pushkin, Nabokov, Akhmatova: metamorfizm russkogo liricheskogo romana* [Pushkin, Nabokov, Akhmatova: Metamorphism of Russian Lyrical Novel]. Chernivtsi, 1999, 152 p. (in Russian).

3. Schaeffer J.-M. *Chto takoe literaturnyi zhanr?* [What is a literary genre? (Qu'est-ce qu'un genre littéraire?)]. Moscow, 2010, 192 с. (in Russian).
4. Hall Steven. *The Raw Shark Texts*. New York, 2007, 428 p. Available at: <http://kat.ph/the-raw-shark-texts-steve-hall-t3478465.html> (accessed 15 September 2012).
5. Hayles N. Katherine. Transcendent Data and Transmedia Narrative: Steven Hall's The Raw Shark Texts. In: *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago, London, 2012, pp. 199–220.
6. Humble C. What it means to feel real. *Sunday Telegraph*. 12:01AM BST 08 Oct. 2006.
7. Panko J. Memory Pressed Flat into Text: The Importance of Print in Steven Hall's The Raw Shark Texts. *Contemporary Literature*, vol. 52, no. 2, Summer 2011, pp. 264–297.
8. Pressman J. The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature. *Bookishness: The New Fate of Reading in the Digital Age*, vol. XL VIII, no. 4, Fall 2009.
9. Schillinger L. Play it again. Remainder by Tom MacCarthy. *The New York Times Sunday Book Review*, February 25, 2007.
10. Sweeney Seamus. *The raw shark texts*. Bookreviews. Available at: <http://www.nthposition.com/therawsharkttexts.php> (accessed 15 September 2012).
11. *Tryphiodorus*. Available at: <http://www.theoi.com/Text/Tryphiodorus.html>. (accessed 15 September 2012).

Suggested citation

Matiychak A. Pamiat' iak khudozhnia katehohriia: retseptyvnyi potentsial romanu S. Kholla "The Raw Shark Texts" [Memory as a Category of Fiction: The Receptive Potential of the novel "The Raw Shark Texts" by Steven Hall]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2013, no. 88, pp. 286–299. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 3.06.2013 р.