

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Інститут філології

Кафедра зарубіжної літератури

**Гетеротопічність художнього простору
в романі Маргарет Етвуд «Відьомське сім'я»**

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»

студентки IV курсу

спеціальності

«Зарубіжна література та англійська мова:

теорія і методика навчання»

Чмут Даріни В'ячеславівни

галузь 01 – Середня освіта / Педагогіка

спеціальність – 014.02 Середня освіта

Науковий керівник:

д. філол. н., проф. Михед Т.В.

Рецензент:

д. філол. н., проф. Мірошніченко Л.Я.

Допущено до захисту

Протокол засідання кафедри № ____ від _____

Завідувач кафедри _____ проф. Мірошніченко Лілія Ярославівна

Київ — 2021

Зміст

ВСТУП.....	3
Розділ 1	
Мультикомпонентна "реальність" часопростору пост-постмодерністської прози.....	6
1.1. М.Фуко: дивергентність і гетеротопічність як визначальні ознаки формування часопростору в художньому тексті.....	8
1.2. Типологія гетеротопій, їхні ознаки.....	10
1.3. Пост-фуковіанське розуміння гетеротопії: Гомі Бгабга, Едвард Соджа, Делез і Гваттарі та ін.	13
Висновки до першого розділу.....	17
Розділ 2	
Специфіка гетеропросторів у романі М.Етвуд “Відьомське сім'я”.....	19
2.1. В'язниця як приклад гетеротопії в художніх просторах п'єси В. Шекспіра та роману М. Етвуд.....	20
2.2. Утопічні та гетеротопічні риси театру й театралізації у досліджуваних текстах.....	28
2.3. Варіативність гетеропросторів в романі М. Етвуд “Відьомське сім'я”.....	33
Висновки до другого розділу.....	37
Розділ 3	
Інтерпретація шекспірівської історії та її місце в шкільній програмі.....	39
3.1. Актуальність вивчення роману М.Етвуд “Відьомське сім'я” в 10 класі профільної школи як частини культурологічного контексту.....	40
3.2. План-конспект позакласного заходу.....	41
Висновки до третього розділу.....	46
Висновки.....	48
Список використаних джерел.....	52
Додаток	57
Summary	59

Вступ

Маргарет Етвуд (Margaret Eleanor Atwood; 1939 р. н.) – видатна канадська письменниця, поетеса та літературна критикиня, відома своєю активною громадянською позицією, на сьогодні є авторкою понад 40 романів, поезій та критичних есеїв. Її творчий доробок у найрізноманітніших контекстах - від феміністичної критики та аналізу антиутопічних світів до власне феномену «Маргарет Етвуд» в англійській літературі - досліджували Н.А.Макей, Т.В.Федосова, Ф.Толан та багато інших. Зокрема, її творчістю цікавились й такі українські науковці, як М.Ю.Воронцова та Ю.А.Жаданов. Але один із останніх романів Етвуд, «Відьомське сім'я» (Hag-Seed, 2016), який, на думку оглядача британської газети The SundayTimes, є триумфальним, досі не привертав уваги науковців.

Хоч саме цей твір, як видається, презентує виключно новий погляд на шекспірівську п'єсу «Буря» (The Tempest, 1611), демонструючи глибоке захоплення авторки працею драматурга. Працюючи з текстом Барда, М. Етвуд змінила акценти в основних топосах п'єси, висунувши на перший план ті, які у Шекспіра лиш малися на увазі, але нині визначають ключові тенденції сучасного інтерпретаційного дискурсу – це театр та в'язниця, що є основними в гетеротопології Мішеля Фуко.

Гетеротопічність художнього простору літератури ХХІ сторіччя бентежить та зацікавлює своєю неоднозначністю і полісемантичністю. Окрім М. Фуко, над теорією художніх просторів працювали такі вчені, як Г. Бгабга, Е. Соджа, Т. Сеймерста інші. Гетеротопічність хронотопу епохи пост-постмодернізму досліджували С. Крістіансен та Дж. Ллойд.

Мета роботи – дослідити гетеротопічність художніх просторів в'язниці та театру в романі Маргарет Етвуд “Відьомське сім'я”. Мета роботи зумовлює розв'язання таких **завдань**:

- 1) прослідкувати розвиток гетеротопології з початку двадцятого століття до сучасності;
- 2) визначити релевантність тієї чи іншої гілки розвитку теорії в процесі аналізу вибраного художнього твору;
- 3) визначити типи гетеротопій, репрезентованих у п'єсі В. Шекспіра “Буря” та романі М. Етвуд “Відьомське сім'я”, та порівняти їх;
- 4) обґрунтувати актуальність і доцільність включення роману М. Етвуд “Відьомське сім'я” в шкільну програму;
- 5) розробити план-конспект позакласного заходу

Актуальність дослідження полягає у високій зацікавленості авторів та дослідників сучасної літератури в здатності художнього простору нести прихований сенс та маніпулювати процесом сприймання твору професійним чи непрофесійним читачем.

Предметом дослідження є гетеротопічність художнього простору. **Об'єктом** дослідження є п'єса Вільяма Шекспіра “Буря” та роман Маргарет Етвуд “Відьомське сім'я”.

Наукова новизна полягає в поєднанні літературознавчого та психологічного підходів до аналізу об'єкту дослідження в контексті фуковіанської гетеротопології, зокрема гетеротопій театру та в'язниці, що дає змогу детальніше розглянути оригінальність авторського задуму, та спробі доповнити їхню класифікацію.

Методологічна база: дослідження послуговується компаративним методом для зіставлення способів функціонування локусів в'язниці та театру в

п'єсі В. Шекспіра “Буря” та романі М. Етвуд “Відьомське сім'я”. Структурно-генетичний метод дозволяє розібратися в генезі гетеротопій для доповнення їхньої класифікації, а культурно-історичний метод дає змогу глибше усвідомити контексти створення та функціонування гетеротопій в суспільстві та їхнє відображення в літературі, зокрема, в обраних текстах.

Результати дослідження **апробовані під час** виступу на конференції «IV Всеукраїнські наукові читання» в квітні 2021 року (Київ, КНУ). Написана за результатами дослідження стаття прийнята до друку.

Структура: робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, додатку та списку використаних джерел, що налічує 40 позицій.

Розділ 1

Мультикомпонентна "реальність" часопростору пост-постмодерністської прози

Висвітлення часу і простору в художньому тексті завжди залежали від вимог доби. В Античності драма охоплювала невеликий проміжок часу, що містив лише кульмінацію відомої всім історії, Класицизм вимагав триєдності часу, місця і дії, тобто значно обмежував як часопростір, так розвиток подій, а Просвітництво вимагало певної лінійності. Модерністи свого часу повністю змінили сприйняття хронотопу художнього твору, трансформували та реконструювали його. Цю тенденцію "успадкував" і постмодернізм, тим самим звівши все ХХ століття в еру художнього експерименту та часопросторової революції художнього тексту. Хронотоп у цей час набуває ознак фрагментарності та поліметрії, переходить до розряду мультикомпонентності, і на цьому фоні, поняття художнього простору стає вагомішим за час. Цілком закономірно, що змінюється і сприйняття реального хронотопу, з'являються поняття гетеротопії та дивергентності, виникають різноманітні теорії, що, будучи абсолютно не пов'язаними, все ж виказують спільні ознаки, так би мовити, вимоги, продиктовані добою.

В ХХ столітті трансформацій зазнає не лише світосприйняття та література, переосмислюються й інтелектуальні надбання минулого. Так, Мішель Фуко для візуалізації гетеротопології використовує Паноптикон Джеремі Бентама як місце з утопічно ідеальним устроєм та локацією, що є та одночасно не є пунктом спостереження, але успішно створює ілюзію постійного нагляду. Паноптикон, як абсолютно замкнений камерний простір, разом з тим залишає кожен окрему локацію відкритою для стороннього спостерігача.

На відміну від попередніх культурних етапів, постмодернізм розмиває рамки між прикладною та художньою літературою. Тепер навіть наука намагається подати себе якомога вигідніше, підкоряючись вимогам доби, створюючи один спільний простір для письменника і читача, роблячи реципієнта співавтором, розкриваючи простір для індивідуальної інтерпретації не лише самої історії, а й її хронотопу.

Мішель Фуко в своїй лекції “The Order of Discourse” (2 грудня 1970 р.) розмірковуючи про поняття дискурсу, його можливості та обмеження, розглядає його як своєрідний сітчастий простір. Простір, що має свої правила та межі, за які заборонено заступати. Тобто, можемо говорити про те, що постмодернізм теоретично перетворює сам текст у хронотоп, який він описує.

Проблема підбору назви наступної культурно-мистецької доби розкриває її основну рису – пошук власної ідентичності. Пост-постмодернізм, транспостмодернізм, метамодернізм, постміленіалізм, псевдомодернізм, тощо – всі ці назви намагаються передати сутність епохи початку XXI сторіччя. В цій роботі ми послуговуватимемося терміном “пост-постмодернізм”, оскільки консенсусу щодо цієї дефініції ще не знайдено, а він має переваги хронологічної першості. Тож, досліджуючи художній дискурс пост-постмодернізму, варто сказати, що сучасні автори здебільшого дискутують про роль і місце людини у світі. Аналізуючи минуле, вони розширюють площину роману, насичуючи її новими жанрами та жанровими модифікаціями. Нова доба приносить кіберпанк, антигуманізм, постгуманізм, роман-меніпею, автофікційну та євангелістичну прозу, урізноманітнює екфрастичний роман. Все це вагомо впливає на хронотоп, він втрачає залишки своєї стабільності, він трансформується під впливом всіх існуючих та неіснуючих законів фізики. Саме за цих обставин, як ніколи доречною стає теорія Мішеля Фуко про гетеротопічність художнього простору.

1.1. М.Фуко: дивергентність і гетеротопічність як визначальні ознаки формування часопростору в художньому тексті

На конференції 1967 року Фуко говорив: *“Ми живемо в рамках безлічі відношень, що визначають місцезнаходження, абсолютно не ототожнюючись та не накладаючись один на одного”* [22; с. 197] – і це визначає не тільки реальне існування суспільства, а й фікцію, яку воно створює. Роль простору в літературі ХХ століття досягає неймовірної вагомості, а сам простір трансформується та поглиблюється, іноді, до непізнаванності. Описана в 1959 році Джоєм Гілфордом дивергенція, переходячи в контекст художнього простору, відкриває принципово нове поле для інтерпретації, а гетеротопологія Мішеля Фуко розширює варіативність інтерпретації за рахунок множинності семантичного визначення. Автори ХХ століття граються з локаціями в тексті так само, як сучасні їм художники граються з формами експресії кольорів та значень.

Фуко пише, що можна класифікувати різні простори через вузол відношень, які їх описують. Так, він виділяє, наприклад, місця тимчасової зупинки в русі та місця спокою, що можуть бути замкненими або напівзамкненими. Але найбільше його цікавлять ті місця, що співвідносяться з усіма іншими місцями, при цьому трансформуючи всю сукупність відношень, які їх описують. Іншими словами, це простори, що взаємодіють з іншими, але в той же час суперечать їм. Фуко умовно поділяє такі місця на два типи: утопії та гетеротопії.

Утопії, за Фуко, це місця, що існують поза реальністю. Утопія, взаємодіючи з простором реального суспільства, є найкращим або ж, навпаки, найгіршим варіантом розвитку подій в існуючому світі, але при цьому залишається відпочатково фікційним образом.

Другий тип – гетеротопії – Фуко називає “контрмісцезнаходженнями”, оскільки вони, будучи фактично реалізованими утопіями, є реальними місцями в рамках культури, що одночасно і репрезентують себе, і спростовують, і трансформують. Тобто, це місця, що знаходяться за межами всіх інших місць, але, не зважаючи на це, все ж, є фактично локалізованими.

Різниця між цими типами полягає в тому, що гетеротопії, відображаючи певні сегменти всіх існуючих місць, залишаються чимось принципово інакшим. Але, беручи до уваги абсолютну контрастність двох груп просторів, Фуко припускає ймовірність існування серединної території, і таким місцем він називає дзеркало, оскільки воно є точною копією реального локусу, але залишається нелокалізованим через те, що є лише двовимірною проекцією тривимірного світу. Іншими словами, дзеркало – утопія, оскільки воно створює тінь реальності, показує те, чого насправді не існує: *“Я он там, там де мене немає”* [22; с.198]. Але, разом з тим, воно і гетеротопія, оскільки саме дзеркало має фізичні координати, існує в реальності й відображає її: *“Використовуючи інформацію з дзеркала, я усвідомлюю, що я відсутній там, де я є, тому що бачу себе в дзеркалі”* [22; с. 198]. Дзеркало є гетеротопією, позаяк одночасно є і реальним простором, що фізично існує і відображає реальне місце, і нереальним, тому що його не можна помітити, не увійшовши у віртуальну зону у відображенні.

Такий підхід до прочитання художнього світу відкриває низку нових ракурсів для сприйняття тексту та підтексту, і цим користуються не лише експерти-аналітики – смисл гетеротопій відкривається навіть недосвідченому читачеві на підсвідомому рівні. Автори, в свою чергу, використовують гру просторів для поглиблення значень та збільшення читацької аудиторії за рахунок варіативності сприйняття та різноманіттю асоціацій, що можуть викликати згадування чи натяки на конкретні чи узагальнені локації.

Утім, найчастіше гетеротопії з'являються там, де вони не були задумані відпочатково. Справа в тому, що вони настільки проникли в нашу свідомість, що стали певним трафаретом, що визначає наше сприйняття довкілля. Так бачимо гетеротопію в оповіданні Хорхе Луїса Борхеса “Дім Астерія”. Простір, що сприймається всіма в'язницею, для самого в'язня – дім, де він радий бачити гостей. Цей простір складається з чотирнадцяти ідентичних сегментів, що “нескінченно”, зі слів інсайдера, повторюють самі себе. Ще одним прикладом гетеротопії може бути “Аліса в Задзеркаллі” Льюїса Керролла, де “тінь” реальності здобуває простір, що в цьому конкретному випадку доповнюється оніричним простором, котрий також є знаковим у контексті дивергентності. Можна згадати і “Мандрівний замок Хаула” Діани Вінн Джонс, де замок може одночасно перебувати в різних місцях, при цьому як залишаючись місцем спокою, тобто, статичним, так і динамічним, тобто рухатися, змінюючи власні координати, що робить його позакоординатним місцем, тобто надає йому статус “ніде”.

1.2. Типологія гетеротопій та їхні ознаки

Для дослідження та аналізу просторів, що є одночасно і реальними, і фікційними, Фуко пропонує термін “гетеротопологія” і називає декілька принципів. Перший принцип полягає в тому, що кожна національна культура продукує гетеротопії. Враховуючи тенденції паралельного розвитку, цілком вірогідно, що різні культури створюють різні гетеротопії, і, певно, немає жодної, яку можна було би назвати універсальною, але це дає підґрунтя для класифікації і виокремлення двох типів. Кризові гетеротопії створюються на ранніх стадіях розвитку цивілізації з метою відокремлення певної категорії людей від основної маси суспільства з тих чи інших причин релігійного, фізіологічного чи будь-якого іншого характеру. Причому вони можуть бути або

спеціально створеними для певної категорії людей, або ж такими, куди вхід для них заборонений.

З часом, необхідність таких гетеротопій майже повністю відпала, а на заміну їм з'явилися девіантні гетеротопії, створені спеціально для осіб, чия поведінка вважається девіантною відносно загальноприйнятої норми. Але не всі кризові гетеротопії зникають, деякі трансформуються в девіантні, через спричинену еволюцією суспільства зміну потрактувань того чи іншого стану людини. Саме такі гетеротопії – в'язниці – домінують у тексті М.Етвуд, про що йтиметься в наступному розділі.

Кожна гетеротопія існує в межах певного суспільства і підтримується ним, але одна й та сама гетеротопія може функціонувати так чи інакше, залежно від ставлення кожного конкретного суспільства, та трансформуватися, відповідаючи зміні вимог цього суспільства у процесі його розвитку, і це формує другий принцип гетеротопології. Цей принцип найбільш виразно помітний в обраних нами локусах – в'язниці та театру – через відмінності в національно-культурних кодах, що провокує різне ставлення до них. Так, у Канаді в'язниці мають на меті виправлення людських помилок, а в Україні – покарання злочинців. Те саме спостерігаємо і на прикладі театру, який представники окремих культур використовують для інтелектуального та духовного розвитку, а інші – винятково для розваг, зрозуміло, що йдеться про суспільні пріоритети.

Третій принцип наголошує на тому, що гетеротопіям властиве поєднання декількох, радикально різних просторів у одному. Таким чином, одне місце, залишаючись собою, водночас може позиціонуватися як абсолютне інше, іноді, навіть, контрастне. Цей принцип і використовує М.Етвуд, “конструюючи” театр у в'язниці.

За четвертим принципом, гетеротопії часто існують у тісному зв'язку з гетерохроніями, оскільки необхідність відокремлення починає відчуватися тоді, коли порушується прийнята норма часу. Так, Фуко розрізняє гетеротопію свят і гетеротопію нескінченного накопичення часу. Очевидно, що гетеротопія свят передбачає ті простори, що функціонують лише в окремі проміжки часу, котрі є регулярними. Вони існують лише за конкретного часу і підпорядковуються власним правилам. Щодо накопичувальних гетеротопій, то вони прагнуть зібрати в собі весь час з усіма його особливостями і зарезервувати їх у незмінному стані, залишаючись при цьому абсолютно статичними.

П'ятий принцип описує певну парадоксальність гетеротопій, оскільки вони можуть бути псевдовідкритими. Тобто такими, що створюють ілюзію відкритості, а насправді, навпаки, – ізолюють. Такою гетеротопією є хижка Фелікса, в яку він дуже легко заселяється, але тим самим ізолює себе від світу. Є також закриті гетеротопії, в які неможливо потрапити за власним бажанням, а лише за примусом, або ж такі, дозвіл входу до яких надається лише за дотримання певних умов, проходження обрядів чи здійснення подвигів.

Ще однією особливістю гетеротопій є те, що вони обов'язково виконують певну функцію, і вона або ілюзорна, або компенсаторна. Ілюзорна гетеротопія має на меті створити таку ілюзію, що змусить сприймати всі аспекти реального людського існування як щось ще більш ілюзорне. Унаочненням такого типу гетеротопій можна назвати бароковий театр, що ставить під сумнів реальність навколишнього світу. Компенсаторна ж гетеротопія, навпаки, створює інший реальний простір тією мірою ідеальний та організований, якою реальний світ заплутаний та хаотичний, прикладом такого місця виступає досліджуваний нами локус – в'язниця – з чіткими правилами та розпорядком.

Все це робить гетеротопії предметом досліджень багатьох науковців у найрізноманітніших контекстах, від найочевидніших до найбільш непередбачуваних, таких як, наприклад, гетеротопія межової свідомості – створеної синтезом двох або більше культур, яку досліджує Гомі Бгабга.

1.3. Пост-фуковіанське розуміння гетеротопії: Гомі Бгабга, Едвард Соджа, Делез і Гваттарі та ін.

Ніщо не стоїть на місці, і, як будь-яка вдала теорія, гетеротопічність простору зацікавлює багатьох дослідників. Один із них -Гомі Бгабга, професор англійської та американської мови та літератури в Гарвардському університеті. Зосередивши свій науковий інтерес на дослідженні постколоніалізму, Гомі Бгабга переносить гетеротопічність із простору у культурну площину, виокремлюючи поняття “the third space”. У своїй праці “The location of culture” науковець стверджує унікальність кожної людини на фоні її культурної гібридності. Маючи за основний об’єкт дослідження здобутки постколоніальної літератури, Гомі Бгабга акцентує увагу на тому, що за колоніальних часів, коли в побутовому середовищі люди користувалися рідною мовою та споживали плоди власної культури, а офіційні інститути послуговувалися мовою та традиціями імперії, виник третій простір, фуковіанське “ніде”, що оперував гібридом двох культурних структур. На тлі цього з’явилося ціле покоління, для якого немає відчутної різниці між “своєю” та “чужою” мовами та культурами, для якого “своєю” культурою став гібрид, і це жодним чином не применшує важливості чи цінності цієї нової культури. Більше того, процес гібридизації, колись розпочавшись, триває і досі, і навряд чи завершиться, породжуючи нові сегменти культури та розширюючи світогляд.

Важливим є внесок до розвитку теорії простору американського урбаніста Едварда Соджі. Спираючись на ідеї Лефевра та Фуко, а також послуговуючись доробком Бгабги, науковець виводить власну концепцію третього простору, що

є дуалістичною контроверзою, в якій в неодмінній поляризації співіснують реальне та уявне, абстрактне та конкретне, об'єктивне та суб'єктивне. Така концепція, включаючи можливість входження “іншого”, дозволяє розширити кордони культурної ідентичності. Розвиваючи у такий спосіб ідеї Бгабги, Соджа доводить можливість створення нового простору для діалогу значення та репрезентації процесу культурної гібридизації.

Французькі філософи Делез і Гваттарі теж працювали в схожому напрямку. В другому томі книги “Капіталізм та шизофренія” – “Тисяча плато” – вони виокремлюють концепцію Тіла без Органів, що не є простором і не знаходиться в просторі, але одночасно займає простір прямо пропорційний до власної інтенсивності, яка, в свою чергу, дорівнює нулю. Воно, за визначенням, є порожнім, але порівнюється з наповненим яйцем. Науковці вводять терміни територіалізація та детериторіалізація, які стосуються узгодження світогляду та елементів, з яких він складається. Ця концепція характеризує простір свідомості не двоїстою системою, але колажністю, тобто нагромадженням неоднорідних сенсів, що можуть підтримуватися або розсіюватися.

Повертаючись до більш класичного трактування, можемо говорити про Тобіна Сейберса, який у монографії “Heterotopia: Postmodern Utopia and the Body Politics” пише про явище постмодерністської утопії, що полягає в константному бажанні бажати чогось іншого: “*Utopianism is not about being 'nowhere'; it is about desiring to be elsewhere*” [37; с.3]. Фактичний простір більше не грає жодної ролі, тому що єдине значиме місце не може бути схарактеризоване ніяк, окрім визначення “деінде”. Людям доби Постмодернізму більше неважливо, де вони перебувають, вони прагнуть бути в іншому місці, і це вже не просто бажання, це вимога, і ця вимога не може бути задоволена, оскільки основний її принцип - незадоволення. Таким чином, науковець виходить за межі фуковіанського розуміння утопії як місця ідеального, а тому

нереального. Його утопія не існує навіть теоретично, тому що все, що можна уявити, створює підстави для уявлення чогось кращого, і цей процес нескінченний, а тому його утопія, на відміну від ідеї французького філософа, апіорі, не існує навіть у людській фантазії.

Тож тут ми виходимо на зовсім інший рівень розуміння в'язниці – не фізичний, а ментальний. Якщо фізична в'язниця утримує людину у «зачиненій кімнаті», то які обмеження має в'язниця психологічна? Науковець стверджує, що сприйняття ув'язненої людини зводить час і простір в одну нероздільну категорію – «TimeSpace». Спираючись на емпіричні дослідження в рамках кримінології та тюремної соціології, дослідник зауважує, що в карцеральному часі минуле, теперішнє та майбутнє виступають як окремі «зараз», що настають почергово, і тому ув'язнений опиняється в ситуації, де час змінюється, а простір залишається фіксованим [34]. Попри те, що час і простір, теоретично, зливаються в свідомості в'язня, саме в них і криється найбільша різниця між в'язницею фізичною і ментальною. Якщо фізично ув'язнений продовжує свій рух у часі, перебуваючи у фіксованому просторі, то ув'язнений ментально, попри зміну простору, ніби застигає у часі. Причиною для такого «застигання» може бути образа, незавершений гештальт чи жага помсти, одним словом – заборгованість.

Крістофер Харкер називає заборгованість особливим типом топологічних зв'язків, що обплутаний топологічними просторами для створення нових заборгованостей. Тобто, він наголошує на тому, що борг – це теперішнє споживання за рахунок майбутньої праці, бо теперішнє перебування в цьому просторі приводить до майбутнього боргу, що робить заборгованість циклічним явищем [32]. Маргарет Етвуд так визначила поняття боргу у своєму інтерв'ю журналу Maclean's: «It's about owing and being owned...You can exchange good deeds, you can exchange revenge, you can exchange murders»[33]. Авторка

говорить, що людям необхідно вірити в те, що, рано чи пізно, всім доведеться платити за свої вчинки, чи то є карма, чи воля богів, але серце «боржника» обов'язково буде важчим за пір'їну, і тому розплата неunikна. Фелікс, протагоніст роману «Відьомське сім'я», не сподівається на долю, а бере помсту в свої руки, так само як це робить Просперо із Шекспірової «Бурі». Та чи можна вважати це лише помстою? До яких наслідків вона приводить? Плани Просперо і Фелікса, в першу чергу, звільняють їх із в'язниці. Обидва персонажі ув'язнені, але Просперо – фізично, на острові, завдяки Антонію і Алонсо, а Фелікс – ментально, він так жадає помсти, що не може жити далі. Помста Просперо направлена на майбутнє, він прораховує всі ходи і не бажає нікому зла, його мета – щоби «борг» був сплачений. Він знає, що не зможе просто так повернутися до Мілану – йому потрібне народне визнання і гарантія того, що історія з узурпацією влади і вигнанням не повториться. Просперо розуміє, що ідеальною формою гарантії його безпеки є династичний шлюб, який він має облаштувати, використавши Міранду. Але якщо Неаполітанський король тиранічно віддав доньку заміж, керуючись винятково державними інтересами, то Просперо, ховаючи свою патріархальну владу і далекоглядні державницькі наміри, постає турботливим батьком, створюючи сприятливі для зустрічі Міранди і принца Фердинанда обставини. А далі вони буцімто природно і водночас під його наглядом і контролем, у його острівному паноптиконі, закохуються одне в одного. Тобто, підсумовуючи, можемо сказати, що дії Просперо з «виплати боргу» направлені на нормалізацію його довкілля. У романі Етвуд літературний двійник Просперо, Фелікс, дивиться на ситуацію з іншої точки зору, він прагне не лише повернути свою посаду, але і змусити страждати ворогів. Тому його помста не направлена на майбутнє, адже майбутнього в нього немає. Його померла донька – це його ментальна в'язниця, вона – сенс його життя, і він залишатиметься ув'язненим допоки не відпустить

її. Спогади про Міранду стали стінами його тюрми, а провина – колючим дротом.

Висновки до першого розділу

Простір та час - це концепти, що завжди були в свідомості людини, але зі зміною часів та розвитком науки вони змінювалися так само, як і цивілізація. В літературі та образотворчому мистецтві простір спрощувався або розтягувався, час – циклізувався та розривався на частини, що потім змішувались. Аналіз науково-теоретичних здобутків доби пост-постмодернізму дозволив виокремити складну систему часопростору художнього дискурсу, що дає змогу повніше осмислити очевидні та приховані повідомлення текстів. Хронотоп літератури ХХІ сторіччя вражає своєю різноманітністю та виходить за рамки колажування – через відсутність чи нехтування загальними правилами, оскільки вони, ці правила, здебільшого розмиті. Поняття хронотопу в постмодерністську добу доповнюється концепцією гетеротопії Мішеля Фуко, що здобула загальносвітове визнання та поширення та надихнула велику кількість науковців на власні дослідження в цій сфері. Французький філософ виводить ідею існування інших місць, що взаємодіють з реальним світом і, водночас, суперечать йому. Він виокремлює два типи таких просторів: утопії – місця, що не можуть існувати, та гетеротопії – місця ідеальні, але все ж існуючі. М.Фуко створює класифікацію гетеротопій, розділяючи їх за їхніми функціями, принципами та значенням в окремих культурно-етнічних сферах. Він формує шість принципів існування гетеротопій: гетеротопії можуть відрізнятися в різних національних культурах; гетеротопії не можуть існувати поза суспільством; гетеротопії поєднують в собі декілька різних просторів; гетеротопії пов'язані з гетерохроніями; гетеротопії можуть здаватися відкритими, будучи при цьому закритими; гетеротопії завжди виконують ілюзорну або компенсаторну функцію.

Постфуковіанські дослідження гетеротопій стосуються різних галузей. Гомі Бгабга використовує цю теорію в постколоніальних студіях. Едвард Соджа розвиває ідеї М.Фуко та Г.Бгабги в урбаністиці, сподіваючись створити нове місце для діалогу культур. Французькі філософи Делез і Гваттарі доповнюють концепцію гетеротопології термінами територіалізація та детериторіалізація, що описують контент світогляду. Вони виводять думку, що свідомість людини є колажною, а не двоїстою. Тобін Сейберс же, розглядаючи фуковіанську теорію в контексті постмодернізму, виокремлює твердження про те, що утопія не може існувати навіть як образ, оскільки постмодерністська утопія - це завжди деінде, а не там, де ми є зараз, і завжди можна хотіти більшого.

Таким чином, ми бачимо, що теорія хронотопу, яку активно розвивають і представники новітніх галузей знання, не втратила своєї ефективності, а доцільність її використання ми спробуємо продемонструвати подальшим літературознавчим аналізом.

Розділ 2

Специфіка гетеропросторів у романі М.Етвуд “Відьомське сім’я”

Сутність гетеротопії нерозривно пов'язана з владним аспектом, оскільки хтось, неодмінно, означає її правила: для кого вона створена, а кому до неї зась; за дотримання яких умов та проходження яких ритуалів доступ до неї може бути відкритий та на який час. Враховуючи сутність поняття гетеротопія та його особливості, логічним є припущення, що природне для нас розділення влади на гілки (законодавчу, виконавчу та судову) тут зливається та розмивається. Оскільки одна й та ж особа на різних рівнях виступає одночасно і деміургом, і володарем, і вигнанцем. Так, Фелікс, протагоніст роману Маргарет Етвуд “Відьомське сім’я”, описуючи приміщення у в'язниці, яке він у своїй літературній програмі використовує для освіти ув'язнених, каже: *“This is the extent of it....My island domain. My place of exile. My penance. My theatre”* [30; с.81]. Звісно, в цьому конкретному випадку він драматизує, називаючи роботу у в'язниці своїм засланням, оскільки, очевидно, що воно, це заслання, є майже його добровільним вибором. Майже, тому що не можна випускати з уваги того факту, що однією з головних причин такого перебігу подій його життя, стала підступна зрада в театрі, що привела до звільнення Фелікса. Авторка майстерно грається з гетеропросторами в романі, тасуючи ролі, наче карти в колоді. Роман пронизаний різноманітними просторами на межі факту і фікції, реальності та фантазії. Ця гра настільки досконала, що тлумачення її окремих аспектів ледь не цілком залежить від рецепції читача. В творі виразно окреслені очевидні гетеротопії, такі як в'язниця і театр, але є й ті, що залишають по собі післясмак невизначеності, наприклад, особиста камера маленької Міранди, у вигляді фоторамки: *“On the other side of that magical window she was still alive. And now she would have to stay locked behind the glass...”* [30; с.32]. Цю фоторамку, в контексті порівняння з Шекспіровим Аріелем, замкненим у дереві, можна

назвати гетеротопічною в'язницею, але вона також добре лягає у визначення утопії М.Фуко, тому що вона є уособлення того, чого в реальності не існує - немає більше тієї дівчинки на тій гойдалці.

Тож ми бачимо, що прийоми та засоби вираження гетеропростору в романі М. Етвуд “Відьомське сім'я” вельми різноманітні і вимагають глибшого аналізу.

2.1. В'язниця як приклад гетеротопії в художніх просторах п'єси В. Шекспіра та роману М. Етвуд

Найочевиднішим гетеропростором роману М. Етвуд “Відьомське сім'я” є в'язниця, оскільки вона є основним місцем події твору, визначаючи як одну з головних тем позбавлення волі, тобто ув'язнення. Авторка піднімає питання не стільки про умови та можливості тюрем до перевиховання злочинців, скільки про головну мету пенітенціарної системи в цілому. Задля цього вона переносить події та персонажів однієї з найбільш відомих п'єс В. Шекспіра, “Бурі”, серед провідних ідей якої –моральне та духовне відродження і прощення, у реалії XXI століття. Фелікс, сучасний варіант шекспірівського Просперо, який ставить із в'язнями «Бурю», дає своїм акторам завдання знайти у п'єсі всі можливі в'язниці, а разом і з'ясувати, хто виступає тюремщиком, а хто в'язнем. Власне те саме завдання авторка ніби дає читачеві, але вже стосовно роману. Що ми теж спробуємо зробити.

Дотримуючись хронологічного викладу подій, аналіз варто почати із хижки, в якій оселяється Фелікс. Якщо, порівнюючи його з Шекспіровим Просперо і приймаючи його власне визначення, ми називаємо в'язницю “островом” Фелікса, то логічно припустити, що його оселя відіграє роль того човна, яким Просперо з Мірандою дісталися острова –в'язниця постає тим межовим простором, в якому перебуває Фелікс у той проміжок часу, коли він

втрата посади на Мейкшавеському фестивалі (Мілан у Шекспіра) і ще не отримав роботу у Флетчерівській колонії (острів). Але тут, на відміну від Просперо, якого примусово відправили у вигнання, Фелікс сам зачиняє себе в напіврозваленій халупі, бо, як він вважає, саме це відповідає трагічним подіям його життя, себто ідеально довершує картину того, як його вигнали: *“He’d been hustled off like a criminal.”* [30; с. 33]. За його логікою, якщо його вигнали як девіантного індивіда, то й опинитися він має у не менш девіантному середовищі. Власне Фелікс потрапляє у свій символічний «човен» так само, як і Просперо з Мірандою, раптово і не очікувано. Для стороннього спостерігача цей човен є рухомим об’єктом, що поступово змінює місце в системі координат. З перспективи ж самого Просперо, він залишається статичним, оскільки відносно нього не рухається. Це дозволяє, послуговуючись теорією М.Фуко, визначити його як *“гетеротопію без географічних координат”* [22; с. 198], або назвати фактичним “ніде”. Для Фелікса його хатина радше метафоричне “ніде”, оскільки там він дозволяє собі не робити нічого, немов випадає із реального життя. Він свідомо обирає для себе цю роль і це місце: *“By choosing this shack and the privations that would come with it, he would of course be sulking. He’d be hair-shirting himself, playing the flagellant, the hermit”* [30; с. 31]. І якщо ми вже називаємо це місце метафоричним “ніде” і прибираємо його з мапи, то, долучивши факт поринання Фелікса у світ мрій і фантазій і планування помсти під час перебування там, маємо підстави вважати це місце ще й утопією, тобто довершеною версією реальності. Використання словосполучення “довершена реальність” у цьому конкретному випадку, може, на перший погляд, здатися нерелевантним відносно його хижки, але, беручи до уваги театралізованість вчинків та світогляду Фелікса і той факт, що обраній ним ролі пасує аскетичність умов його житла, і ще те, що він свідомо відмовляється ці умови покращувати: *“Matters are not by the threadbare towel. He ought to get another one; what holds him back? His sense of design, that’s what. A new towel would not fit*

the sparse, monkish décor” [30; с. 118] – на наш погляд, дає змогу використовувати саме його.

Дивлячись на ту ж саму ситуацію крізь дещо інший фільтр, перетворюємо човен з “ніде” на в’язницю, оскільки Просперо з Мірандою опинилися там проти власної волі і через певну девіацію в поведінці батька. І, якщо ми вже провели паралель між човном і новим житлом Фелікса, ставимо питання: чи можна назвати і його теж в’язницею? На загал, він теж потрапляє до хатини певним чином і тому, що не знайшов підтримки у суспільстві, але чи можемо ми вважати в’язницею місце, в якому в’язень перебуває з власної волі? Сам Фелікс по-різному називає своє житло, він не відчуває себе в ньому загратованим, всі обмеження цього місця він обрав самостійно і цілком свідомо. Лише коли його театралізація власної трагедії заходить занадто далеко, і він відчуває, що втрачає зв’язок з реальністю, тоді починає розуміти, чого позбавив себе. Тоді він називає своє житло кліткою і намагається з нього звільнитися: *“Snap out of it, Felix. Put yourself together. Break out of your cell. You need a real-world connection”* [30; с. 47]. Як відомо, головна характеристика пенітенціарної системи полягає в обмеженні свободи та контакту зі світом, поза межами в’язниці, але чи можемо ми погодитися з тим, що саме таких обмежень зазнає Фелікс, живучи в своїй хижці? З одного боку, це сумнівно, оскільки він може вільно йти до дому; герой постійно навідується в бібліотеку, ходить у магазини та інтернет-кафе, не маючи для цього нагальної потреби. А з іншого, виникає питання каузальності цих походів: якби він був цілком задоволений своїм театром одного актора, то чи зчиняв би він ці «вилазки»? На це питання авторка дає відповідь устами протагоніста, говорячи про те, скільки непотрібних речей він купує з простої потреби людського спілкування, і саме це дає дозволяє назвати його хижку в’язницею, а точніше камерою одиночного утримання. Можливо, саме нестача людського спілкування виступає визначальною ознакою

в'язниці, але, в такому разі, яка роль відведена тюремнику? В реальних закладах позбавлення волі завжди існував певний зв'язок між засудженим та наглядачем, а значить, і певне спілкування, але у метафоричних в'язницях, які ми досліджуємо, цей зв'язок розривається. Просперо з Мірандою на острові не зазнають контролю Антоніо, а Фелікс не перебуває під наглядом Тоні, навпаки, він є спостерігачем. Виходячи з цього, логічно припустити, що гетеротопії в реальному житті та в літературі працюють за різними законами, тож можуть мати відмінні ознаки та навіть види, які ми детальніше описуємо в наступному пункті розвідки.

Аналізуючи в'язниці, не можна випускати того факту, що, за теорією М.Фуко, вони є девіантним гетеропростором, а значить, потрапляння туди обов'язково має бути зумовлене чітко визначеними діями, що порушують поведінкові норми певного соціуму – девіаціями, та керованими владою, тобто її представниками. В контексті нашого дослідження, а також послуговуючись термінологією М.Етвуд, таких осіб ми називаємо тюремниками, і вони важливі для нас через те, що без них жодна в'язниця не може існувати, навіть якщо вона залишається чисто теоретичною, як у Дж. Бентама. В досліджуваних текстах багато в'язниць, а значить і тюремників, але хронологічно першими виступають Антоніо, облудний брат Просперо в Шекспіровій "Бурі", та Тоні, підступний помічник Фелікса у "Відьомському сім'ї" Етвуд. Дії обох тюремників є реакцією на добровільне самоусунення протагоністів від своїх обов'язків. Просперо дистанціюється від управління Міланом та поринає в алхімію, а Фелікс уникає офіційної частини своїх робочих обов'язків, присвятивши себе епатажним театральній режисурі. Очевидно, що антагоністи користуються ситуацією для власної вигоди, але, розглядаючи події з дещо інакшої точки, можна вичленувати контекст, в якому вони дарують своїм «жертвам» волю: *"Tony had been all too eager to liberate Felix from rituals Felix hated..."* [30; с. 13]. На

перший погляд, це твердження виправдане лише з точки зору зрадників і «працює» як намагання пояснити свою підступність. Але при цьому можна помітити, що саме потрапляння на острів дає Просперо змогу розвинути його магічний талант та досягти високого рівня майстерності, а також зустріти Аріеля, що сприяє не тільки посиленню могутності протагоніста, а й, знову ж таки, звільненню духа-помічника. Щодо героя М. Етвуд, Фелікса, ситуація ще більш показова: він потрапляє до в'язниці задовго до втрати посади головного режисера та переселення до закинутої хижки. Його першим і найдовшим ув'язненням є скорбота за сім'єю, особливо, за донькою, та намарні намагання повернути її до життя, використовуючи магію театру і твори Шекспіра. І саме тривале перебування у самовигнанні, а потім співпраця зі справжніми в'язнями дає йому змогу нарешті звільнитися та відпустити Міранду, змиритися з її смертю та жити далі. Тож проведені паралелі, як видається, виглядають релевантними.

У п'єсі В. Шекспіра чимало і в'язниць, і тюремників, тому, уникаючи повторів, ми звернемося до подальшого трактування цих ролей саме в романі М. Етвуд. Окрім вищенаведеного прикладу у «Відьомському сім'ї» є ще три фізичні в'язниці, в двох із яких тюремником стає саме Фелікс. Перша і найбільш очевидна, це Флетчерівська колонія - реальне місце у романному просторі, де утримують реальних злочинців. Запропонована нами гіпотеза про звільнення через ув'язнення тут теж спрацьовує через наявність різноманітних програм, направлених на майбутню соціальну інтеграцію ув'язнених. У колонії вони проходять базову освітню програму, набувають певні професійні навички та навіть відвідують курси психотерапії. Це все дає змогу звільнитися від тиску тих обставин, що могли бути причетними до девіації, тож, певним чином, звільняють. Велику роль у цьому процесі відіграє і літературний курс Фелікса.

Ще одним прикладом ув'язнення, що звільняє, можна назвати епізод із юним Фредді та Анні-Марі в окремій камері під час «бунту», адже саме це дозволяє йому звільнитися від надмірної опіки батька та піти власним шляхом.

А от остання фізична в'язниця, в якій опиняються вороги Фелікса – Тоні, Лоні Гордон, Сел О'Неллі та Сіберт Стенлі – не уповні відповідає нашій тезі про звільнення, оскільки всі ув'язнені у даному разі, окрім безвинного Лоні, втрачають свої позиції і зазнають різного роду покарання.

Варто зауважити, що окрім фізичних в'язниць, у романі присутні також ментальні, і вони відіграють не менш важливу роль в розвитку сюжету та змалюванні характерів персонажів. Ментальними в'язницями можна називати певні емоційні стани, що, в більшості своїй, є самоспровокованими та не дають змоги людині розвиватися та жити вільно, затискаючи її в певні рамки, створюючи шкідливі поведінкові патерни та постійно знижуючи рівень креативності. Ментально ув'язненими є всі «мешканці» Флетчерівської виправної колонії. Про них відомо, що вони не володіють навіть базовими шкільними знаннями, тож можемо припустити, що умови, в яких формувалися їхні особистості, опосередковано стали причиною їхньої кримінальної поведінки, оскільки люди схильні діяти за патернами та стереотипами, закладеними впливом опікунів. Оточення, що ігнорує базову середню освіту, навряд чи заохочує до обговорення психологічних травм, переживань та комплексів, котрі вкорінюються в несвідомому, провокуючи до саморуйнування. Саме через це у в'язниці створена можливість проходити курс психотерапії, котра може сприяти, як зазначає Етвуд, розв'язанню глибинних проблем та лікування духовних травм, що, в свою чергу, звільняє людину від упереджень і дає змогу надалі свідомо приймати рішення.

У контексті нашого дослідження цей мотив є значимим з двох причин: по-перше, Феліксова літературна програма є одним з тих факторів, що сприяють звільненню особистості, оскільки дає змогу ув'язненим не тільки зрозуміти мотивацію персонажів, а отже, розвиває емпатію, що є необхідною соціальною навичкою, а ще й уможливорює процес зцілення через проживання сильних емоцій під час гри на сцені; по-друге, сам Фелікс упродовж майже всього роману залишається ментально ув'язненим.

В'язниця Фелікса - це не тільки його хижка, яку він обирає свідомо через прагнення театралізації, це ще й почуття провини за смерть доньки, що виливається в майже неконтрольоване фантазування. Він не просто згадує та оплакує Міранду, він створює настільки реальний образ дівчинки, що починає його бачити і розмовляти з ним. Його донька і тепер, після смерті, продовжує рости, вчиться читати та рахувати, він навіть вчить її грати в шахи, і вона виграє у нього. Ми не можемо однозначно відповісти, чим є Міранда в романі М. Етвуд, оскільки, хоч чи і знаємо, що вона створена уявою Фелікса, та маємо і натяк на її реальну присутність, адже її голос чує не тільки батько. Її роль є вкрай важливою для нашої розвідки, оскільки саме вона визначає наявність того чи іншого типу ув'язнення. Розберемо два можливих варіанти: Міранда – лише фантазія Фелікса, або Міранда – «справжній» привид дівчинки, прикликаний скорботою батька. В першому випадку і в'язнем і тюремником виступає сам Фелікс, оскільки він знову і знову переживає провину за смерть доньки. Він постійно розмірковує про те, що якби вона була жива, то зараз би носила короткі спідниці та бунтувала, як це роблять інші дівчата її віку. Він свідомий її смерті, він знає, що його маленька донечка не здатна рости, бігати, грати та розмовляти з ним. Але він все одно продовжує бачити її, говорити з нею та навіть шукати її сліди на снігу, знаходячи різні пояснення їхньої відсутності. Ця самоспровокована ментальна в'язниця орієнтована не на

зцілення від психологічних травм, а на постійне страждання. Роль ув'язненого тут очевидна, але чому ж ми називаємо його ще й тюремником і що виступає причиною ув'язнення? Девіацією тут визначаємо провину у смерті дівчинки. Фелікс має всі підстави вважати себе винним, і саме через те, що він чи не єдиний вважає себе таким, він і вдається до самоув'язнення. Не отримавши покарання від влади, він карає себе сам. Він є тюремником, оскільки, усвідомлюючи вплив такої поведінки на своє здоров'я, все одно продовжує себе карати. Ще одна причина вважати його своїм власним тюремником полягає в тому, що і звільняє він себе сам, коли вже готовий до цього, коли переживає свою «бурю» та відпускає минуле, відкриваючись для майбутнього.

Якщо ж ми припустимо, що Міранда є приви́дом померлої дівчинки, а романний простір дозволяє нам це зробити, то ситуація радикально змінюється. Тут ув'язненою виявляється Міранда, оскільки вона не може покинути свого тюремника, батька, поки він сам її не відпускає, бо ж саме він викликає її. Вона з'являється в хижці тільки тоді, коли він її потребує, вона є зразком ідеальної доньки, що ніколи не бунтує, ніколи не сперечається та завжди виявляє інтерес до Феліксового життя. Міранда тут постає безтілесним Аріелем, який нашіптує у вуха акторам та наспівує пісеньки. Вона виявляється духом-помічником, який допомагає Феліксові прожити довгі 12 років усамітнення. За такого трактування подій, сам Фелікс виступає узурпатором, він ставить себе вище життя й смерті, вважає себе здатним до воскресіння, він переконаний, що має право вирішувати, кому жити, а кому помирати. До такого висновку нас приводить той факт, що єдиною провиною Міранди, або, відповідно до контексту нашого дослідження – девіацією, є її смерть. Ми називаємо Фелікса тюремником у цьому випадку тому, що саме він приневолює дух доньки та змушує його служити своїм цілям так само, як Просперо змушує служити Аріеля, аж поки чарівник втрачає потребу в чарах. Так само й Фелікс відпускає Міранду лише тоді, коли вона

йому вже не потрібна, він відпускає свою провину та жалкування, і тим самим відпускає Міранду, яка всі ці роки була покликана заспокоювати його та загоювати його травми й провину.

В'язниці, реальні чи метафоричні, займають велику частину романного простору, надаючи йому ознак гетеротопічності, а словам і діям персонажів неоднозначності. Але в романі ефективно функціонують не тільки девіантні гетеротопії. Під класифікацію М. Фуко також підпадає театр, про що детальніше ми розповімо в наступному розділі.

2.2. Утопічні та гетеротопічні риси театру та театралізації у творах В. Шекспіра та М. Етвуд

Театр від моменту свого виникнення мав сакральний характер. Театралізація була неодмінним супроводом численних святкувань, релігійним таїнством, нею відмічали кінець та початок часу, фази життя. Плин історії, хоч і відчутно вплинув на сутність і вигляд театру, все ж не викоринив його священного значення зі свідомості людини. Як засіб культурного розвитку та спосіб задоволення естетичних потреб суспільства, театр не позбувся свого першочергового призначення. Модерний світ досі використовує численні ритуали з елементами театралізації (хрещення, весілля, похорон, плетіння вінків, ворожіння, сватання), лише окремі з яких втілюються у формі перформансу (до прикладу, розп'яття на хресті). М.Фуко, класифікуючи гетеротопії, вводить до них театр, мотивуючи це тим, що театр об'єднує в одному реально існуючому просторі декілька фікційних, *“що самі по собі несумісні”* [22; с. 200]. Формула М.Фуко спрацьовує навіть у випадку класицистичного театру, в якому панує правило триєдності, оскільки фактуальне розміщення сцени дуже рідко корелює з фіктивним місцем подій.

Тож, театр повністю “вписується” у категорію місця, що одночасно існує і не існує, тобто гетеропростір.

У романі М. Етвуд “Відьомське сім’я”, так само як і в Шекспіровій “Бурі”, театр відіграє фундаментальну роль на всіх рівнях - від експліцитно очевидного до імпліцитно контекстуального. Роман М. Етвуд, як взірць прозового жанру, що підкреслено створений для індивідуальної рецепції, тобто читання, щільно переплетений з театральними прийомами, властивими візуальному мистецтву драматичного дійства, наче нитки у плетиві Норн. Етвуд, яка активно послуговується прийомом постмодерністської іронії, відверто репрезентуючи Просперо як режисера п’єси, яку він створив і поставив на сцені-острові, делегує Феліксу ту саму роль, але вже за менш очевидних обставин. Якщо для Просперо п’єса починається вже на острові і слугує єдиним способом порятунку, то для Фелікса буквально все життя – театр, за відомою формулою Барда. У “Бурі” п’єса є частиною ретельно розробленого і режисованого Просперо плану помсти, в романі ж план помсти народжується із захоплення Фелікса театром. Театр настільки заволодіває свідомістю Фелікса, що в якийсь момент він вже не в змозі розмежувати фактуальне та фікційне. За його переконанням, постановка цієї п’єси зможе повернути йому його втрачену доньку: “...*the Miranda he’d been intending to create, or possibly to resurrect...*” [30; с. 33]. Театр перестає бути для нього звичною роботою чи мистецтвом, він стає його ідеєю-фікс: “...*his own personal Tempest – his Tempest of the headspace...*” [30; с. 37]. Все в житті Фелікса є театром, і він всього може досягти завдяки театру. У випадку Фелікса взагалі можна сказати, що театр – це не окреме місце, не заклад, не школа, це тип бачення, це точка зору та стиль життя. Фелікс перетворює життя на театр, а театр - на епатажне магічне дійство, що не просто виходить за межі звичного і пристойного, він їх вщент руйнує. Фелікс театралізує не тільки свою роботу, як уже згадувалося, цілковито

ігноруючи офіційну частину обов'язків, він перетворює своє звільнення на драму, він грає, навіть залишаючись на самоті, сам-на-сам зі своїми проблемами та потребою постійно грати. Так само як Просперо в шекспірівській «Бурі» є в'язнем власної п'єси, тобто виступає не лише постановником, що скеровує дії всіх персонажів, а й сам є героєм, який підвладний вищій силі – публіці. У фіналі Просперо просить глядачів відпустити його на волю своїми оплесками, адже він не лише вправний лялькар, він і сам є маріонеткою, і прекрасно це усвідомлює. Так само і Фелікс є лялькою, чії ниточки тримає незборима потреба театралізувати. На відміну від прототипу, театрал не усвідомлює свого залежного становища, він продовжує вважати себе режисером власного життя та перетворювати його на низку сцен. Також, на відміну від Просперо, Фелікс не потребує публіки, джерело його задоволення полягає не в натхненних оваціях, а в самому процесі гри.

Якщо ж говорити більш конкретно, то варто зазначити, що в п'єсі задіяні декілька так званих сцен, фізичне втілення з яких мають лише дві: Мейкшавезький театр та навчальна аудиторія у в'язниці. Всі ж інші, до яких зараховуємо хижку Фелікса, будинок сім'ї Мод, бібліотеку та різноманітні магазини, а також кафе, в якому Фелікс зустрічається з Естель, та пункт охорони, залишаються оприявленими лише через гру, що там ведеться.

Важливим прикладом гетеротопії театру в романі «Відьомське сім'я» можемо назвати саме Мейкшавезьку сцену, оскільки там поєднуються найменш сумісні картини та уявлення. Цей театр не просто переносить глядачів у різноманітні куточки світу та уривки часу, він приносить також психоделіку, шизофренію, тріумф уяви та мистецтва. Феліксу своїх постановках поєднує класику з кітчем, витворює абстракціонізм у Відродженні. Він змішує в одній реальній фізичній точці не лише різні координати місця, від змішує епохи і навіть виміри. Він не нашаровує простори один на один, як це зазвичай

відбувається в театрі, оскільки на фоні реального місця програється навіювання іншого, Фелікс синтезує просторові виміри різних координат в одну, нероздільну реальність, що може бути оціненою або не оціненою глядачем. Феліксів театр навіть включає глядачів у дію, використовуючи і їх для досягнення своєї мети: “...*afront-row theatregoer’s unwilling participation in a splatter scene...*” [30; с. 19], тим самим розмиваючи межу не тільки між реальним та навіюваним місцями, а й між акторами та глядачами, між сценою та залом. Тут все зав’язано на просторі, це прочитується навіть на лексичному рівні, коли Фелікс свариться із Тоні, розмовляючи про свої вистави, вони обидва вживають просторові лексеми: “...*you’re losing...your edge*”, “...*you’d have the animal rights activists down on us...*”, “*They really draw the line at Caliban as a paraplegic, they say it’s way beyond bad taste*”, “*This is political correctness gone way out of control!*”, “*we need to fill enough seats to justify the grants*” [30; с. 20-21]. Такий підбір слів виражає просторовість театру та всіх аспектів, з яких він складається, оскільки це набагато більше ніж вистава, яку бачить глядач.

Наступною за важливістю виступає сцена Флетчерівської виправної колонії, яку Фелікс змінює докорінно. Чи варто згадувати, що до появи Фелікса сцени взагалі не існувало, навіть уявної? Важливим для нас цей простір є не лише через великий на нього вплив головного героя роману М. Етвуд, і не тому, що основна його дія розгортається саме тут. Найбільш значущим аспектом для нашого дослідження є полісемантичність обраного простору, оскільки театр – це не єдина його роль. Безумовно, важливим фактором є те, що, передусім, це школа, спрямована на підвищення рівня не тільки освіти засуджених, а й їхнього життя. Не дарма в тексті постійно наголошується, що колонія є виправною, отже, саме це має розглядатися як основний сенс Феліксового театрального курсу. Театр не тільки перетворює навчальний клас на далекі королівства, старі замки та навіть острів, він перетворює засуджених злочинців

на акторів, а актори можуть грати кого заманеться – і героїв, і негідників, власне вільних людей, які й почуваються вільними у просторі театру. Театр не просто поєднує простір в'язниці з шекспірівськими локаціями, він виступає і в ролі психотерапевтичної клініки чи школи життя, допомагає ув'язненим пережити найгірші страхи, подолати комплекси і повернути віру в себе: «*Watching the many faces, watching their own faces as they pretended to be someone else – Felix found that strangely moving. For once in their lives, they loved themselves*» [30; с. 58]. Фелікс не просто вчить їх читати, писати та грати, він вчить їх ставити питання та шукати на них відповіді через театр, розуміти героя, вживаючись в роль, створювати декорації та знаходити влучне аранжування для створення атмосфери, що теж несе велике освітнє навантаження. У цій ситуації театр включає в себе й інші гетеротопічні простори з класифікації М.Фуко, такі як лікарня та в'язниця, можна навіть сказати, своєрідного сакрального дійства, оскільки «актори» починають вірити у те, що відбувається на сцені, а ще більше вірити в самого Фелікса, що є головним над усіма ними.

Варто також згадати те, що флетчерівський театр трансформується за допомогою фільмування. Сьогодні кіно є окремим самостійним видом мистецтва, що має свої відмінні риси, але не можна заперечувати того факту, що праатьком його є саме театр, тому важко визначитись, чи варто виділяти цьому мистецтву окрему нішу в класифікації гетеротопій, чи прирівняти його до кіно. Звісно, вони мають багато спільного, але не можна випускати з уваги того, що кіно доступні набагато ширші можливості у використанні та трансформації простору завдяки монтажу та численним спеціальним ефектам, які проявляються і в романі Етвуд.

Варто також сказати і про найважливіший аспект театру – це маски, акторська гра, вживання в ролі. Батько, який тужить за своїм дитям, відлюдник, скандаліст, режисер, вчитель, злочинний геній, дивак, чарівник, коханець,

мудрець, Просперо – це все ролі Фелікса, які він майстерно відіграє впродовж усього роману. Він грає постійно й безперестанку. Грає люблячого дідуса, беручи книги казок в бібліотеці; грає турботливого дядечка, купуючи костюми та реквізит для своїх акторів; грає доброзичливого вчителя, спілкуючись з охороною на вході до в'язниці; грає суворого батька, даючи поради Анні-Марі щодо закоханого в неї актора; грає стурбованого наставника, вмовляючи своїх гоблінів допомогти йому з помстою, маскуючи це боротьбою за продовження програми; грає вірного вдівця, ігноруючи флірт Естель. Театральність у випадку Фелікса - це не манера поведінки, не робота і не професія, для нього – це стиль життя, що цілком себе виправдовує.

2.3. Варіативність гетеропросторів в романі М. Етвуд “Відьомське сім'я”

Гетеротопії роману Маргарет Етвуд “Відьомське сім'я” не обмежуються двома проаналізованими, в'язницею і театром хоч вони і є домінуючими. Одним з найцікавіших, на нашу думку, типом гетеротопії є дзеркало, яке М.Фуко називає одночасно і утопією, і гетеротопією, оскільки воно поєднує в собі місце, що ніколи не зможе існувати, з реальними фізичними координатами. Дзеркало, а точніше відображення, що грає помітну роль у багатьох релігіях та міфологіях, розуміється як магічний артефакт, оскільки, показуючи людину, воно ніби нівелює її справжнє місцезнаходження, переносячи її на неможливу територію, при тому, що все залишається на своїх місцях. От і герой М.Етвуд, Фелікс, вдивляється у власне відображення, намагаючись знайти старого себе, колись свіжого на здорового, без намальованих на обличчі ознак тринадцяти років аскетичного життя в погано пристосованому для цього помешканні. Фелікс, зі звичайною для себе театральністю, теж ставиться до дзеркала як до чогось магічного: *“No slush, he admonishes his reflection”* [30; с. 60]. У романі також з'являється й інше потрактування ролі відображення в житті людини.

Розповідаючи акторам про п'єсу, дія якої відбувається на далекому острові, Фелікс використовує образ дзеркала, як джерела таємних знань про людину, як мудрого старця-вчителя, що має відкрити мужнім великі таємниці: *"Maybe it's a kind of mirror each one sees in it a reflection of his inner self. Maybe it brings out who you really are. Maybe it's a place where you're supposed to learn something"* [30; с. 115].

В аналізованих текстах також представлені й інші можливі гетеротопії, такі як пам'ять, тіло чи свідомість людини, а також кіно - як окремий різновид театру. Їх немає в класифікації М. Фуко, але, на нашу думку, її варто доповнити ними. Так, про гетеротопічність людської свідомості, наприклад, говорить Г. Бгабга, досліджуючи гібридну культуру націй, що певний час перебували під гегемонією чужорідної культури. Аргументом проти включення свідомості людини до гетеротопології може бути той факт, що гетеротопії завжди були пов'язані з фізичним простором. В'язниця, заклади для літніх чи божевільних людей, церкви і храми – всі вони обмежені певними географічними координатами, але є театр, що знаходиться на певній точці, але, водночас будучи двосвітним, показує місце, що може бути зовсім не пов'язаним з реальним місцезнаходженням акторів чи глядачів. І тут дуже важливу роль грає саме глядач, оскільки ніколи два глядачі не бачать на сцені однакову картину. Те, що ми бачимо та де знаходимось, перебуває в прямій залежності від нашої свідомості, що формує та надає значення світу навколо. Тож, враховуючи, що така гетеротопія як театр є прив'язаною до простору, але повністю залежить від свідомості глядачів, можемо теоретично припустити існування гетеротопії, що не прив'язана якогось фізичного місця, – це свідомість. В тексті В.Шекспіра, прикладом впливу свідомості на реальний простір є Просперо і Міранда, що мешкають разом, але один сприймає острів як в'язницю, а інша – як дім. Насправді, кожен персонаж, потрапляючи на острів, сприймає його по-своєму,

створює свій образ острова: для Алонсо - це місце сумне, яке несе біль та небезпеку, тут він втратив сина; для Гонзало - це потенційна утопія, де можливі гармонія і справедливий лад; для Себастьяна та Антоніо - це місце нових можливостей; а для Фердинанда – прекрасна і загадкова пригода з магією та чудесами, що дарує йому справжнє кохання. Ту ж тенденцію спостерігаємо і в романі М. Етвуд “Відьомське сім’я”, коли сприйняття Феліксом навколишнього світу резонує зі звичним та стереотипним. Так, будинок для нього стає в’язницею, в’язниця – театром, а театр – утопією, де все працює за його правилами і саме так, як він того бажає. Всі ці перетворення базуються саме на характері, досвіді та світогляді персонажа, тобто свідомість є основним фактором впливу на оточуючий простір та його індивідуальну рецепцію.

У романі часто наголошується на ролі всесвітньої мережі Інтернет у житті людини. Доступ до неї заборонений для в’язнів колонії, але Фелікс вільно користується ним. І тут варто сказати, що Інтернет можна вважати своєрідною гетеротопією ХХІ століття, оскільки він розмиває межу між фізичними координатами користувача та місцями, доступ до яких для нього відкритий. Він, будучи фізично зосередженим на серверах, існує майже скрізь, не обмежений вже навіть дротами. Завдяки новітнім технологіям, він мандрує повітрям, наче Аріель, відкриваючи користувачам доступ до будь-чого та уможливаючи втілення майже всіх ідей, які людський мозок здатен згенерувати. Сидячи в парку Шевченка в Києві, ми можемо спостерігати за гніздом журавля в Канаді, що забезпечує ефект присутності і накладає два абсолютно реальних місцезнаходження одне на одне через мережу. За принципом поєднання просторів це дещо нагадує театр, різниця хіба що в тому, що в театрі один із просторів завжди є або вигаданим, або лише репрезентацію реального, а залучення Інтернету може поєднувати справді існуючі простори, що дозволяє нам назвати його новою гетеротопією.

Послуговуючись гетеротопологією М.Фуко, можемо виділити ще один метафоричний вид гетеротопії – накопичення та збереження часу – пам'ять людини. Однією з головних проблем, які висвітлює М.Етвуд у романі, є проблема пам'яті, що часто не дає людині жити далі. Тобто, в цьому випадку вона виступає гетеротопією, що накопичує події, але не може закритися без виконання певних умов, так званих ритуалів. Таким ритуалом може виступати помста, метафоричне спалення чи поховання, прощання. Ця проблема добре розкривається на прикладі Фелікса, що ніяк не може оговтатися від втрати доньки та роботи. Живучи в добровільному усамітненні в своїй хижці, він уявляє поруч з собою Міранду, він використовує ресурси пам'яті для доповнення власної реальності (тут знову виявляється гетеротопія свідомості, оскільки пам'ять, як відомо, є складовою її частиною). Його “тра” в присутність доньки доходить майже до критичної точки, коли він перестає відокремлювати реальність від вигадки і починає чути голос дівчинки. Насправді, як вже було сказано вище, нам невідомо, наскільки вигаданою була присутність Міранди в житті Фелікса, оскільки він не єдиний персонаж у романі, здатний її чути, але в цьому конкретному аспекті нас більше цікавить ритуал: *“It comes over him in a wave: he’s been wrong about his Tempest, wrong for twelve years. The endgame of his obsession wasn’t to bring Miranda back to life. The endgame was something quite different”* [30; с. 283]. В останніх словах розкривається зміст ритуалу – “відпустити” Міранду, попрощатися з нею, щоб закрити цю гетеротопію, яку в іншій галузі можемо назвати гештальтом.

Ще одним цікавим типом гетеротопії можна вважати фотографію, що грає вагомому роль в аналізованому романі. Такі ознаки, як утримування зображення одного реально існуючого простору в рамках іншого настільки ж реального місця, дає можливість говорити про фото в потрібному нам контексті. В своєму романі М. Етвуд прирівнює фотографію до в'язниці, що, як відомо, є

визначеним М. Фуко гетеротопічним простором. Аналізуючи приклади з тексту: “...his Miranda must be released from her glass coffin...” [30; с. 41], можемо вичленувати такі тези: по-перше, для Фелікса, фотографія в рамці так само, як і дзеркало, є магічним артефактом, а по-друге, рамка виступає ще одним типом ув’язнення, остаточно роблячи Міранду в’язнем чи то власного батька, чи то тієї самої фотографії у срібній рамці: “*She won't stray far from the house, he knows that. She can't stray far. Something constrains her*” [30; с. 62].

Висновки до другого розділу

П’єса В. Шекспіра “Буря” так само, як і роман М. Етвуд “Відьомське сім’я”, щільно наповнені гетеротопічними локусами. Всі персонажі в певний момент часу та в певному сенсі – в’язні різних в’язниць, і всі – актори, що грають або за своїм, або за чийось сценарієм. Велика кількість персонажів також виступає й тюремниками, нерідко поєднуючи дві чи навіть три ролі. До числа таких героїв належить і протагоніст роману М. Етвуд, Фелікс, що, як професійний театральний діяч, грає роль в’язня ментальної в’язниці, а також тюремника для багатьох персонажів. При цьому, зауважимо, що його в’язні заграбовані вже реально, а не метафорично, хоча б на певний проміжок часу. Також він грає ще багато інших ролей, залежно від ситуації, в яку потрапляє, обираючи собі все нові ампуа - від турботливого дідуся до героя-коханця. Він живе життя так, ніби він весь час на сцені, хоча просторово реалізованих сцен у романі тільки дві, у яких він здебільшого керує з-поза лаштунків.

Театр відіграє не менш важливу роль у романі ніж в’язниця, що є найочевиднішим локусом романного хронотопу. Так само, як і в’язниця, театр виражений на двох рівнях, експліцитному – реальні театральні постановки, та імпліцитному – вистава, яку грає та режисує Фелікс. Також театр тут має декілька функцій, основною з яких є освітня: літературна програма покликана

навчити ув'язнених елементарному – читати та писати. Але найважливішою функцією можна назвати терапевтичну, оскільки театр допомагає в'язням справитися з внутрішніми проблемами та травмами.

У романі знаходимо й інші гетеротопії, окрім двох вищезазначених. Свої гетеротопічні властивості тут виявляє свідомість, що напряду впливає на сприйняття людиною навколишнього світу; пам'ять, що накопичує події у формі спогадів; всевітня мережа Інтернет, що відкриває принципово нові в цій сфері трактування та схеми аналізу простору; та, визначений М. Фуко, простір між утопією та гетеротопією, оскільки має риси обох – дзеркало. Дзеркало та відображення, як з'ясовано в роботі, функціонують у двох іпостасях: як реальний об'єкт та як метафора (метафоричним дзеркалом тут виступає шекспірівський острів, що розкриває істинні характери героїв).

Тож можемо сказати, що весь простір роману М. Етвуд “Відьомське сім'я” сам по собі є гетеротопією, оскільки навіть така складна інституція, як в'язниця, ускладнюється нашаруванням на неї театру.

Розділ 3

Інтерпретація шекспірівської історії та її місце в шкільній програмі

Важко переоцінити місце В. Шекспіра в шкільній програмі із зарубіжної літератури в нашій школі. Вивчення робіт Барда починається у восьмому класі з ознайомлення з його сонетами та ранньою драматургією, учням пропонується до прочитання та аналізу п'єси «Ромео та Джульєтта», що переносить юних читачів до далекої Верони і дає їм можливість пізнати трагічну гру долі з юним коханням. П'єса піднімає проблему родової ворожнечі та її трагічної ціни, що несе гуманістичну функцію в освіті.

Знайомство з англійським драматургом продовжується в десятому класі роботою над, мабуть, найвідомішою трагедією В. Шекспіра – «Гамлет», що дає змогу не тільки познайомитися зі зразком класичної драматургії, а також замислитися над важливими проблемами честі особистої та родинної, кохання, втрати та помсти, знайти відповідь на питання, що робить Гамлета «вічним образом» та багато іншого.

На нашу думку, доцільним було б включення до програми іншої п'єси Барда – «Бурі», оскільки вона, хоч і розповідає про помсту, все ж має на меті прощення, тож несе гуманістичні ідеали. Ще одним аргументом за включення цієї п'єси до шкільної програми вважаємо те, що вона відповідає основній меті предмету «Зарубіжна література» в школі – залучення дітей до читання, оскільки розповідає захоплюючу авантюрну історію, починаючи з потрапляння на дикий острів і закінчуючи зустріччю з місцевим дикуном Калібаном. В ній діють багатогранні, психологічно тонко виписані герої, що виходять за рамки звичного шкільного формату – герой проти злодія. Також персонажі наділені неоднозначними характерами, що дає змогу розкрити різні точки зору на одну проблему. А ще тут присутні магичні духи та богині, що викликають великий інтерес у сучасних підлітків. А інтерпретація М. Етвуд підкреслює гуманістичні

мотиви п'єси та загострює увагу на вимогах сучасного суспільства, і важливо, щоби представники наступних поколінь знали про них та мали гідні приклади для наслідування.

3.1. Актуальність вивчення роману М.Етвуд “Відьомське сім'я” в 10 класі профільної школи як частина культурологічного контексту

Культурологічний контекст – це розділ шкільної програми з літератури, що допомагає усвідомити роль певного художнього тексту в світовій культурі. Він пропонує до ознайомлення приклади інтерпретації вивченої літератури різноманітними творцями за використання засобів різних мистецтв, таких як література, музика, живопис, скульптура, театр та кіно. Список інтерпретацій робіт Шекспіра навряд чи можна завершити, адже щодня з'являються нові способи прочитати та втілити проблематику чи героїв великого драматурга. Якщо хтось візьметься, все ж таки, створити таких список, то до нього, безсумнівно, увійде М. Етвуд та, зокрема, її роман «Відьомське сім'я», що переповідає шекспірівську «Бурю», змінюючи акценти та прямо аналізуючи п'єсу Шекспіра. Тобто, драма Барда тут фігурує на декількох рівнях: вона називається, згадується та цитується в тексті, виступаючи навчальним матеріалом; герої ставлять її в театрі, що саме по собі приносить нові інтерпретації; а також, вона відгадується в сюжеті та персонажах самого роману, відкриваючи ширше поле для літературознавчих розвідок.

Актуальним для дітей старшого шкільного віку цей роман робить його багатогранність та незвична для шкільної програми тема. Зазвичай твори шкільної програми описують або героїв, або злодіїв в їхні найкращі хвилини, але жоден твір, дібраний до прочитання школярами, не показує реалій життя за ґратами та способів змінити таке становище героїв. У романі безпосередньо

зображені методи підготовки ув'язнених до повернення в соціум, що мають підказати оптимістичну віру в можливість зміни людини на краще.

Тож, враховуючи гуманістичний пафос основного меседжу роману, що, на нашу думку, буде корисним для десяти- або одинадцятикласників, вважаємо за потрібне рекомендувати “Відьомське сім'я” Маргарет Етвуд до включення до шкільної програми 10-11 класів з зарубіжної літератури для шкіл з поглибленим вивченням літератури.

3.2. План-конспект позакласного заходу.

Тип уроку: Позакласний захід – факультатив «Книжковий клуб»

Клас – 10

Тема: Шекспірівська «Буря» очима Маргарет Етвуд

Мета:

- навчальна – навчитися проводити паралелі між художніми творами, знаходити спільні патерни та теми;
- розвивальна – розвивати вміння виокремлювати головне в тексті та працювати з цитатами;
- виховна – виховувати моральні цінності та поведінкові патерни направлені на прощення, з метою адекватного співіснування в соціумі.

Ключові компетентності (наскрізні лінії):

- *спілкування державною мовою:* учень(иця) сприймає, розуміє, критично оцінює та інтерпретує інформацію державною мовою;

- *спілкування іноземними мовами*: учень(иця) читає й розуміє художні тексти іноземною мовою; готовий(а)до міжкультурного діалогу, відкрита(ий) до пізнання різних культур; толерантна(ий) до різних культур і традицій ;
- *математична компетентність*: учень(иця) установлює причинно-наслідкові зв'язки; відокремлює головну та другорядну інформацію; будує гіпотези; розуміє тенденції, закономірності, процеси;
- *соціальна та громадянська компетентності*: учень(иця) аргументовано та грамотно висловлює власну думку щодо суспільно-політичних питань; уникає дискримінації інших у процесі спілкування; визначає в літературних творах суспільно-політичний контекст, актуальні соціальні проблеми та ідеї, приклади громадянських якостей в образах персонажів; розуміє й утверджує демократичні цінності; поважає закон та правові норми, зокрема норми українського законодавства; утверджує право кожного на власну думку;
- *обізнаність та самовираження у сфері культури*: учень(иця) сприймає твори літератури в контексті культури доби [16; с. 2-5];

Предметні компетентності: учень(иця) розуміє сенс прочитаного; описує персонажів, їхні риси, поведінку, умови життя, соціально-культурний контекст; характеризує образи персонажів, образ автора; обговорює прочитане; критично ставиться до інформації, формує власне бачення проблем; обстоює, аргументує власну позицію, думку; узагальнює набутий культурний досвід вивчення літературних творів; орієнтується у царині класичної й сучасної літератури; порівнює літературні твори і явища (окремих компонентів і цілісно); вміє оцінювати художню вартість творів, творчо-критично осмислює їхній зміст, визначає актуальні ідеї, важливі для сучасності, тощо; [17; с. 10].

Епіграф(и): *“There’s no harm done, And there won’t be, I promise. I will do nothing but in care of thee” W. Shakespeare, “It conjures up demons in order to exorcise them” M. Atwood.*

Попереднє завдання: прочитати п'єсу В. Шекспіра «Буря» та роман М. Етвуд «Відьомське сім'я».

Обладнання: текст роману «Відьомське сім'я», роздатковий матеріал (Додаток А)

Міжпредметні зв'язки: англійська мова

Хід уроку (45 хв.)

Організаційний момент – 1 хв.

Вступне слово вчителя – 2хв.

Добрий день, діти! В курсі зарубіжної літератури ми з вами вже встигли познайомитися з деякими прикладами творчості великого англійського драматурга, Вільяма Шекспіра. Хто пам'ятає, які саме твори ми читали?

- *Очікувані відповіді: сонети, «Ромео та Джульєтта», «Гамлет»*

Дуже добре, пам'ятаєте. Але, скажіть, будь ласка, чи можемо ми вважати себе ознайомленими з творчістю автора, контактуючи з такою малою вибіркою його творів? Чи достатньо цього для усвідомлення ролі творця в історії літератури та світу в цілому? Поясніть свою думку.

- *Очікувана відповідь: ні, тому що вибірка занадто мала для отримання однозначної відповіді, якщо така взагалі можлива в царині літературного аналізу.*

Реалізація освітньої мети – 23хв.

Хороша відповідь! Оскільки ми з вами вважаємо літературу своїм профілем, то, звісно, маємо приділяти більшу увагу таким значним літературним постатям. Саме тому на сьогодні ми з вами домовилися прочитати п'єсу В. Шекспіра «Бурю» та її інтерпретацію виконану видатною канадською письменницею, Маргарет Етвуд, роман «Відьомське сім'я».

Ми багато знаємо про В. Шекспіра, а що ми знаємо про М. Етвуд?
Можливо хтось поцікавився вдома, читаючи роман?

- Якщо ніхто не має відповіді, надаємо інформаційну довідку самостійно.

Інформаційна довідка: Маргарет Етвуд (Margaret Eleanor Atwood, 1939 р. н.), – видатна канадська письменниця, поетеса та літературознавиця, відома також і своєю активною громадянською позицією в боротьбі за права жінок та захист довкілля. Вона вирішила стати письменницею якраз у вашому віці, і, як бачите, вибір її був доволі вдалим. Хто знає, можливо хтось із вас надихнеться її творчістю і теж віднайде себе в цій царині.

Тож, переходячи безпосередньо до роману, скажіть, будь ласка, чи допоміг він вам краще зрозуміти шекспірівську п'єсу? Як саме? В чому це розкривається? Чи виявились якісь аспекти Феліксового аналізу новими та непередбачуваними для вас?

- *Очікувані відповіді: так. Роман глибоко розкриває проблематику драми, наголошуючи на таких важливих аспектах, як ув'язнення, право на владу, цінність прощення та отримання другого шансу. Також авторка акцентує увагу на ролі театру всередині самої п'єси, аналізуючи роль Просперо як режисера і, водночас, в'язня власної постановки. Також, роман піднімає проблему дискримінації в драмі, расової та статевої.*

А як згадані проблеми трактуються в контексті самого роману, безпосередньо з Феліксом та його учнями? Чи резонують вони в ХХІ столітті?

- *Очікувані відповіді: найбільше уваги в романі приділено проблемі реабілітації злочинців, тобто, темі мети в'язниці та подолання причин, а не тільки усунення наслідків. М. Етвуд наголошує на виправній функції в'язниць радше ніж простому позбавленні волі.*

Також увага приділяється терапевтичним властивостям театру як інституції, що допомагає вилікувати глибокі психологічні травми.

Скажіть, будь ласка, для чого Фелікс формує команди для кожного персонажа, для чого він використовує групову роботу і чого цим досягає?

- *Він привчає в'язнів до існування в гармонійному здоровому колективі. Він постійно наголошує на тому, що сила команди вираховується силою найслабшого її учасника, тим самим спонукаючи їх допомагати один одному. Це не тільки забезпечує хороший рівень всіх учнів, а ще й знищує нездорову конкуренцію, що може спровокувати конфлікти. Фелікс підтримує здорову атмосферу в своїй трупі, піклуючись про ментальне здоров'я її учасників, та тим самим готує їх до успішного повернення в соціум.*

Тепер, я пропоную вам попрацювати з епіграфами. Для сьогоднішньої нашої зустрічі я обрала два варіанти, які ви можете бачити на дошці (“There’s no harm done, And there won’t be, I promise. I will do nothing but in care of thee” W.Shakespeare, “It conjures up demons in order to exorcise them” M. Atwood). Пропоную до обговорення сенс цих висловлювань в контексті теми нашої бесіди. Яке смислове навантаження, на вашу думку, закладене в цих цитатах? Якби потрібно було би обрати один епіграф, який би обрали ви? Обґрунтуйте свою відповідь.

- *Очікувані відповіді: слова Просперо з першого акту «Бурі» розкривають нам його наміри, в яких немає жодної шкоди чи насилля. Тобто, це підкреслює, що основним мотивом п'єси є не помста, що лежить на поверхні аналізу і є, певним чином, постійним повторенням минулого, а прощення, що, в свою чергу,*

направлене на майбутнє. Вислів Фелікса тут, певним чином, розширює посил Шекспіра, надаючи спосіб особистісного переходу від минулого до майбутнього через катарсис, викликаний театром. Тобто, він розкриває терапевтичні властивості театру, як для глядачів, так і для акторів.

Діагностика – 15хв.

Що ж, після такого насиченого обговорення, пропоную маленьку детективну гру. Давайте спробуємо віднайти зв'язок між звинуваченнями, за які Феліксові актори опинилися за ґратами, та ролями, які вони отримували. На розданих вам аркушах (Додаток А) є цитати з роману, давайте зачитаємо їх та пошукаємо відповіді.

Формулювання та підведення підсумків – 4 хв.

Ми з вами сьогодні дуже плідно попрацювали, провели багату на роздуми бесіду. Давайте зараз разом подумаємо, що нового ми вивчили сьогодні, які цікаві сенси нам відкрились?

Я щиро вдячна всім за активну роботу! До нових зустрічей!

Висновки до третього розділу

Шкільна програма з зарубіжної літератури є вельми насиченою та охоплює різноманітні теми, що дозволяє сформувати освіченого читача. Окрім основних текстів, що є обов'язковими для прочитання, програма також містить тексти для позакласного вибіркового опрацювання та культурологічний контекст, що допомагає усвідомити не просто текст, а його значення для розвитку світової культури, через ознайомлення з творами різних мистецтв, натхненних тим чи іншим текстом. Одним із таких творів є і роман Маргарет Етвуд “Відьомське сім'я”, що з'являється в програмі в контексті шекспірівського дискурсу.

Ми вважаємо за доцільне рекомендувати цей текст, разом з п'єсою В. Шекспіра “Буря”, до включення в програму зарубіжної літератури для 10-11 класів профільної школи, в складі творів для обов’язкового прочитання. Така рекомендація ґрунтується на проблематиці творів, яку ми вважаємо: по-перше, оригінальною та цікавою для дітей старшого шкільного віку; по-друге, корисною для розвитку морально-ціннісних якостей та формування вміння переживати та переборювати життєві труднощі, використовуючи продуктивні та позитивні способи урегулювання конфліктів.

Отже, ми вважаємо, що вивчення п'єси В. Шекспіра “Буря” та роману Маргарет Етвуд “Відьомське сім'я” в шкільному курсі зарубіжної літератури є доцільним, оскільки навчає емпатії та підтримці ближнього, допомагає зрозуміти психотерапевтичну силу театру та виправну мету в'язниць, дозволяє усвідомити, що проблеми не є фінальними, а потребують зусиль для їхнього вирішення.

Висновки

Художній простір споконвіку був об'єктом уваги та досліджень багатьох митців. З плином часу вимоги до змалювання хронотопу у творах мистецтва, від образотворчого до літератури, змінювались та корегувались. Від доби Античності, де об'єктами зображення виступали відомі всім місця та сцени, а фікційне вважалося реальним, аж до пост-постмодернізму, що розмиває межі між реальним та фікційним, часом та простором, минулим та майбутнім.

Мистецтво ХХІ століття принесло багато нових технік, не забуваючи про класичні жанри та їх засоби виразності. Все це створює широку панораму для визначення та дослідження просторів в літературі.

Одним з найвідоміших дослідників, що займалися цим питанням є французький філософ та історик Мішель Фуко. В його теорії йдеться про специфічні простори, що діють за певними принципами. Науковець виділяє два типи просторів, які він називає іншими: ті, що не можуть бути реалізованими – утопії, та ті, що суперечать самі собі, маючи ознаки перших, та будучи конкретно реалізованими – гетеротопії. Також М. Фуко виділяє дзеркало, як щось середнє, оскільки воно одночасно і має реальні фізичні виміри та втілює нереальний світ – світ відображення, що і об'єкти і суб'єкти, що потрапляють до його області “дії”, воно переносить в неіснуючий вимір. Занурюючись глибше в поняття гетеротопії, філософ виводить шість принципів їх існування. Першим принципом є те, що гетеротопії присутні в кожній національній культурі, і тому мають різні властивості та характеристики. Другий принцип, виведений науковцем, говорить про те, що гетеротопії можуть трансформуватися залежно від критеріїв соціуму. Гетеротопії здатні поєднувати в собі контрастні за своїми властивостями та призначеннями локації, на перший погляд, непоєднувані, і це формує третій принцип гетеротопології. Четвертий

принцип полягає в тенденції тісного взаємозв'язку гетеротопії з гетерохроніями. За п'ятим принципом гетеротопії можуть бути парадоксальними через свою псевдовідкритість. Останній та шостий принцип гетеротопології говорить про неможливість існування гетеротопії без певної функції – ілюзорної або компенсаторної. Таким чином, М. Фуко виводить характеристику гетеротопій, як місць, що, суперечливі за своєю природою, можуть об'єднувати різні місця з різноманітними часовими характеристиками, та виказуючи при цьому певні ознаки утопій.

Загалом, тема гетеротопій зацікавлює багатьох дослідників з різних галузей знань. Цікаву інтерпретацію цієї теорії виводить Гомі Бгабга. Він використовує здобутки французького філософа в контексті постколоніального дискурсу, говорячи про третій простір, що витворюється в результаті панування однієї культури над іншою.

Американський урбаніст Едвард Соджа також виявив зацікавлення теорією Фуко та використав її для теоретизації створення ідеального простору для принципово нового полілогу культур.

В контексті культурної шизофренії проблему гетеротопії розглядали французькі філософи Делез та Гваттарі, що вивели концепцію Тіла без Органів, що є саме по собі суперечливим, оскільки займає і не займає простір одночасно.

Тобін Сейберс, розглядаючи гетеротопологію в більш звичному її потрактуванні, все ж зосереджує свою увагу на проблемі постмодерністської утопії. За його визначенням, людина постмодерну завжди прагне бути деінде, а тому утопія не може існувати навіть як фікція.

Гетеротопологія в п'єсі В. Шекспіра “Буря” та романі М. Етвуд “Відьомське сім'я” виявлена на багатьох рівнях. Перший та найочевидніший рівень – буквальный. Обидва твори наповнені в'язницями, в романі М. Етвуд

колонія навіть прописана в самому тексті. Велика кількість персонажів у той чи інший момент опиняються в стані обмеженої волі, який ми називаємо ув'язненням. В той же часу текстах присутня гетеротопія театру, щоправда, в п'єсі В. Шекспіра вона розкрита лише на смисловому позатекстовому рівні. На відміну від неї, в романі «Відьомське сім'я» театр є майже основним смисловим локусом хронотопу, виражаючись і на словесному і на позасловесному рівні.

Ще одним рівнем вираження гетеротопії в зазначених текстах є метафоричний. Ментальні в'язниці обмежують майже всіх персонажів роману Маргарет Етвуд, створюючи перепони для особистісного та емоційного розвитку та затримуючи життя, ніби ставлячи його на паузу. Важливо зазначити, що виходом із таких в'язниць виступає театр, а саме, катарсис, що переживається завдяки йому. В ментальній в'язниці перебуває і головний герой роману – Фелікс, де його утримують провина та скорбота за родиною, а також, як і Шекспірового Просперо, бажання помсти.

Майже на тому ж рівні розкривається і театр, коли Фелікс грає сам із собою та перетворює все своє життя на виставу. Так само розкривається він і в п'єсі В. Шекспіра, де Просперо виступає режисером острівної п'єси з Аріелем замість спеціальних ефектів.

Творча спадщина англійського класика, Вільяма Шекспіра, і здобутки сучасної канадської письменниці Маргарет Етвуд давно визнані за канонічні і, як такі, входять до шкільної програми– твори першого вивчають і в Україні, твори Етвуд в навчальних закладах англomовного світу. Маємо надію, що представлена нами робота стане однією з тих спроб, що спонукають розширити шкільний канон і включити до нього «Бурю», а разом з нею і роман «Відьомське сім'я», актуальність мультикультурного прочитання яких не викликає сумніву. Вважаємо за можливе рекомендувати ці твори до включення

до програми з зарубіжної літератури для 10-11 класів профільної школи, оскільки, на нашу думку, їхня проблематика є релевантною для дітей старшого шкільного віку, а тема і сюжет будуть не лише цікавими, а й інформативними та морально-етично наснаженими, що відповідає основній меті вивчення зарубіжної літератури в школі.

Список використаних джерел

1. Акбарова Ч. У. Философская утопия в пьесе В. Шекспира «Буря» / Ч. У. Акбарова – Симферополь: Культура народов Причерноморья № 275, 2014 — С. 131–133.
2. Аникст А. А. Творчество Шекспира / А. А. Аникст. – М.: Издательство художественной литературы, 1963. – 615 с.
3. Балан Н. В. Хронотоп і його функція у розвитку сюжету в романі Маргарет Етвуд "Сліпий убивця"/ Н. В. Балан – Київ: "Гілея: науковий вісник": Збірник наукових праць.- К., 2012. Випуск 59 (додатки). – С. 23-28
4. Воронцова М. Ю. Роман М. Етвуд «Оповідання Служниці» — жанровий експеримент / М. Ю. Воронцова // Мовні і концептуальні картини світу : [зб. наук. пр.]. — К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. — С. 31—36.
5. Воронцова М. Ю. Автореферат дисертації кандидата філологічних наук: / М. Ю. Воронцова; – Дніпропетровськ: Дніпропетровський національний університет, 2005. — 21 с.
6. Воронцова, М. Ю. Маргарет Етвуд и проблема феминизма / Ю.М. Воронцова – Вестник СевГТУ Севастополь: СевГТУ, 2003. – Вып. 45. – С.56-63.
7. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча Плато: Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари / В. Ю. Кузнецов. — 1. — Екатеринбург: У-Фактория, Астрель, 2010. — 879 с.
8. Жаданов Ю. А. Гендерные аспекты творчества М. Этвуд/ Ю. А. Жаданов – Харків: Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Сер. Філологія 2011. – № 936, вип. 61. – С. 249–253.

9. Жаданов Ю. А. Дистопия второй половины XX века: гендерная революция жанра / Ю. А. Жаданов – Харків: Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Сер. Філологія. 2011. № 963. Вип. 62. С. 142–146.
10. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т.–Т. 2 //М-Я/ Юрій Іванович Ковалів. – К.: Академія, 2007. – 214 с.
11. Михед Т. В. #NOFEARSHAKESPEARE #CANON #UA / Т. В. Михед – Київ: V Полемічна трибуна. – С. 185-194
12. Михед Т. В. Топос “liberty / freedom” як семантичний оптимізатор художнього простору «Бурі» Вільяма Шекспіра / Т. В. Михед – Київ: IV Полемічна трибуна. – С. 181-194
13. Никіпелова Н. А. Чехов і Шекспір: мотив театру в драматичному сюжеті "Бурі" і "Чайки" / Н. А. Никіпелова – Харків: Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна Серія «Філологія». Вип. 75. – С. 174-179
14. Овчаренко Н. Ф. Канадська література XX века: Три грани еволюції / Н. Ф. Овчаренко. — Київ: Наукова думка, 1991. — 162 с
15. Овчаренко Н.Ф. Англійська проза Канади / Н. Ф. Овчаренко – К.: Наукова думка, 1983. – 286 с.
16. Програма із зарубіжної літератури для 5–9 класів для загальноосвітніх навчальних закладів з українською мовою навчання. 2017. – 70 с.
17. Програма із зарубіжної літератури для 10-11 класів для загальноосвітніх навчальних закладів з українською мовою навчання. Рівень Профільний. 2018. – 69 с.
18. Федосова, Т. В. Актуалізація концепта “время” в авторській картині мира Маргарет Етвуд / Т. В. Федосова – Кемерово: Вестн.

Кемер. гос. ун-та. Филология. Языкознание. Литературоведение. – 2014. – №1(57). – С. 173–177

19. Філоненко О. Архетипна структура образу мага Просперо у п'єсі Вільяма Шекспіра «Буря» та фільмі Пітера Грінвея «Книги Просперо» / О. Філоненко // *Ренесансні студії* / [відпов. ред. Н.М. Торкут; НАН України, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка, Запорізький держ. ун-т]. — Запоріжжя, 2010. — Вип. 14/15. — С. 273–286.
20. Філоненко О. Г. Ренесансний магичний проект в англійській драматургії (на прикладі п'єс Крістофера Марло «Трагічна історія доктора Фауста», Вільяма Шекспіра «Буря» та Бена Джонсона «Алхімік») / О. Г. Філоненко – Миколаїв: ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ. Випуск XVII, том 1, 2013. – С. 117-123
21. Філоненко О. Г. Проблема благочестя в магичних п'єсах пізнього англійського Ренесансу: Трагічна історія доктора Фауста Крістофера Марло versus Буря Вільяма Шекспіра. / О. Г. Філоненко – Миколаїв, Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу Києво-Могилянська академія]. Сер.: Філологія. Літературознавство 217, Вип. 205, 2013. – С. 92-96
22. Фуко М. Другие пространства // *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью.* / М. Фуко – М.: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 191—204.
23. Фуко М. Наглядати і карати / М. Фуко / Пер. П. Таращук – Київ: Камбук, 2020. – 452 с.
24. Фуко М. Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы. / М. Фуко / Пер. В. Наумов, ред. И.Борисова. – М.: Ad Marginem, 1999. – 480 с.

- 25.Фуко М. Рождение биополитики / М. Фуко – С.-П.: Наука, 2010. – 448 с.
- 26.Холлидей Ф. Е. Шекспир и его мир / Ф. Е. Холлидей. – М.: «Радуга», 1986. – 62 с.
- 27.Чернова Ю. В. Спільні ознаки романів Маргарет Етвуд / Ю. В. Чернова – Миколаїв: Science and Educationa New Dimension: Philology, II(1), Issue: 17, 2014. – С. 124-128
- 28.Шекспір В. Буря / В. Шекспір / пер. М. Бажан. [Електронний ресурс] Режим доступу:
<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1239>
- 29.Этвуд М. Э. Ведьмино отродье / М. Э. Этвуд – Москва: Эскмо, 2017. – 352 с.
- 30.Atwood Margaret. Hag-Seed: William Shakespeare's The Tempest Retold: A Novel / M. E. Atwood – London: Vintage, 2016. – 293 p.
31. Bhabha, Homi K. The location of culture / H. Bhabha – Routledge, 2012 – 407p.
32. Harker Christopher. Debt space: topologies, ecologies and Ramallah, Palestine. / C. Harker – Environment and Planning D: Society and Space 35.4 (2017) – Pp.600-619.
33. In conversation with Margaret Atwood: on ‘Hag-Seed’ and Shakespeare [Interview with Brian Bethune] Maclean’s: October 7, 2016. [Електронний ресурс] Режим доступу:
<https://www.macleans.ca/culture/books/margaret-atwood-recasts-the-tempest-inside-a-prison/>
34. Moran Dominique. “Doing time” in carceral space: Timespace and carceral geography. / D. Moran – Geografiska Annaler: Series B, Human Geography 94.4 (2012). – Pp. 305-316

35. Shakespeare in Prisons Network [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://shakespeare.nd.edu/spn/>
36. Shakespeare William. The Tempest. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://shakespeare.mit.edu/tempest/full.html>
37. Siebers Tobin. Heterotopia: Postmodern utopia and the body politic. – University of Michigan Press, 1994.– 288 p.
38. Soja, Edward W; Chouinard, Vera. Third space: journeys to Los Angeles & other real & imagined places / E. W. Soja; V. Chouinard– Geographer; Toronto Vol. 43, Iss. 2, (Summer 1999) – Pp.209-212.
39. The Shakespeare Prison Project [Wisconsin, USA] [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.shakespeareprisonproject.com/>
40. Turner, Tom. City as landscape: A postpost-modern view of design and planning / T. Turner – London: Taylor&Francis, 1996. – 260 p.

Роздатковий матеріал

1. 8Handz– Ariel: “Hacker, identity theft, impersonation. Forgery. Feels justified in his activities, as he believes he was playing a benevolent Robin Hood versus the evil King John capitalists of this World. Betrayed by an older colleague when he wouldn't hack refugee charities. Played Rivers in Richard III” 133
2. Leggs – Caliban: “Veterans Affairs failed to pay PTSD treatment. Conviction: Break-and-enter, assault. Drugs-and-booze-related. Was in addiction treatment but the program's been cancelled. Played Brutus, Second Witch, Clarence”133-134
3. WonderBoy – Ferdinand: “Fraud; sold fake life insurance to gullible seniors. Was especially effective with immigrants. Played Macduff, and Hastings in Richard III.”134
4. Krampus – Alonso: “Member of a Mennonite ring ferrying drugs from Mexico through the US in farm machinery, under a cloak of piety. Depressive. Played Banquo in Macbeth, Brutus in JC.” 134
5. Phil the Pill – Sebastian: “Feels he was wrongfully charged. Conviction: Manslaughter in connection with the deaths by overdose of three young college students for whom he repeatedly prescribed addictive painkillers. Says they begged him to help them. Easily manipulated. Played Buckingham in Richard III” 134
6. Bent Pencil – Gonzalo: “Embezzlement. Intelligent, with a philosophical turn. Feels his sentence was undeserved. Respected by the others, who think he can help them work the system once outside, Played Cassius in Julius Caesar. Duncan in Macbeth.” 134

7. Snake-Eye – Antonio: “Real-estate scammer; falsified deeds, then sold properties he didn't own. Also ran a minor Ponzi scheme. Persuasive, but only for those who want to be persuaded. Sense of entitlement. Thinks others are credulous and therefore deserve to be fleeced; feels he was only caught on a legal technicality. Played Macbeth. Played Richard III. Good villain.” 135
8. Red Coyote – Stephano: “Boot- legging, drug-pushing, Doesn't think he was doing wrong because the legal system is illegitimate anyway. Played Mark Antony in JC. Played First Witch in Macbeth.” 135
9. TimEEz – Trinculo: “Acts stupider than he is. Advanced pickpocket skills. Conviction: Running a retail shoplifting ring. Claims he was pressured into it. Soothsayer in Julius Caesar, doorkeeper in Macbeth. Natural clown.” 135

SUMMARY

The research is devoted to the analysis of William Shakespeare's play "The Tempest" and Margaret Atwood's novel "Hag-Seed" in the context of Michael Foucault's heterotopology. Margaret Eleanor Atwood is a famous Canadian writer and literary critic with an outstanding public position. She is the author of more than forty novels, poems, and critical essays. One of her latest novels the "Hag-Seed" transfers the situation and issues of the great Bard's to the modern environment. The author literalizes the metaphorical meanings invested by Shakespeare, at the same time attaching her own metaphors to create a two-level text. An attempt is made to investigate the specifics of the author's use of heterotopies both to draw public attention to the existing problems of the penitentiary system, and to promulgate the great therapeutical power of theater to heal mental wounds and prepare convicted criminals to return to society and their successful integration.

M. Atwood uses numerous types of imprisonment and restraint alongside different layers of theatre depiction in her work, which correlates with Foucault's research in the field of control and supervision, as well as his heterotopology. Also, the emphasis on the psychological state of the hero makes it possible to consider the problem through the prism of D.Moran's theory of carceral space.

This study focuses on M. Foucault's heterotopology, in particular on such heterotopies as prison and theatre. Both of them are widely depicted in the play and in the novel in close relation to principles of Foucault's theory. Those principles describe such features of heterotopies as diversity in various cultures, functioning within a certain society, combination of incompatible, tight connection between space and time, paradoxicality and a certain function.

The main purpose of this paper is to distinguish those heterotopical spaces in W. Shakespeare's play "The Tempest" and M. Atwood's novel "Hag-Seed" and to decipher messages encrypted within.

The first and the most obvious discovery is the notion of mental prison, which restrains those, who suffer from it, from moving forward and living life to the fullest. Many of M. Atwood's characters can be found in place of confinement inside their minds. Those can be constructed out of trauma, stereotypes, strong impulses, childhood and growing up problems. The best example of such kind of imprisonment can be observed with the "Hag-seed" protagonist – Felix. He is suffering from the loss of his family and his job, and – what creates correlation to "The Tempest" – his thirst of revenge. He craves to resurrect his Miranda by means of staging "The Tempest" justifying it with a fact that Shakespeare's lost daughters tend to return home. His belief becomes so strong that at some point he actually sees her and hears her voice. The only way to free himself from this prison is to let go what holds him back – the grief and the past and make an effort to live for the future – the way it goes for Prospero, who acts not out of vengeance, but of love to his daughter and the wish for her to be safe and happy. According to this, the mental prison is the place people put themselves in, so the only logical way to get out is to free oneself.

The second essential discovery lies within the therapeutical role of the theatre for both – Felix and his 'actors'. Shakespeare's plots and characters help them to reveal and relive traumatic moments of their own lives that, in its turn, heal them in order to enable future without prisons. In this case, theatre helps to recognize the problem, which, as it is generally known, is the first step to unraveling it. Another aspect of theatre in the novel which shall be mentioned is the layers. The theatre, beside its obvious existence in the novel, is manifested the same way as in the play – metaphorically. Prospero is the director of his own play; he is the one who decides who goes where and who does what, all the other characters are his marionets. The same can be seen in the "Hag-seed", Felix is staging his own theatre, and he fakes it for the audience, making it more real to the actors. M. Atwood plays with the reader, making it difficult to distinguish the play from the 'real' life; the fruit of Felix's

imagination gets noticed by somebody else. The author questions the incompatibility of fiction and real, powering the notion of heterotopy.

The research also reveals several other spaces which correlate with Foucault's theory, such as consciousness, memory, Internet, cinematograph, photos, etc.

Another important question that is raised in this paper is the necessity of analyzed texts to be presented and discussed in schools by the students of 10-11 classes. The research shows that the events, characters and, the most important – messages they deliver shall be interesting and useful for teenagers as they convey the idea of 'brave new world' and forgiveness, and this is what teenagers want to know, that there is the second chance, and everyone can be forgiven.