

Міністерство освіти і науки України

**Державний заклад
„Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка”**

Факультет іноземних мов

Кафедра романо-германської філології

Яремака Наталія Сергіївна

**Особливості жанру sci-fi у літературі кін. XIX - поч. XX ст.
(на матеріалі творів Р. Бредбері)**

**Магістерська робота
за спеціальністю 035 Філологія. Германські мови та літератури
(переклад включно).
Мова і література (англійська)**

Особистий підпис – _____

Науковий керівник – _____ Биндас О.М.
(підпис) (доцент кафедри романо-германської філології,
кандидат педагогічних наук)

Зав. кафедри – _____ Биндас О.М.
(підпис) (доцент кафедри романо-германської філології,
кандидат педагогічних наук)

Старобільськ – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ІСТОРИЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ SCI-FI.....	6
1.1. Категорійний апарат дослідження проблеми.....	6
1.2. Історичні витоки жанру sci-fi англomовної літератури.....	23
1.3. Представники жанру sci-fi в англomовній літературі кін. XIX-XX ст.	30
Висновки до першого розділу.....	44
РОЗДІЛ II. СПЕЦИФІКА СТРУКТУРИ ЖАНРУ SCI-FI НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ Р. БРЕДБЕРІ.....	46
2.1. Жанрові особливості наукової фантастики у творах Р. Бредбері «Вино з кульбаби», «Завтрашня дитина» і «Вельд».....	46
2.2. Жанрові особливості твору Р. Бредбері «451° за Фаренгейтом»	55
Висновки до другого розділу.....	65
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	69

Вступ

Актуальність теми дослідження. Масова література як елемент культури говорить зі своїм читачем на зрозумілій і доступній йому мові, що робить її привабливою для широких мас населення. Масова література кін. ХІХ-ХХ століття створює певний звід канонів та правил, за якими відбувається знайомство читача з широкою палітрою жарів, одним з яких виступає жанр sci-fi. Наукова фантастика – жанр та метод у художній творчості, в основі якої лежить екстраполяція на теми науки та технологій, які є абсолютно можливими в рамках сучасної науки, засновані на теоріях або припущеннях. Специфікою наукової фантастики є те, що в них, як відомо, описується те, що ще не існує в реальній дійсності, але в принципі не суперечить законам її розвитку сучасної науки і може виникнути при певному збігу обставин. Дослідники виокремлюють такі основні напрямки наукової фантастики: альтернативна фантастика, соціальна фантастика, військова наукова фантастика, апокаліптична та постапокаліптична фантастика, ксенофантастика, кіберпанк, космічна опера, феміністська наукова фантастика.

Наше дослідження полягає в лексико-семантичному аналізі творів Рея Бредбері, що уможливило розкрити специфіку та особливості структури жанру sci-fi. До вивчення творчості Рея Бредбері зверталися такі дослідники, як С. Бережний, Я. Засурський, О. Леонов, Г. Прашкевич, В. Скурлатов та ін. Науковці висловили чимало слушних думок щодо специфіки ідейного змісту, поетики творів митця. Особливу увагу дослідників привернув роман «451° за Фаренгейтом». Г. Брандис, Ю. Кагарлицкий, Е. Ковтун, Н. Пальцев, Л. Сич, В. Скурлатов, Б. Сторохата та інші присвятили свої студії концептуальному аналізу змістових особливостей цього твору.

Мета роботи полягає у визначенні особливостей та специфіки структури жанру sci-fi на прикладі творів Рея Бредбері.

Мета дослідження зумовила виконання таких **завдань**:

- вивчити категорійний апарат дослідження;
- дослідити історичні витoki жанру sci-fi в англomовній літературі;
- розглянути творчість представників жанру sci-fi в англomовній літературі кін. XIX – поч. XX століття;
- визначити жанрові особливості наукової фантастики у творах Рея Бредбері
- здійснити лексико-семантичний аналіз твору «451° за Фаренгейтом».

Об'єктом дослідження є жанр sci-fi у літературі кін. XIX – поч. XX століття.

Предмет дослідження – лексико-семантичні структури творів Рея Бредбері.

Основні методи дослідження: концептуально-стильовий метод, аналітичний огляд, системний аналіз, описовий метод, синтез лінгвостилістичний та лінгвоопеотичний методи аналізу художнього твору.

Практична значущість основних положень і отриманих результатів роботи полягає в тому, що результати проведеного дослідження сприятимуть подальшій розробці окресленої проблеми; ними можуть скористатися вчителі під час вивчення творчості Рея Бредбері на уроках зарубіжної літератури, а також студенти у процесі написання курсових та магістерських робіт.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в роботі комплексно розглядаються особливості жанру sci-fi у літературі кін. XIX - поч. XX ст. (на матеріалі творів Р. Бредбері «451° за Фаренгейтом», «Завтрашня дитина», «Вино з кульбаби», «Вельд») та застосуванні комплексного аналізу художнього простору, основних тем і мотивів творів Рея Бредбері, виявлення специфіки втілення ідей гуманізму, жорстокості, еволюції, апокаліптичних ідей, що характерні для жанру sci-fi.

Апробація. На VII Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції «Романо-германські мови в сучасному міжкультурному просторі», що відбулася у листопаді 2020 р. у м. Полтава-Старобільськ.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури, який нараховує 111 позиції. Загальний обсяг роботи становить 68 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ І. ІСТОРИЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ SCI-FI

1.1. Категорійний апарат дослідження проблеми

Сучасний стан розвитку світової літератури складно уявити без творів, що пропокують майбутнє окремої особистості чи й загалом суспільства, тобто без романів, повістей, оповідань про наявність (поряд із реальними) зовсім інших неземних, дивних, фантастичних світів, які вражають своєю таємничістю. В той же час і таких, що лякають безперспективним фіналом, бо майже в кожному творі письменника виявлена концепція, яка спонукає до думки про те, що автори через фантастичне дійство творять моделі існуючих суспільств у різних часопросторах (давноминулих, теперішніх, майбутніх). Письменники-фантасти спонукають нинішнє покоління принаймні замислитися: чи живемо в гармонії з іншими людьми, природою, загалом довкіллям, чи думаємо про нащадків, про майбутнє, чи тільки про день насущний, творимо добро чи зло. Недостатній науковий інтерес до фантастичного жанру зумовлений тим, що на сьогодні до цього жанру літератури здебільшого ставляться як до розважального, не такого серйозного і глибокого, як, скажімо, філософський, історичний або психологічний романи, драматична поема тощо.

Художня фантастика, щоразу стає об'єктом наукового осмислення, породжує ряд літературознавчих запитань. І не тільки історико-літературного характеру (джерела виникнення, способи функціонування, генеза жанроутворень, особливості розвитку в різних періодах національних письменств, типологія змістових і формотворчих своєрідностей її в багатьох художників слова та ін.), а й теоретико-методологічного спрямування. Наприклад, актуальним є запитання: як співвідносяться елементи фантастичного (незвичного, неіснуючого, неймовірного, небувалого) зі справжнім, реальним світом у літературно-художній фантастиці і якою

мірою можливий у ній рівень ідейно-образного вимислу; що стає спонукає автора до використання в такого роду творах художньої умовності з активними її виявами «надприродного», «чарівного», «магічного» тощо.

Необхідно з'ясувати природу сутності в чому полягає відмінність між «фантастикою» від «фантастичним»; уякий спосіб корелюється суб'єктивне творення реальності та ірреальності, як твориться образна форма пізнання світу письменником-фантастом. Таких питань у дослідників фантастики, звичайно, виникає значно більше від зазначених тут. Це й зрозуміло, оскільки творчість цього типу має тривалу історію. Не вдаватимемося до її докладного розгляду, як і до з'ясування багатоаспектних теоретико-методологічних засад вивчення літературної фантастики. Зосередимося на питаннях, які сприятимуть розкриттю поставленої нами проблеми насамперед на матеріалі художньої фантастики ХХ століття, твори якої, з одного боку, спонукають до переосмислення канонізованих наукових критеріїв у поцінуванні саме цього типу літератури (скажімо, співвідношення понять «фантастика» і «фантастичне»), з іншого ж, – виявляють нові підходи у вивченні, наприклад, жанрової структури творів фантастики та особливостей її поетики.

Звернемося насамперед до теоретичних понять «фантастика» і «фантастичне», адже без розуміння їх суті доволі важко збагнути сам предмет літературної фантастики як такої: вони ж бо розкриють і специфіку художньо-образного вимислу, й естетичну умовність зображених подій, явищ, процесів та персонажів, і сутність суб'єктивного створення письменником ірреального світу та художніх форм його пізнання тощо. Власне, така багатоманітність форм базових категорій літературної фантастики, як «фантастика» й «фантастичне», їх «органічне входження в поетику найрізноманітніших літературних течій, а також історична і національна мінливість вимислу призводить до того, що оповідь про незвичайне в єдності всіх його варіантів вивчається порівняно мало, адже спільність перевантажена в очах дослідників різноманітністю» [35, с. 8].

Додамо, різноманітністю змісту і форми, перш за все жанру, різноманітністю внутрішньої і зовнішньої структури твору. Тому перед літературознавцями постає особливе завдання довести закономірність та єдність створених авторами фантастичних світів засобами художнього вимислу й умовності.

Фантастичне у літературі виступає дуже часто як суб'єктивне відтворення реальності письменником і як форма образного пізнання світу, врешті, як підсумок авторської фантазії, що часто асоціюється з фантазією як засобом художньої творчості загалом. Як синонім до поняття «фантастичне», «незвичне» і «чарівне» слово «вимисел» використовується значно рідше (як те, що переходить межі «правдоподібності» і спонукає письменника до творення фантастичних художніх фактів). Найбільш об'єктивно поняттям «фантастика» і «фантастичне» відповідає термін «художня умовність», що, з одного боку, характеризує загальну образну природу літератури і мистецтва (так звана первинна умовність), а з іншого, – систему виражальних засобів, яку свідомо використовує автор з метою відходу від буквальної правдоподібності (так звана, як зауважує О. Ковтун, вторинна умовність). Зауважимо, як зарубіжні, так і українські вчені до цих пір чітко не окреслили різницю між «будь-яким порушенням логіки реальності» та «елементами незвичного, явного вимислу, фантастики» [104, с. 70]. Тому розуміння вторинної умовності як елемента незвичного, вигаданого дещо локальне від загально прийнятого терміна. Поняття «умовність» і «вторинна умовність» не позбавлені, на жаль, впливів ідеологічних догм, що народжувалися в певні епохи. Однак вони мають здебільшого одну перевагу: дозволяють включити у сферу досліджень усю сукупність варіантів оповіді про незвичайне. От чому термін «умовність» у концепції О. Ковтун стає базовим. А відтак до понять «вимисел» та «фантастика», як синонімів елемента незвичного, відтак можна підійти з різних сторін. Роже Кайюа у праці «В глибину фантастичного...», розглядає категорію на прикладі всіх проявів культури, констатує, що найвиразніше це простежується в літературній практиці. Такої ждумки дотримується М. Фрумкін, але науковець ставить за мету дослідити

психологію та філософію фантастики у контексті людського мислення. Тому поняття фантастики може бути також предметом філософії, а не тільки літературознавства. Оскільки існування фантастики відображає такі важливі акти людського існування, як «втечу від реальності» і «подолання реальності», – щоб це не означало і який би смисл не вкладати у ці вираження. Поняття «реальна дійсність» і «фантастичне» взаємо зумовлені і можуть існувати, тільки відштовхуючись одне від одного. Тому деякі теоретики саме в такому протиставленні вбачають суть проблеми, пов'язаної з визначенням терміна (А. Згожельський). Будь-які образи – чи Франкенштейна, чи Анни Кареніної, чи Енея – однаковою мірою існують тільки у своїй вигаданій реальності. Тому розглядаючи літературну фантастику ширше – фантастику як категорію культури, дослідникам потрібно насамперед аналізувати за законами художньої дійсності, а не виявляти, наскільки зображуване реальне чи ні. Якщо вважати, що фантастика завжди відштовхується від реальності, то очевидно, що спонукає багатьох дослідників заявити: існує лише два види художньої літератури – реалістична і фантастична. Розглядаючи літературу з погляду фантастики, такі дослідники вбачають її специфічну відмінність від інших видів мистецтва, саме у антиреалізмі. Але, визначаючи фантастику як відхилення від умовно заданої реальності, ми неодмінно стикаємося з питанням: хто повинен задавати реальність, хто вибирає її робочу концепцію? Ідеальною була б ситуація, в якій читач фантастики має схожі з автором критерії розрізнення вимислу від дійсності. У такому разі письменник-фантаст і його читач знаходяться немов у змові щодо того, які з уявних образів вважати фантастичними, а які можливими, ймовірними. Таким чином, читач і художник слова повинні більш-менш суголосно мислити, належати до однієї спільної культури. Інакше статус твору може несподівано змінитися – український читач міг би сприйняти «Божественну комедію» А. Данте як якийсь різновид фантастики, а «Державу» Платона, за С. Лемом, сьогодні можна сприймати як чисту фантастику. Тому ще раз наголошуємо, що

сприйняття фантастики повинно виходити із розуміння не так об'єктивної реальності (хоча воно завжди присутнє), як зі створеної художньої дійсності. Кожен читач уже має свою систему понять, яка може бути відмінною від системи понять автора та епохи, у якій творився текст, проте це не може бути перешкодою для сприйняття твору. Навпаки, якраз у цьому може виявитися особливість фантастики (роль сприйняття читача у жанровій ідентифікації твору). А назагал специфіка тлумачення тексту стає предметом аналізу вже інших наук, наприклад, герменевтики та семіотики. Тому так багато фантастознавців приділяють увагу проблемам сприйняття тексту, бо ж відчують, що в цьому найбільша перешкода, а водночас і її особливість, у сприйнятті фантастики як повноцінного художнього феномена (а не тільки як опозиції до реального). Адже головним у літературознавстві є розуміння того, що текст – це не копія чи імітація реальності, а те, що твір автономний. Найбільш заплутане і дискутоване питання історії та й теорії фантастики – питання про фантастичність міфу. Деякі науковці пропонують визначати міфологію як перший різновид фантастики. Психолог Теодюль Гибо вважав міфи плодом уяви, а фантастичну літературу назвав «відголосками міфів». Інші літературознавці все-таки свідомо полишають міфологію за межами фантастики. «Архаїчний світ, – вважає Олена Ковтун, – не знає фантастики у власному смислі слова: для сучасної йому свідомості все в ньому показує собою абсолютну реальність» [35, с. 103]. Таким чином, відмовляючи міфології у фантастичності, літературознавці зазвичай обґрунтовують своє рішення тим, що в рамках міфологічного мислення світ постаєпластичним, у ньому все можливе, а отже, ніякої фантастики як відхилення від реальності в принципі виникнути не може. Так, на переконання Юрія Кагарлицького, фантастика «виникає тоді, коли порушилося синкретичне мислення, де реальне і видумане, раціональне і духовне нероздільні. Лише з моменту, коли початкова єдність порушена і розпадається на мозаїку ймовірного і неймовірного, – лише з цього моменту починається формування фантастики» [28, с. 103]. Цілком очевидно, що така думка має правона існування тільки

тоді, коли ми оцінюємо міфи на основі нашого сьогоденного світовідчуття. Не будучи впевненими в слушності такої оцінки, переважна більшість авторів розпочинає історію фантастики з казки. У такому разі фантастознавство запозичує логіку роздумів у спеціалістів фольклору, які стверджують, що казка виникла з розчленування міфу. Фантастознавці, відповідно, доводять, що руйнація міфу породила фантастику, а казка є її першим різновидом. Варто згадати, що, на думку окремих дослідників, наприклад, американського ученого Нортропа Фрая, казка була першою формою літератури загалом, – а значить, література виникла як фантастика. Інтуїтивне розуміння того, що автори минулого ставились до фантастичного зовсім інакше, ніж ми, породжує проблему, яку можна було назвати проблемою «неконтрольованого розширення меж фантастики та її жанрів» (М. Фрумкін). Однак, аналізуючи названі теорії щодо міфологічності фантастики і фантастичності міфу, стверджуємо, що фантастики як такої у період міфології ще не було. Фантастика є свідомо своєї нереальності, у той час як у міфології аналогічні образи чи мотиви були б сприйняті цілком як реальні. Не випадково О. Фрейденберг пише: «Як не парадоксально, але фантастика – перше породження реалізму» [72, с.111].

О. Ковтун, як уже акцентувалося, намагалася вирішити цю проблему шляхом підміни терміна «фантастика» терміном «незвичне». Свою позицію дослідниця аргументувала тим, що в ХХ столітті ярлик «фантастика» закріпився за порівняно вузьким колом літературних жанрів – наукової фантастики і фентезі. Тим часом історію виявлень незвичайного в літературі варто починати з Гомера та Апулея, а потім далі продовжувати через Данте, Кампанеллу та Бальзака [35, с. 5-7]. Зазначимо, що доволі багато авторитетних науковців (Ю. Кагарлицький, Р. Лахманнта ін.), аналізуючи класичні твори, епохи Середньовіччя, доводять існування фантастики в них. Знову ж таки проблема впирається у відсутність єдиного тлумачення цього явища. Тому цілком логічно дослідники почали розмежовувати поняття «умовна» і «безумовна» фантастика. Безумовною фантастикою, яку можна

також назвати «чистою фантастикою» або «фантастикою у вузькому значенні», варто вбачати свідоме, зумисне зображення видуманих фактів у літературі та мистецтві. Під умовною фантастикою слід розумітисі випадки зображення фактів, які є фантастичними (вигаданими) з нашої точки зору, але які не були або в усякому разі могли не бути такими з погляду їх авторів. До умовної фантастики варто віднести всі випадки, коли прагнення авторів фантастичного вимислу не піддаються однозначній реконструкції (М.Фрумкін). Ю. Кагарлицький стверджував, що про фантастичну літературу слід говорити тоді, коли тільки «фантастичному образу або фантастичній ідеї підпорядковується все у творі» [27, с. 115]. Користуючись приблизнотакими ж критеріями, за В. Чумаковим, розмежовуємо на «формальну» і «змістову» фантастику. До «формальної фантастики» дослідник зараховує твори таких письменників, як М. Гоголь, М. Салтиков-Щедрін, Б. Брехт, у котрих фантастичний елемент виконує підпорядковану загальнолітературним завданням роль, наприклад, функцію посилення експресивності. По суті, це означає, що в рамках художньої літератури мусимо розрізняти «фантастику» і «фантастичну літературу». Під фантастичною літературою треба розуміти те, що В. Чумаков називає «змістовою фантастикою», тобто корпус текстів, які можна, за введеним Ю. Кагарлицьким критерієм, віднести до фантастичних текстів, у поезиці яких фантастичне посідає домінуюче місце. Фантастика становить собою більш широке поняття: це сукупність фантастичних елементів, що використовуються у творах літератури і мистецтва, втому числі й нефантастичної літератури. Звичайно, визначити міру «центральної» фантастичного у структурі твору далеко не завжди можливо, і чітко розмежувати «формальну» та «змістову» фантастику також проблематично. Подібні спроби робили й інші науковці, бо ж відчували, що фантастика у С. Сервантеса і в Р. Бредбері є різною. С. Лем пропонує розділяти її на фантастику, що є кінцевою метою, та фантастику, що несе сигнал. Т. Чернишова натомість пише про самоцінну фантастику і фантастичну художню умовність. Ми в нашому дослідженні опираємося на

концепцію О. Стужук. Вона виходить із розуміння фантастичного як особливого типу художнього мислення-відчуття, яке розділяється на дві великі групи: фантастика як прийом (виконує службову функцію) та фантастика як концепт (жанротвірний чинник у власне фантастиці, науковій фантастиці та фентезі), тобто є ядром твору. Найбільш яскравим і таким, що запам'ятовується, типом «явного» вимислу в літературі, в усякому разі упродовж останніх п'яти десятиліть, залишається, безперечно, фантастика як концепт. Відтак ми не випадково у практичних розділах нашої наукової роботи особливу увагу приділяємо таким її жанровим структурам, як наукова фантастика, фентезі (fantasy), власне фантастика. Фантастикою в культурі певної епохи вважається зображення актів та подій, не існуючих із погляду панівних у цій культурі думок. Здавалося б, це визначення є цілковито самодостатнім й елементарним, і для тих, хто займається фантастикою, воно повинно стати звичайною істиною, про яку не сперечаються. Однак літературознавці категорію фантастичного практично не розробляли. «Не шукайте наукового поняття у фантастиці, тобто точного розкриття її суті, у словниках та енциклопедіях: його нема, – справедливо зауважує Є. Тмарченко, – багато написано про наукову фантастику, надто у післявоєнні роки. Але про наукову фантастику, як правило, говорять, не відповівши ясно, яка суть фантастики як фантастики, без видових епітетів... Ні в нашій, ні у світовій науці проблема фантастики не поставлена в достатній мірі теоретично» [71]. Сам Є. Тмарченко визначає фантастику як порушення існуючих у реальній дійсності меж і заборон, як «кордон кордонів», а фантастичне – як «усе в усім». Таке тлумачення фантастичного, може, і доволі слушне, але його радше треба розглядати як інтелектуальний пошук, який був би доречним на базі більш примітивних, але більш точних визначень фантастичного. Проте існує видана Іркутським університетом монографія Тетяни Чернишової «Природа фантастики», що, безумовно, є чи не найбільш глибоким дослідженням природи фантастичного в сучасній теоретичній літературі. Власне, інтерпретації Т. Чернишової дозволяють

зрозуміти цей термін в достатній мірі: «Для визначення того або іншого створення людської думки як фантастичної, необхідно врахувати два моменти: а) відповідність або точніше – невідповідність того чи іншого образу об'єктивній реальності; б)сприйняття його людською свідомістю в ту або іншу епоху» [76, с. 44].Є ще один аспект. У сучасній літературній критиці наявне розуміння фантастики як жанру і як методу: жанр характеризує весь літературний твір, тоді як метод використовується в різноманітних жанрах поряд з іншими. Межі жанру не можуть бути надто широкими, про це говорить Цветан Тодоров: «Неможливо собі уявити жанр, який би охоплював усі твори, що несуть у собі незвичайне, в такому жанрі опинились би твори Гомера і Шекспіра, Сервантеса і Гете. Надприродне не характеризує ці твори, обсяг цього поняття є ширшим» [72, с. 44]. Однак сказане Ц. Тодоровим не означає, що ми загалом не можемо виокремити надприродне, наявне в усіх цих творах. Смысл поняття «фантастика» стає значно чіткішим і несуперечливим, якщо предмет цього поняття обмежується тим самим «елементом незвичайного», який уводиться у ті чи інші літературні твори. Якщо цей елемент стає в естетичній системі центральним, то він забарвлює увесь текст у фантастичні тони, і тоді про весь текст можна говорити як про фантастичний» [72, с. 50]. Все ж ми солідаризуємось із позицією вже згадуваної О. Стужук. Науковець доводить обмеженість і невмотивованість використання термінів: і жанр, і метод, і навіть різновид до поняття «фантастика». Натомість пропонує термін «метажанр», який розуміє як своєрідну систему жанрів з рядом характерних ознак. Відтак виводить розуміння фантастики як метажанру, об'єднаного не лише загальним предметом художнього зображення, а насамперед способом художнього вираження, що впливає з особливого типу естетичного мислення-відчуття та художнього бачення. Ще на одному важливому моменті нам хотілося б зупинитися: мова йде про немалі труднощі при вивченні фантастики і фантастичного та їх жанро утворень в аспекті пошуку адекватних художніх прозових текстів. Зрозуміло, що неможливо не теж розглянути, але навіть

просто згадати всі твори, написані у ХХ – початку ХХІ століття, які мають елемент незвичайного. От чому ми будемо опиратися в основному на кращі зразки сучасної зарубіжної прози, в яких умовність стає основним засобом втілення авторського задуму. Є, врешті, далеко від ідейно-образного завдання твору використане в ньому поетикальне багатство жанрової структури і власне фантастики, і фентезі, і наукової фантастики, і утопії, й антиутопії тощо. Цілковито усвідомлюючи важливість і складність поставлених завдань, глибину поставленої проблеми, змістову і структурну неоднорідність й неоднозначність вибраного для аналізу матеріалу як у теоретико-методологічному, так і в історико-літературному аспектах, ці питання ми поставимо в роботі в центрі дослідження. Не претендуючи на вичерпні відповіді, ми все ж переконані: запропонована концепція вивчення жанрової структури фантастики в суголосі потрактування ключових її категорій (передовсім таких понять, як фантастика, фантастичне, художня умовність, а також формотворча будова) як естетичного феномена допоможе наблизити нас до розуміння природи літературно-художньої творчості, особливо такої її складової, як фантастика. При цьому акцентуємо на парадигмі «текст-читач» і «привілеї» (І. Фізер) читача рецепіювати та інтерпретувати його, базуючись на працях Романа Гром'яка, Вольфганга Ізера, Ганса Роберта Яусса та ін.

Варто відзначити, що відмінність і відтак проблема починається одразу ж з термінології, бо одного сталого відповідника до нашого терміна «фантастика» (як родового явища) в англійській мовній науці немає (у польській функціонує поняття *fantastyka*). Можливі варіанти – *speculative fiction*, *fanastic fiction*, *fantasy literature*. Але це означає лише те, що у зарубіжному літературознавстві перевага надається вивченню окремо кожного жанру фантастики як самостійного явища.

Достатня кількість ґрунтовних праць, статей про фентезі, наукову фантастику, наприклад: «Позиція та пресупозиція в науковій фантастиці» Д. Сувіна [97], «Про змішання жанрів наукової фантастики з постмодернізмом» Д. Орамус [90], «Майбутнє безкінечності. Міфологія у

науковій фантастиці та фентезі» К.Фредерікса [82]. Але цілісного погляду на літературну фантастику, особливо в руслі жанрології, важко відшукати. Однак, усе ж фантастика має свою історію дослідження і почати її потрібно з імені Цветана Тодорова. У праці вченого «Вступ до фантастичної літератури» (1970) центральним досліджуваним поняттям є «фантастичне» (як тип мислення) та проблема жанрової класифікації. Автор – яскравий представник французького структуралізму – викладає власну концепцію літературознавчого терміна, наводячи приклади зі світової літератури, починаючи від фольклору і завершуючи сучасною йому фантастикою. За Ц. Тодоровим, особливістю чи характерною рисою цього жанру є його двозначність, постійні сумніви у виборі: реальність чи уява, правда чи ілюзія. Та що важливо, ефект «фантастичного» існує доти, поки зберігається ця невпевненість в осмисленні подій, бо, як тільки читач чи персонаж схилиться до певного трактування незрозумілого, це перестане бути ознакою фантастичної літератури [72, с. 21]. Одразу ж зазначимо, що погодитися з цим категоричним міркуванням проблематично, та ще й таким, що є концептуальним при визначенні головної риси природи твору, адже існують і такі жанри фантастики, де в ірреальності зображуваного ніхто не сумнівається, – фентезі, наприклад. Та відкидати цю концепцію, безперечно, не варто, бо вона стосується певної групи фантастичних творів, скажімо, власне фантастики, на яку ми й опираємося при тлумаченні текстів у другому розділі. Правда, Ц. Тодоров, запропонувавши власне визначення фантастичного, наголошує, що ключова позиція щодо жанрової приналежності твору не є оригінальною, бо ще в кінці XIX століття так івчені, як М. Джеймс, В. Соловйов, О. Рейман, писали, що саме сумніви у виборі пояснення створюють ефект фантастичного. Проте саме французькому дослідникові варто насамперед завдячувати, тому, що якраз із його праці почалася власне наукова дискусія щодо природи фантастики.

Окрім згаданої праці Ц. Тодорова «Вступ до фантастичної літератури» (1970), також звертаємо увагу на дослідження Н. Корнвелла «Фантастика: від

готики до постмодернізму» (1990), С. Лема «Фантастика і футурологія» (1970) [87], монографії чи окремі розвідки російських учених Є. Тамарченка [71], Т. Чернишової [77] та ін. Зрозуміла річ, що науковець такого рівня як Ц. Тодоров мав і послідовників, і опонентів. Це насамперед К. Брук-Роуз і Р. Джексон, які вважаються найбільш серйозними поціновувачами фантастичної концепції Ц. Тодорова. Перша з них додає до принципу «невпевненості» ще й власну концепцію «незрозумілості», неясності, вважаючи, що складність і водночас витонченість фантастичного жанру приховано саме у його «незбагненності». Р. Джексону свою чергу наголошує, що фантастика існує тільки на межі між «реальним» та «вигаданим» (“Fantasy: The Literature of Subversion” London, 1981). Проте найбільш присутніми видаються міркування англійського вченого Н. Корнвелла, який у праці під назвою «Фантастична література: від готики до постмодернізму» («The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism», 1990), акцентує увагу на термінології, зокрема на особливості побутування терміна «фантастичне» у французькій та англійській мовах, на ментально-літературній природі фантастики, внутрішній дихотомії жанру: «чудесне» і «неймовірне». Н. Корнвелл осмислює також ряд інших фантастичних концепцій – Е. Рабкіна, У. Ірвіна, С. Лема, С. Манлава і вже згадуваних К. Брук-Роуз та Р. Джексон. Аналізуючи твердження Ц. Тодорова про особливості жанрової природи фантастичного, дослідник пише: «Очевидно, що поняття «фантастичне» опозиціонує різним літературним теоріям. Справді, воно суперечить багатьом традиційним ідеям теорії жанру, хоча очевидно й те, що плідне дослідження «фантастичного» можливе лише в системі літературних жанрів [72, с. 417]. Таким чином, це положення все ж не тільки підтвердило вагомість концепції Ц. Тодорова, а й додало якісно нових ознак до цієї тези: “фантастичне” стає немовби наджанром, історично сформувавшись на основі одночасно з ним існуючих наративних жанрів (роман, повість тощо) [72, с. 417]. Очевидно, саме це дослідження дало поштовх до розгляду фантастики як метажанру, хоча останнім часом загалом

спостерігається тенденція до творення нових теорій жанру чи переосмислення його старих форм на сучасному рівні.

А загалом, полишаючи дискусію, бо це предмет окремої розмови, зазначимо: окреслене значення цього явища для польської літератури Кароліною Марленгою цілком підходить і для всіх посттоталітарних країн: «Фантастика була єдиним знаряддям, яким послуговувалися автори з метою конструювання параболи. Втеча у світ недійсний була єдиним способом втечі від похмурої комуністичної дійсності навіть створювала можливості маскуванню універсального послання творів» [86]. Серед польських учених особливо виокремлюємо дослідження теоретичного характеру Анджея Згожельського «Фантастика. Утопія. Наукова фантастика» (Варшава, 1980) (Andrzej Zgorzelski «Fantastyka. Utopia. Science fiction»). Він порушує питання жанрового визначення фантастики. Проаналізувавши низку дефініцій різних літературознавців, дослідник зауважує, що дуже часто автори будують їх концепцію насамперед на опозиції до об'єктивної реальності. Зрозуміла річ, що це йде ще від Платона, який вперше використовує термін «фантастичне мистецтво», на означення неправдивої, недостовірної картини світу. Відповідно, інший тип літератури – міметичний – означає структурування зразка, максимально наближеного до реального. Таке розуміння літератури у процесі семіотизації тексту означало б сприйняття максимально уподібненої дійсності твору дореальної як «реалізм», а будь-яке відхилення як «фантастику». Проте специфіка художнього світу не в імітації існуючого, реального, а у творенні власного, «вифантазованого» світу. Тому А. Згожельський акцентує на недоречності використання в цій термінології понять нетотожності чи неподібності. «Фантастика дійсно існує у сфері фікції, і ствердження, що вона базується на недостатній схожості до реальності, тільки означає знак рівності між поняттями фікції і фантастики» [100, с. 20]. Фантастика, на переконання дослідника, створюється відповідно до специфічних законів жанру і водночас є своєрідно образним порушенням цих же жанрових канонів. Це є, як доводить науковець, результатом стику

двох різних форм художнього світу в одному тексті. Власне, А. Згожельський висвітлює фантастику як рединамізацію жанрових структур. Він це вбачає у взаємодії двох чинників, які можуть спричинити здатність літературних систем до передачі значень: тенденцію систем вбирати суворі канонічні форми (автоматизація) та потенціал структури до порушення традиційних законів (динамізація). Таким чином, фантастика, на думку вченого, виявляє себе як вирішальний чинник динаміки в еволюції тих систем, які оперують фантастичними елементами завдяки їхній функції порушувати встановлені закони жанру в межах структури тексту. Інакше кажучи, «поява фантастики – це руйнування усталених попередньо у тексті прав зображеного світу» [100, с. 21]. Концепція польського дослідника може викликати дискусії, аж до заперечень, але назагал ця праця містить докладний і аргументований теоретичний аналіз розвитку та трансформації цього жанру (здебільшого, на прикладі англійської та американської прози), що дає і, власне, дало поштовх до написання нових розвідок з цього питання на ґрунті саме польської літератури. Подібну спробу, щоправда, вже на матеріалі художніх творів, зреалізував інший польський учений Генрик Дубовік у монографії «Фантастика в польській літературі» (1999) (Henryk Dubowik «Fantastyka w literaturze polskiej (Dzieje motywów fantastycznych w zarysie)» [80]. Автор подає загальні відомості протекоретичні досягнення у цьому питанні як польського, так і зарубіжного літературознавства (на наше переконання, цього дуже не вистачає сучасним українським студіям із проблем літературної фантастики – знати результати досліджень сучасних закордонних науковців, де цей процес віддавна активно розвивається і всіляко культивується, на відміну від українського; хоча сьогодні все ж можна простежити і позитивні наукові інтенції у цьому питанні). Генрик Дубовік розглядає проблему дефініцій (по суті, вже традиційно для будь-якого зарубіжногоченого, який займається питанням фантастики), фабульні схеми, типологію фантастичної постаті тощо. Однак найбільшій уваги він приділяє фантастичним мотивам. Творче побутування фантастичного в його

студії оприявлено крізь такі періоди як Середньовіччя, Ренесанс, Бароко, романтизм, позитивізм, роки «Молодої Польщі», міжвоєнний час та добу після 1945 рр. Більш докладно науковець аналізує творчість А. Міцкевича, Ю. Словацького, З. Красінського, Ю. Крашевського, а також С. Грабінського, беручи до уваги не лише їх загальновідомі твори, а й малодосліджувані. Характеризуючи особливості фантастичних елементів конкретного письменника, дослідник водночас зіставляє їх із творчістю інших митців відповідного періоду, наприклад, Адама Міцкевича та Юліуша Словацького. Аналізуючи цілий ряд наукових дефініцій фантастики та наукової фантастики, російський літературознавець (передовсім теоретик) Є. Тамарченко виділяє в них принцип межовості. Саме межа, рубіж – це те місце, де зливаються воєдино «чорне» і «біле», унашому випадку – реальність та вигадка. Власне, в усіх попередніх дослідженнях про такі категорії завжди мовиться, проте найбільш науково обґрунтовані вони постають саме в Є. Тамарченка. На його думку, «в пограниччі – природа фантастики», більше того, «фантастика та її художній світ є межею межі» [71, с. 133]. Правда, науковець подає і таке визначення: «Фантастика породжується реальністю та сучасністю і обернена до них як метод їхнього художнього відтворення» [71, с. 141]. На противагу твердженню, що фантастика є методом, українські вчені Г. Панченко та М. Маковецька доводять, що фантастика може бути різною як реалістичною, так і романтичною, і модерністською, тому методом бути не може. О. Стужук також додає, що «фантастика перебуває у межах методу серед інших засобів та прийомів, але методом не є» [70, с.57]. Найавторитетнішим українським теоретиком та істориком літературної фантастики є Анатолій Нямцу. У монографії «Поетика сучасної фантастики» (2002) та інших монографіях він здійснює аналіз закономірностей її функціонування у світовій літературі (на жаль, тільки зрідка заглиблюючись в українську, скажімо, осмислюючи специфіку «українського Агасфера» в «Марку Проклятому» О. Стороженка чи подаючи в контексті прізвища вітчизняних авторів). Свої теоретичні

синтези науковець виводить на основі осмислення величезної кількості художніх творів зарубіжних авторів, йдучи від конкретики до узагальнення та систематики, акцентуючи на найбільш поширених мотивах (мандрівки в часі, контактах з інопланетянами, «паралельних світів», «альтернативної історії» та ін.), ідеях, концепціях, образах. При цьому автор розглядає найбільш вагомі аспекти «взаємодії поезики фантастичного ізагальнокультурними зразками» [53, с. 41]. А. Нямцу, виділяючи ряд функцій фантастичного в літературі ХХ ст. (онтологічна, футурологічна, гносеологічна, прогностична, аксіологічна та ін.), говорить і про «авантюрну фантастику, містичну фантастику, екологічну фантастику», а також соціальну, філософську, гумористичну фантастику [53, с.6], і цей перелік, звісно, можна продовжувати. Автор справедливо наголошує на специфіці і складній взаємопов'язаності науки і мистецтва, що часом не враховується дослідниками фантастики як жанру.

Не зважаючи на те, що й нині «саме поняття фантастичного набуло розмитого характеру, а спроба виділити «чисту» фантастику є безперспективною з точки зору науки» [53, с. 5], все ж варто сьогоdnішнім дослідникам цього пласту літератури давати свою конкретизацію термінів. Хоч існуючі наукові дефініції не є ще настільки досконалими, щоб увести їх в енциклопедичні видання, та вони кожен по-своєму «рухають» наукову думку стосовно такого неоднозначного поняття, як фантастика та її жанрові різновиди. Відтак дискусії щодо проблеми формотворчої сутності фантастики, класифікації її підвидів і досі триває. Найпопулярніший і водночас найпростіший підхід до цього питання розділяє фантастику на наукову фантастику та фентезі, власне поділ на те, що більш вірогідно може втілитися в реальність (на основі наукових дослідів у майбутньому) і те, що, вочевидь, ніколи не здійсниться.

Тому в цьому аспекті дисертацію Олесі Стужук «Художня фантастика як метажанр» на сьогодні можна вважати чи не єдиним теоретичним дослідженням явища фантастики в усіх його проявах на прикладі саме

українських літературних творів різних періодів. Відзначаючи різнопланове використання понять фантастики і її різновидів не тільки в національному, а й у світовому літературознавстві, дослідниця пропонує розглядати літературну фантастику з позиції саме метажанру, що об'єднане не тільки предметом зображення, а й (насамперед) способом художнього вираження. Із цієї дефініції випливає розмежування фантастики як прийому (застосування фантастичних засобів та елементів у нефантастичних творах) та як концепту (основний тематичний і жанротвірний чинник твору). У межах фантастики-концепту Олеся Стужук мотивовано виділяє три групи – власне фантастику, наукову фантастику та фентезі. Щодо першого підвиду дослідниця проводить комплексний аналіз на трьох рівнях: тематичному, композиційному та стильовому.

Праця О. Стужук є актуальною для сучасного літературознавства сучасної доби, і свідченням цього є написання подальших дисертаційних досліджень фактично у кожній подальшій науковій роботі з теорії чи історії фантастики як української, так і зарубіжної (до прикладу, О. Олійник «Інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики О. Бердника» (2009), С. Вівчар «Художні доміанти постмодерної літературної фантастики (на матеріалі хорватської літератури)» (2015) тощо). Таким чином, проаналізувавши головні положення щодо дефініцій фантастики провідних літературознавців, солідаризуємося з тезою, що найповніше сутність фантастики репрезентує метажанр як система «синтетичних міжродових й суміжних утворень, що мають ознаки всіх трьох літературних родів, а також дотичних до них жанрів науки чи мистецтва, об'єднаних за певною ознакою» [69, с. 12]. О. Стужук додає, що вони «об'єднані не лише загальним предметом художнього зображення (зовнішній аспект), а насамперед способом художнього вираження (внутрішній аспект), що впливає з особливого типу естетичного мислення-відчуття та художнього бачення» [70, с. 64]. Пропонуючи своє власне визначення фантастики, ми опираємося на вже існуючі та враховуємо твердження науковців про жанр та метажанр

(І. Денисюк, Ю. Ковалів, Н. Копистянська, А. Нямцу, О. Стужук, Ц. Тодоров). Тому фантастика як поняття – це динамічний метажанр із чіткою домінантою «фантастичного» (незвичайного, ірреального, таємничого, чудесного, умовного), що віддзеркалює через взаємодію змісту й форми людські й суспільні проблеми, які б часопростори не відображалися письменниками, та героїв-персонажів (реально-віртуальних, міфологічних, історичних, казкових, уявних), взаємозумовлених засобами прийомів моделювання незвичного світу та компонентами ідіостилю.

1.2. Історичні витоки жанру sci-fi англomовної літератури

За словами дослідниці О. Стужук, художню вигадку все ж не можна вважати питомою і визначальною рисою виключно науково-фантастичних творів, оскільки на ній ґрунтуються більшість літературних жанрів. Як зазначає вчена, вигадка є скрізь, на всіх рівнях – від побутового до суспільно-політичного. Література в цьому плані взагалі чесніша: вона відразу попереджає читача про те, що є плодом уяви людини, – говорить учена. Наукова фантастика (як художня фантастика взагалі, в тому числі й фентезі) є своєрідним майданчиком для вербального конструювання незвичних обставин, аби в цьому антуражі розглянути вічні проблеми людського існування під зовсім іншим кутом зору. Так, наприклад, планована колонізація інших планет Сонячної системи (якщо вона відбудуватиметься) буде неминуче пов'язана з певними етичними дилемами й колізіями, які постануть перед людством у цілком іншій формі, аніж у земних умовах. Нові проблеми можуть з'явитися при контакті з позаземними цивілізаціями (в разі, якщо вони справді існують). Тобто наукова фантастика, звертаючись до гіпотетичних ситуацій, виконує важливу функцію – привчання до зустрічі з незвичним, надзвичайним, чужим (узагальненим Іншим) до того як припущене станеться насправді. Адже найперше відчуття людини при зіткненні з невідомим – це, як правило, страх, однак згодом, мислячи аналітично, людина переборює його та шукає шляхи взаємодії з цим

невідомим, його осягнення, пізнання. Так свого часу освоювали океан мореплавці-першопрохідці. Завершилося це відкриттям не відомого європейській цивілізації континенту – американського. «Новим океаном» (або ж «океаном новітньої доби») цілком може стати космос. І оскільки тематика колонізації інших планет нині актуалізується, то й наукова фантастика вчергове набуває значної поширеності у світі. В тому числі спостерігається нова хвиля посилення уваги до творів, у яких опрацьовано марсіанську тематику. «Впродовж XX століття була досить популярною теза про так звану «смерть» наукової фантастики. Взагалі її «ховали» вже разів зо п'ять. Але наукова фантастика має особливу здатність – відчувати нові течії, модифікуватися, змінюватися, а не залишатися застиглим каноном», – стверджує О. Стужук. На її думку, слід розглядати сучасні літературні тенденції в термінах, запропонованих українським ученим-гуманітаристом Дмитром Чижевським, який писав про хвилеподібність розвитку людської культури й поділяв історію останньої на раціональні й ірраціональні (романтичні) епохи. Якщо досі – протягом кількох десятиліть (а точніше – з 1950-х рр.) – панівним у світовій літературі було фентезі, якому в термінології Д. Чижевського відповідає ірраціональне, то зараз уже можна говорити про чергове настання раціональної доби, невід'ємною ознакою якої є надання переваги науковій фантастиці (як у літературі, так, до речі, й у кінематографі). «Якщо фентезі є найкращим майданчиком для «програвання» культурологічних сценаріїв, то наукова фантастика – це засіб осмислення й переосмислення всього, що нами вигадано і з нами сталося дотепер», – підкреслила вчена і зауважила, що останній ірраціональній епосі Україна завдячує появою свого національного фантастичного субжанру – «козацького фентезі», одним із зачинателів якого є Володимир Аренев із дитячо-підлітковою повістю «Заклятий скарб». У схожому напрямку працюють і наші сусіди, зокрема польські письменники, наприклад, Яцек Комуда й інші.

О. Стужук також зазначила, що фантастична література постійно користується популярністю не в останню чергу завдяки існуванню її

фендому – досить згуртованої спільноти активних шанувальників (фанатів), які проводять фестивалі у багатьох країнах світу. Найвідомішим із них є американський «Коміккон», який має статус міжнародного й відбувається щороку в Сан-Дієго. [Минулоріч було започатковано український «Коміккон», який проходить щотравня в Києві. А в листопаді 2017 року в українській столиці має відбутися ще одна подія, знакова для письменників, видавців і книголюбів, – фестиваль «Літерракон».] Крім того, фантастичний фендом широко представлено періодичними виданнями (переважно електронними) й спеціалізованими тематичними Інтернет-сайтами. Ще однією притаманною йому особливістю є явище косплею (скорочено від англійського «costume play», що перекладається як «костюмована (рольова) гра») – перевдягання у костюм улюбленого вигаданого персонажа, своєрідне «примірювання» на себе його ролі. «Фантастика дуже вирізняється з-поміж інших літературних явищ – вона вихлюпнулася поза межі віртуального світу», – говорить О. Стужук.

Витоки фантастичного часто хибно вбачають у Гомерових епічних поемах «Одіссея» та «Іліада». Дійсно, там описано, наприклад, кузню давньогрецького бога війни Ареса, в якій міхи працюють самі по собі, кораблі, що мають вітрила, але плавають без вітру, а також служниць, «із золота кутих», які прислужують олімпійським богам (що наштовхує на аналогію з сучасними домашніми роботами). Тим не менше, поки з сюжету не зникли елементи сакрального, говорити про фантастичне не доводиться. Адже для стародавніх греків усе вищеперелічене не було чимось неймовірним. Далеким, недосяжним, недослідженим – так, але вони були твердо переконані в його реальності. Тому, безперечно, не можна стверджувати, ніби Гомер був першим науковим фантастом. З іншого боку, відомий американський письменник-фантаст Роджер Желязни вважав, що шлях до фантастичного пролягає саме від міфів народів світу – через народні й літературні казки.

Так само не є науково-фантастичним (у повному розумінні цього слова) роман «Мандри Гуллівера», автор якого – Джонатан Свіфт – мав намір написати передусім сатиричний твір. Причому спрямований проти гіпотетичних методів у науці й особисто проти Ісаака Ньютона, який їх на той час уособлював. Дж. Свіфт стояв на позиціях так званої «старої (або ж доказової) науки», яка апріорі відкидала все, чого не можна було довести. За іронією, численні наукові припущення, висловлені письменником, якраз і справдилися. «Фантастичне як явище, фактично, й сформувалося в межах сатири», – говорить О. Стужук і на підтвердження своєї тези наводить творчість Герберта Веллса, зокрема його роман «Війна світів». Однак ця тенденція простежується здавна і до сатириків, які послуговувалися елементами фантастичного, можна зарахувати й давньогрецького комедіографа Аристофана, і давньогрецького сатирика Лукіана Самосатського.

До предтеч наукової фантастики умовно належить Жюль Верн, який сам називав свої твори «романами науки», оскільки вони справді базувалися на певних науково-технічних винаходах. До речі, така спрямованість була властива творам цього мегажанру аж до середини ХХ ст.: в 1930-1950-х рр. інтенсивно напрацьовувався перелік вигаданих технічних засобів, які широко використовуються в сучасній науково-фантастичній літературі та встигли стати класичними (наприклад, загальновідомі різновиди зорельотів із кіносаг «Зоряні війни», «Зоряний шлях» та інших). Попервах науково-фантастичні романи навіть супроводжувалися окремими словничками, в яких пояснювалися значення й особливості функціонування того чи іншого вигаданого пристрою. Наразі ж літературознавці констатують певний відхід від технічної деталізації та гуманітаризацію наукової фантастики – її націленість передусім на вивчення людини і міжособистісних взаємин у гіпотетичних інших умовах (зокрема, утопічних і антиутопічних). Попри значну варіабельність, наукова фантастика досі час від часу користується традиційним для неї прийомом демонізації світу техніки. Яскравим

прикладом можуть слугувати романи-технотрилери, а в кінематографі – фільми-катастрофи. Ще один поширений із часів написання роману «Франкенштейн» Мері Шеллі персонаж – божевільний науковець (він же – Доктор Зло в різних іпостасях). Серед новітніх субжанрів наукової фантастики – кіберпанк, дизельпанк, стімпанк, ельфпанк, постапокаліптика й постлюдство. Так, наприклад, український письменник Олег Шинкаренко називає свій роман «Перші українські роботи» «сатиричним агрокіберпанком».

На думку О. Стужук, український ринок наукової фантастики зокрема й фантастики загалом перебуває на стадії формування. Нині на ньому присутня переважно перекладна література, яка завжди є для видавця безпрограшним варіантом, оскільки не потребує значних коштів для просування книг – зацікавлені читачі і так знають про них. Зокрема, нещодавно в Україні було видано всесвітньо відому серію фентезійних романів Анджея Сапковського, головним героєм яких є відьмак Геральт. Активно перекладаються також твори класиків зарубіжної наукової фантастики – Станіслава Лема, Френка Герберта, Роберта Гайнлайна, Дена Сіммонса, Дугласа Адамса тощо. Функціонує мережевий журнал «Світ фентезі», який, серед іншого, постійно публікує огляди книжкових новинок цього мегажанру (які, до речі, зараз з'являються вже майже щомісяця).

Інтерес до фантастики посилювався в переломні моменти історії, наукові й промислові перевороти, соціальні й духовні струси. Роль фантастики велика, вона впливала на свідомість читачів, допомагала відчувати себе землянами, відповідати за планету, за людський рід, психологічно готувала їх до сприймання майбутнього світу. Фантастика відіграла велику роль і для науки, зокрема космічних досліджень. Письменники-фантасти сповістили про вихід у космос, намітили етапи проникнення в світовій простір і створили екстремальні ситуації, з якими на практиці зіткнулися космонавти. Отже, прилучила мільйони людей до космічного світосприймання, наблизила Всесвіт до людства.

Фантастика – популярний різновид художньої літератури. Вона поділяється на наукову фантастику і «фентезі». Наукова фантастика- жанр літературний, популярний серед молоді. «Фентезі» – своєрідні казки для дорослих, у центрі яких переважно боротьба зі злом. Лін Картер, автор книги «Уявні світи», визначив «фентезі» як оповідання про дива, які не належать ні до наукового світу, ні до потойбічного. Такі твори часто створювалися на основі міфологічних і казкових образів, сюжетів.

Термін «наукова вигадка» або «наукова белетристика», виник у 1926 році в Америці і був вперше впроваджений письменником Х. Гернсбеком. До його появи і впровадження існували інші поняття: «науковий» і «фантастичний» (так свої романи називали Жюль Верн і Г. Уеллс). Обидва поняття об'єднав в одне «науково-фантастичне» Я. Перельман у 1914 році, додавши його як підзаголовок до свого оповідання «Сніданок у невагомій кухні».

Наукова фантастика поєднала в собі метод художньої літератури з пізнанням і відображенням світу, в якому на першому плані – уява та інтуїція, метод науки з експериментальною основою і суворою логікою аналізу.

Рей Бредбері стверджував: «Фантастика – це реальність, що нас оточує», вона «вчить мислити, а отже, приймати рішення, виявляти альтернативи й закладати основи майбутнього прогресу».

Тематичний спектр наукової фантастики різнобарвний: прогностична, винахідницька; ненаукова, казкова; утопічна, позитивна; попередження від необачних шляхів, які можуть виявитися фатальними завтра.

Наукова фантастика ставила і розв'язувала соціально-естетичні проблеми: зображення моделі майбутнього, психологічних нюансів у взаєминах людей і поведінці окремої особистості, неймовірних припущень форм розумного життя, аналізу різноманітних шляхів, які ведуть не тільки до цивілізації, а й до її фізичного й духовного знищення, відповідальності людей науки й людей, що відповідають за науку.

Проблема відповідальності – одна з головних. Вона потребувала від людини навчитися поводитися з власними знаннями, бути добрішою, ніж вона є, зберегти планету для наступних поколінь,

Основні напрями розвитку наукової фантастики: соціально-філософський – П'єр Буль «Планета мавп»; брати Стругацькі: «Важко бути богом»; «Кульгава доля»; Рей Бредбері «451° по Фаренгейту»; стосунків з позаземними цивілізаціями – Г. Уеллс «Війна світів»; відповідальності людей за наслідки наукових відкриттів – Г. Уеллс «Людина-невидимка»; взаємовідносин людини і природи – Г. Уеллс «Острів доктора Моро»; психологічна непримиренність «особистості» й «суспільства».

Науково-фантастичний твір містив у собі: парадоксальну ідею, небачений експеримент, дивну гіпотезу; конфліктну ситуацію і раптовий поворот дії, що акцентувало увагу на моральному підґрунті проблеми; функціональну роль героя, нівелювання його особистісного начала, типізацію найкращих рис сучасників; безмежні можливості людського розуму й серця; співвідношення «життєвої правди» майбутніх днів з реальним історичним досвідом, продовженим у часі.

Для фантастики в цілому були властиві такі риси: динамізм сюжету і події, обов'язкове поєднання інтересів науково-технічного прогресу, наявність пригодницького елемента, героїчні характери персонажів.

Розглядати соціальну фантастику відірвано від наукових ідей часу неправомірно, як історичні романи від історичних подій. Вона повинна прогнозувати наукові відкриття.

Своєрідність наукової фантастики орієнтується не тільки на технічний прогрес, а й на соціальні та моральні наслідки винаходів і відкриттів, досліджувала конфлікти й проблеми сучасної дійсності. У збільшуваному склі фантастики відбивалися життєві процеси. Вона ввібрала в себе людський досвід, будь-які фантастичні образи не можуть бути зовсім довільними, зіткані «з нічого». Разом з тим містять і прийоми фантастики: умовність, гротеск, гіперболу, алегорії, символіку, неологізми, умовні терміни,

науковоподібну лексику, тяжіння до загальності, до гуманізму. «Помилка – протиставляти фантастику реалізму, – казав І. Єфремов. – Фантастичні твори в основі своїй повинні бути реальні, точніше, здаватися такими».

Під поняттям «фентезі» розуміють ненаукову, близьку до типу казкової фантастику. Схожість між науковою фантастикою і «була» містилася в одному: фантасти вдаються до казкової вигадки, вирішенню тих самих проблем, що й наукова фантастика: часу й простору, життя і смерті людини.

Відрізнялися тим, що «фентезі» пояснювала незвичайне, неможливе в найхімерніших відбитках, де перетворення мотивувалося науковими експериментами, чудеса створювалися прибульцями з космосу тощо. У "фентезі» могло трапитися будь-що, але, як правило, те, чого насправді не буває. У науковій фантастиці йшлося про те, що може статися в майбутньому або за яких-небудь обставин.

Значення наукової фантастики полягало в тому, що вона пробудила інтерес до науки, показала незвичайну реальність, підготувала ґрунт для найкращого засвоєння інформації про майбутнє. Її мета – показати вплив науки на розвиток суспільства і людини, відобразити науковий прогрес, опанувати природу і пізнати світ психіки майбутньої людини.

1.3. Представники жанру sci-fi в англomовній літературі кін. XIX-XX ст.

Загалом для жанру фантастики, зокрема sci-fi, характерними є поєднання різностильових елементів, використання елементів різних жанрів, піджанрів і навіть метажанрів, що ускладнюють процес жанрово-видової диференціації фантастичних творів. Водночас твори такого характеру збагачують фантастику: найцікавішими та найяскравішими зразками є саме ті твори, у яких вдало поєднуються альтернативна історія, соціальна й містична фантастика, фентезі, використовуються елементи детективної, психологічної, філософської прози тощо. Плеяда преставників цього жанру за XX століття

збагатилася і збагатшується постійно, тому зупинимось на торчості тих, кого по праву нині вважають класиками наукової фантастики

Рей Дуглас Бредбері – американський письменник, який за життя сприймався як класик наукової фантастики – особливого різновиду фантастики, яка найбільшій популярності набула в літературі ХХ ст.

Творчим кредом письменника були слова: «Я передаю людям свою любов до життя. Я навчаю їх бути свідомими – ось що означає любов. Починаєш з малого, а збуджуєш у людях дуже високі почуття». Ці почуття, вважав Рей Бредбері, необхідно зберігати та передавати людям майбутнього, тоді вони зможуть протистояти бездуховності, що поширювалася сьогодні, а ще більше загрожувала прийдешньому. Така висока відповідальність за майбутнє людства була притаманна всім творам письменника, надала їм гуманістичного пафосу.

Він не погоджувався, коли його оголошували «найвидатнішим із сучасних фантастів». Йому до вподоби було називати себе «казкарем, моралістом, таким, що дивився вперед». Він заглядав у майбутнє і намагався передати нам звідти відомості. У нових історичних умовах Рей Бредбері розвивав традиції Жюль Верна, Герберта Уеллса і особливо свого найулюбленішого письменника Едгара По. При цьому його цікавили не стільки наукові винаходи як такі, скільки результати технічних нововведень.

Понад 800 творів написав письменник-фантаст. Це декілька романів та повістей, сотні оповідань, десятки п'єс, кіно-, радіо-, та телесценаріїв, ряд статей, нотатків, передмов, а також багато віршів.

Світ наукової фантастики відкрився йому в 1928 році, коли до рук майбутнього письменника потрапив перший випуск часопису Х'юго Гернсбека «Дивовижні історії». Відтоді його уява стала полонянкою «країни фантазії». Друкуватися на сторінках періодичних видань Рей Бредбері розпочинав як поет. Прикметною рисою того дня стало відкриття нових вимірів науково-технічної революції, художнє дослідження соціальних та психологічних перспектив, оволодіння атомною енергією, космічним

простором, робототехнікою, об'ємним телебаченням, мікроелектронікою тощо. Аматорським об'єднанням американських «фанатиків фантастики» вдалося подолати певну «критичну масу» уяви, і це призвело до справжнього «виверження» нових ідей.

Рей Бредбері не зміг знаходитися осторонь. У 1937 році він став членом місцевої «Ліги наукових фантастів», познайомився з її провідними діячами – визнаними майстрами фантастики. Цей період у житті письменника-початківця був ускладнений виснажливою та копіткою працею, однак вона приносила справжню насолоду і накопичення творчого досвіду.

Молоді американські фантасти тридцятих років ХХ століття підтримували одне одного, проте кожен із них був «винятком», ніби самотнім розвідником Майбутнього в Теперішньому, «марсіанином» серед «землян», говорячи мовою самого Бредбері. Вони відчували свою відповідальну місію і водночас гнітючу самотність. «Все те, що я любив, – зазначав Р. Бредбері, – було улюбленим виключно для мене одного. Ніхто з найближчого оточення не поділяв моє сліпе, майже одержиме захоплення космосом, перетвореннями, чаклунством...»

Рей Бредбері не міг не писати. Продавши газети, він намагався залишитися на самоті, щоб із головою поринути в незвідані нетрі «країни фантазії». Нормою для нього було написання одного оповідання на тиждень. Майстерність зростала з кожним новим твором, а найголовніше – Бредбері вдалося випрацювати свій власний стиль, у якому знайшло відтворення переживання письменником кожної досліджуваної ситуації. «Перенести на папір усе, що відчуваєш, – ось що означає стиль, – стверджував письменник. –... Якщо ви розвинете свої п'ять відчуттів, то зможете впливати на людей. Ви зумієте передати їм смак речей, їх форму і колір, пробудити найтонші порухи. Ви зможете вигадувати фантастичні історії. Логіка відчуттів переконає людину, що все це реально».

З 1942 року Р. Бредбері повністю занурився в літературну діяльність, його творчий доробок щороку становив 52 оповідання. Через проблеми із

зором письменника не призвали на військову службу, і у війні з гітлерівським нацизмом він участі не брав.

Величезне враження на письменника завжди справляли досягнення науки і техніки. У 1933 році, а потім 1939 року він відвідав Всесвітню виставку в Чикаго та Нью-Йорку відповідно. До речі, перебуваючи у Нью-Йорку, взяв участь у першій міжнародній конференції наукових фантастів. Павільйони Всесвітніх виставок, а з 1940 року — й проекти «Країни фантазії» Уолта Діснея навiali йому образи марсіанських міст, механізованого та автоматизованого побуту. Деякий час Р. Бредбері навіть вбачав у розвитку технології найвірніший шлях до людського щастя і відповідно поділяв погляди та сподівання технократів.

У 1950 році з'явилися «Марсіанські хроніки», у 1951 році надруковано мікроповість «Пожежник», на основі якої в 1953 році було створено роман «451° за Фаренгейтом». Обидва твори прославили тридцятирічного Р. Бредбері на весь світ. У своїх найвизначніших творах прозаїк незмінно порушив основний конфлікт людського існування: між самоствердженням у творчому пориванні та самовідчуженням у механічній заскорублості.

Рей Бредбері зізнавався, що «ніколи не літав літаком і не лежав під автомобілем». Герої його творів не займалися добуванням інформації про влаштування небесних світил, елементарних частинок тощо. Однак вплив цього письменника на сучасну науково-технічну революцію не викликав жодних сумнівів.

Людина у світі Рея Бредбері зіштовхувалася не лише з природою, яка її породила, а й, насамперед, зі своїм власним відчуженим Іншим. Зіткнення було настільки драматичним, що люди іноді не витримували. Створеному чудовиську, яке набувало все більшої влади над своїм творцем, на думку Рея Бредбері, здатна була протистояти винятково абсолютна і, на щастя, непереможна сила людської гідності. Так, безумовно. Машина небезпечна, однак Людина повинна і спроможна була знайти гідні форми співіснування та співпраці з нею, не підкорюючись холодному та жорстокому егоїзму

мислячого робота, а долаючи неминучі збочення цивілізації своєю відповідальністю за торжество добра у світі.

Критика впродовж ось уже півстоліття намагалася підібрати відповідне жанрове визначення роману «451° за Фаренгейтом» (1953) – одному з найвідоміших творів Рея Бредбері. І все через те, що відтворений ним уявний світ ніяк не вдавалося обмежити певними чітко визначеними, встановленими класифікаціями.

Сам Р. Бредбері дав вичерпну автохарактеристику, оголосивши себе «фантастом, моралістом». Провідні дослідники з наукової фантастики не поспішали з висновками щодо жанрової специфіки твору та його ідейного спрямування. Не можна залишити поза увагою той факт, що серед так званих майстрів і класиків жанру наукової фантастики Рея Бредбері не визнавали за свого. Таке ставлення до творчої особистості письменника пояснювалося тим, що Р. Бредбері користувався прийомами «літератури наукоподібної вигадки» не для того, щоб оспівати досягнення техніки та прогресу, а щоб викликати страх та недовіру до них у читачів. Безумовно, в такому прочитанні творів письменника була частка істини. І підтвердженням цьому стали програмові тексти – «451° за Фаренгейтом» та збірка «Марсіанські хроніки», які розповідали про фіаско технократичного культурного проекту, який замінив собою певну цілком літературну класичну модель цивілізації.

Сучасний читач, без сумніву, на порозі нового тисячоліття не відчув нічого фантастичного в тих технічних «дивах», які описані в романі, – всі вони або, принаймні, деякі з них уже встигли стати реальністю. Однак це зовсім не означало, що роман позбавлений актуальності. Тим більше, якщо враховувати дотримання певних «якщо». «Якщо» – центральне поняття ще одного різновиду фантастики – літератури соціального прогнозування, або футурологічної прози. Аналізуючи роман письменника, неможливо уникнути аналогій із бестселерами антиутопічної прози: «Прокидається той, хто спав» Герберта Уеллса, «Ми» Євгена Замятіна, «Чудовий новий світ» Олдоса Хакслі та «1984» Джорджа Оруелла. Проте серед цих творів, на думку

провідних дослідників жанру, лише твір Р. Бредбері, запропонувавши читачеві готичний кошмар тоталітарно-технократичного мілітаризованого світу, одночасно пропонував утопічний проект гармонійної цивілізації, в якій можливим стало дотримання рівноваги між людиною, природою і де не було втрачено почуття прекрасного. У такій утопії Бредбері, як і в багатьох інших творах письменника, мав місце специфічно американський зміст. Це міф про «золотий вік», про американський Едем – про світ, який ще не втратив своєї непорочності та не піддався руйнівному впливу політичної й економічної історії. Це й відрізняло зазначений роман від, наприклад, «Марсіанських хронік» та інших «мрій» про підкорення космосу з метою влаштування світу добродетельності хоча б там.

Більшість теоретиків постмодернізму називали процес капіталізації найочевиднішою причиною невизначеності суспільства. Втягнута до процесу капіталізації людина зіштовхнулася з порожнечою в душі, починала відчувати невизначеність – потрапила в глухий кут. Згідно з філософією Р. Бредбері, голос любові не повинен був розчинитися в повітрі сучасної доби.

На початку 80-х років ХХ ст., переробивши роман на двоактну п'єсу, письменник піддався спокусі та дещо видозмінив сюжет.

Американські критики не помітили (або навмисне ухилилися) актуальних для 50-х років політичних ілюзій, тобто того, що роман Р. Бредбері був пов'язаний з Америкою не лише тим, що його автор американець. Цей зв'язок мав значно більший безпосередній характер. Десятиріччя, протягом якого писався та був уперше надрукований роман, – це сумнозвісна епоха маккартизму, так званого «полювання на відьом», коли на території Сполучених Штатів була розв'язана кампанія по переслідуванню «лівих» інакомислячих. Історія Нового Світу ніби навмисне підібрала природну ілюстрацію до твору: не минуло і трьох років після опублікування роману про спалення книг, як були заборонені та піддані спаленню праці фрейд-марксиста Вільгельма Райха, знаменитого психолога та автора книги

про масову психологію фашизму, а сам він потрапив до в'язниці. Якщо перечитати «451° за Фаренгейтом», враховуючи відповідну «культурну» реальність, то спроби жанрової ідентифікації ускладнювалися ще більше. Однак разом із тим марність наших зусиль прив'язати даний текст до певної системи координат зайвий раз підтверджувала аксіому літературознавства: справді геніальний художній твір принципово невичерпний, а його ідейний зміст і спрямування позбавлені територіальних кордонів.

Невичерпність футурологічної, або «попереджуючої» прози такого визнаного майстра як Р. Бредбері – це відкритість особливого гатунку: кожен новий час приміряв себе до заданої письменником моделі. Подібна примірка – це тест не лише на актуальність твору, а й на досягнутий результат прогресу. На жаль, не потрібно бути фантастом, щоб відчутти реальну небезпеку дегуманізації людини та суспільства в епоху глобального наступу «машин». На думку провідних соціологів, люди залюбки обирали шлях руйнувань, щоб компенсувати втрату впевненості в майбутньому. Від своєї свободи намагалися звільнитися за допомогою нових технологій, тобто тих самих засобів, які, здавалося б, покликані їх звільнити. Більш детально розглянемо це у таблиці 1.1.

Таблиця 1.1.

Тематичне розмаїття у творчості Рея Бредбері

Назва оповідання	Тематика
«Вино з кульбаб»	Історія про братів Сполдінг: Дуглас і Том. Роман складається з низки історій, що відбулися в маленькому містечку за три літніх місяці з братами, їх родичами, сусідами, друзями, знайомими. Вся ідея роману згуртована навколо ідеї дідуся Дугласа, що виготовляє кульбабкове вино, яке ніби в собі законсервовує літо і час загалом.
«451° Фаренгейтом»	Роман-антиутопія, що описує майбутнє суспільство, в якому книги заборонені, і будь які знайдені книжки

	спалюються «пожежниками». Головний персонаж, Гай Монтег – пожежник, який розчаровується своєю роллю у цензурі літератури та знищенні знань, кидає свою роботу і ставить за мету збереження літературних та культурних творів.
«Марсіанські хроніки»	Цикл оповідань, які висвітлюють майбутню колонізацію Марсу людьми, що прилетіли зі спустошеної Землі, а також боротьбу марсіанських аборигенів з колоністами.
«Електричне тіло співу»	Новелла про кібер-роботів, а саме про «електронну бабусю», що знаходиться у владі добрих людей.
«Вельд»	Оповідання про автоматизований будинок, який вщент заповнений різними девайсами і технологіями для «балага і щастя» людини та подружжя із двома дітьми Пітером і Венді, що живуть в цьому будинку
«Усмішка»	Новела про зруйновані атомною війною планети та морально деградоване суспільство, яке знищує все прекрасне, персонаж малого хлопчика Тома, який зберіг клаптик полотна із усмішкою розтерзаної Мони Лізи.
«З праху повсталі»	Роман-фентезі про родину Елліот, про яких автор описав так «у вищій мірі химерних, незвичайних, навіть гротескних, які цілком могли б бути – а могли б і не бути – вампірами»

Отже, виходячи із узагальнень зроблених у таблиці 1.1. можна зробити висновок, що художній простір у творчості Бредбері є вельми складно структурованим об'єктом, перемикаючим твори в різні регістри: з реальності повсякденного життя – в мрію або кошмар, з сучасності – в минуле, із зовнішнього – у внутрішнє, що дозволяє авторові створити нестандартний концептуальний бленд і детально описати світ ірраціональний, в чимось

схожий, а в чомусь відмінний від світу реального. Зміст тексту оцінюється читачем як відхилення від об'єктивного уявлення про світ реальному, як порушення тотожності ознак суб'єкта, закладених в зрозумілій картині світу дійсного, але ці відхилення і визначають основу прийому естетико-художньої концептуалізації вимислу при картуванні «іншого» світу. Твори Рея Бредбері охоплюють широкий діапазон художніх ідей, які розкривають його естетичні та інтелектуальні інтереси. Жанрове і ідейно-тематичне розмаїття, що дозволяє обумовити постановку комплексу найважливіших проблем. Мотив технічного прогресу, штучного інтелекту, співіснування людей і машин одна з ключових в світовій фантастиці.

І все ж творчість Рея Бредбері загалом оптимістична. Письменник вбачав простір, відкритий для творчості та ініціативи, в космосі. Це дало йому підстави стверджувати, що в майбутньому відкритий світ інших планет та зірок допоможе зберегти свободу людини. Про варіанти можливої поведінки людей під час колонізації космічного Нового Світу розповідалося у «Марсіанських хроніках», багатоплановість яких пов'язана певною мірою з історією створення цього твору.

Особливості творчої майстерності Р. Бредбері: поєднання фантастики з гострим соціальним критицизмом; порушення проблеми дітей та дитинства; прагнення розкрити обидві іпостасі героїв – добро і зло; відтворення проблеми атомної війни у житті; звучання голосу попередження, звернення до людей, страх за їхнє майбутнє, біль і сум, і надзвичайно рідко – надія; описи в творах картин спустошеної землі, висохлих водоймищ, самотності тих, хто випадково залишився серед живих; використання елементів фентезі, готичного роману; зіткнення героя не стільки з природою, яка його породила, а з власною відчуженістю.

Станіслав Лем – найвідоміший представник філософської фантастики. Мав почесне членство з 1973 по 1976 рік в американській організації письменників-фантастів. Через критику американської науково-фантастичної літератури його було виключено. Письменник написав такі твори: науково-

фантастичний роман «Астронавти» (1954), утопія «Магелланова хмара» (1955), роман «Едем» (1959), «Солярис» (1961), «Повернення з зірок» (1961) та ін.

Солярис (1961) – один із шедеврів сучасної наукової фантастики. С. Лем у своєму творі намагався зобразити не стільки якусь конкретну космічну цивілізацію, скільки невідому форму матерії, явище біологічне, а може навіть психологічне, яке не збігалось з очікуванням, надіями, передбаченням сучасників. Головна тема роману – гіпотетична зустріч людей з носіями інопланетного розуму, пошук відповіді на запитання: «Чи готове людство до зустрічі з Невідомим?», змалювання меж людського пізнання.

У творі висвітлені такі проблеми: філософські – взаємовідношення матерії і духу, свідомості; метафізичні — чи можливе мислення без свідомості; моральні – чого можуть чекати люди, на що сподіватися, встановивши зв'язок з мислячими морями.

Розповідь у романі йшла від імені вченого-біолога Кріса Кельвіна, який прибув на дослідницьку станцію віддаленої планети Солярис із метою підтвердити або спростувати необхідність пошуку контакту з величезною субстанцією Океан.

Художній метод С. Лема: глобальний масштаб проблематики; дійсний характер прогнозів; сучасне трактування морально-філософських проблем; поглиблений психологізм; гострий філософський аналіз; реалістична достовірність у зображенні фантастичних обставин; гумористичний гротеск.

Айзек Азімов – людина, яка власним життям продемонструвала вдале поєднання вченого і майстра художнього слова, сприяла становленню й розвитку жанру наукової фантастики у США.

Сучасники письменника-фантаста високо цінували його талант і майстерність. Відомий англійський астрофізик і письменник-фантаст А. Кларк назвав його «Сіменоном наукової фантастики».

Айзек Азімов – американський письменник, який мав слов'янське коріння. Народився він 2 січня 1920 року в селищі Петровичі під Смоленськом (нині це територія Білорусі).

Регулярно видавати свої твори американський фантаст розпочав у роки Другої світової війни. На цей час він служив у Філадельфії у складі військово-морського флоту США. Перебування Азімова в складі цих військових сил мало загартувати його ставлення до польотів, однак письменник на все життя зберіг у душі страх перед кожним значним відривом від землі. Все це, незважаючи на те, що він був автором ряду творів про чудові, захоплюючі космічні подорожі.

Саме цією фобією можна пояснити той факт, що навіть найвідоміші міжнародні нагороди були вручені письменникові у його домашній квартирі, на тридцять третьому поверсі нью-йоркського хмарочоса.

Літературна спадщина Азімова величезна за обсягом – нараховувала майже три з половиною сотні книг. Це здебільшого науково-фантастичні романи, повісті, новели, праці з біохімії, математики, астрофізики, міфології.

У творчості американського письменника-фантаста простежувалися дві центральні теми, що надали змогу чітко виокремити два цикли творів, робота над якими була розпочата в 40-х роках і продовжена в майбутньому.

Перша тема розкривала процес створення і використання роботів. Твори цієї тематики, серед них повісті, оповідання, романи «Я, робот» (1950), «Сталеві печери» (1954), «Оголене сонце» (1957), «Решта оповідань про роботів» (1964), «Повне видання оповідань про роботів» (1982), «Роботи зорі» (1983), «Роботи й імперія» (1985), «Мрії робота» (1986), зібрані у книгах, що склали перший цикл.

Перша збірка цієї серії мала назву «Я, робот». Вона принесла Азімову світову славу. В основі сюжету книги вигадана історія розвитку науки робототехніки. Сформульовані письменником основні закони цієї науки нині вийшли далеко за межі фантастики, оскільки покладені в основу теорії програмування та масового використання робота у виробництві. Читача

дивувало вміння Азімова передбачати події, які стали реальністю вже завтра – поява людиноподібного автомата, здатного навчатися та вдосконалюватися, захоплювала глибина осмислення письменником закономірностей еволюції людства.

Другою темою у творчості фантаста, що отримала назву «Галактичної концепції», стало розселення людей у космосі, освоєння ними найближчих планет, а згодом і тих, які виходили за межі Галактики. До другого циклу входили романи «Установа» (1951), «Установа й Імперія» (1952), «Друга Установа» (1953), «Установа в небезпеці» (1982), «Установи та Земля» (1986), «Прелюдія до Установи» (1988), «Вперед до Установи» (1993).

Крім названих творів, письменникові належала серія повістей для юнацтва, написаних у жанрі пригодницької фантастики, значна кількість збірок оповідань, з-поміж яких слід виокремити «Шлях марсіан» (1955), «Дев'ять завтра» (1959), «Прихід ночі» (1969), «Ранній Азімов» (1972), «Купити Юпітер» (1975), «Двохсотлітня людина» (1976), «Вітри перемін» (1983), «Межа завтра» (1985).

Айзек Азімов – неодноразовий лауреат багатьох національних і міжнародних літературних премій, у тому числі найвищих нагород у жанрі американської фантастики. За характером письменник – типовий кабінетний учений, який не любив подорожувати, уникав непередбачуваних, несподіваних змін, гострих відчуттів, що могли б порушити напружений робочий ритм. Артур Кларк, приятель Азімова, жартував, що він – «екологічна катастрофа»: щоб опублікувати усе, ним написане, потрібно було б знищити численну кількість дерев. Про свій творчий шлях Азімов розповів у тритомній автобіографії «Ще свіжа пам'ять» (1979), «Ще відчуваю радість життя» (1980) і продиктованій уже в госпіталі «А. Азімов» (1993).

Азімов був укладачем антології фантастичних оповідань, писав до них передмови. Показовими щодо визначення письменницького кредо американського фантаста можна вважати його слова, які містили роздуми про високу моральну відповідальність майстра творів подібного жанру:

«Історія досягла моменту, коли людству вже не можна ворогувати. На землі повинна запанувати дружба. Я завжди намагаюся підкреслити це в своїй – творчості... я впевнений, що наукова фантастика – це одна із ланок, яка допомагає об'єднати людство».

Замолоду А. Азімов вірив, що вчені та інженери очолювали людство і змогли вирішувати не лише економічні й соціальні проблеми. Він визнавав право за вченими впливати на хід історії. Пізніше погляди письменника змінилися. У романі «Кінець вічності» (1955) автор застерігав від небезпеки використання технічних досягнень на шкоду людині.

Захоплюючі, гостросюжетні, спрямовані в майбутнє, твори Азімова користувалися успіхом у читачів усього світу. Сам письменник убачав високе призначення своєї творчості в тому, що вона допомагала людству вижити: «Людство виживе, якщо сміливо погляне в обличчя теперішньому, якщо матиме мужність прийняти історію, а не протидіяти їй. Цьому вчить нас наукова фантастика, і я горджуся тим, що скільки моїх сил пропагую ці уроки».

Азімов помер 6 квітня 1992 року в Нью-Йорку від серцевої та ниркової недостатності в госпіталі Нью-Йоркського університету. З волі покійника тіло його було кремоване, а попіл розвіяно.

Українською мовою окремі твори Азімова переклали М. Пінчевський, Д. Грицюк, Б. Салик, Ю. Люняк та ін.

У 1939 році Азімов розпочав розробляти тему «робототехніки». У цій тематичній галузі американський письменник-фантаст новатором не був. Неодноразово майстри подібного жанру розробляли тематику протистояння між роботом та його творцем, повстання першого і повне витіснення людини з усіх сфер життя. Однак творчість Азімова в цьому плані являла собою еталон гуманності. Герої його творів машини-роботи співіснували з людьми на основі трьох провідних законів робототехніки, найголовніший з яких передбачав уникнення тих дій, які могли б нашкодити людині: «Робот не

може нашкодити людині або через свою бездіяльність допустити, щоб людині було завдано шкоди».

У вступі оповідач зазначив часові межі вміщених у збірці творів. Події відбувалися протягом майже 60 років – від часу впровадження в життя перших роботів (приблизно це середина 90-х років) до 2058 року, коли були остаточно сформульовані три основні закони робототехніки. Таким чином, була чітко визначена одна з провідних ідей твору: возвеличити основні досягнення кібернетики у близькому майбутньому.

Ряд своїх фантастичних творів американський письменник написав і опублікував під псевдонімом Пол Френч. Наприклад, таким чином була надрукована серія повістей для старшого шкільного віку, об'єднана загальною назвою «Лаккі Старр».

Особливості творчого методу Айзека Азімова: спрямованість творів – гуманістична; прогноз і типізація рис характеру, які притаманні людям майбутнього; підхід до зображення світу майбутнього за допомогою жанру утопії; розроблення жанру «роману-попередження»; наявність філософських роздумів письменника з приводу перебігу розвитку історії як у майбутньому, так і в теперішньому; оспівування мужності і винахідливості людей, їхньої спроможності змінити й удосконалити навколишній світ.

Отже, у творчості письменників-фантастів можемо відзначити загальну тенденцію у розвитку жанру sci-fi, що збагатився маркерами науково-фантастичного, футуристичного дискурсу. Однак обидва дискурси позначені напруженістю наративу й динамікою подій. Так герой авторів жанру sci-fi намагається встановити гармонійні відносини зі світом, упорядкувати його шляхом глибоких внутрішніх трансформацій, розв'язати глобальні питання життя та смерті, людини та суспільства, техніки і людства. Динамізм подій в текстах характеризується не менш важливими проблемами, хоча вони зображуються дещо в іншій площині. Варто зазначити, що творчість С. Лема, Р. Бредбері та А. Азімова не обмежується лише науково-фантастичною тематикою, хоча вона й є головним тлом їх дискурсу. Письменники також

зосереджується на психологічних питаннях людських взаємин, відношення людини та всесвіту, людей та роботів.

Висновки до першого розділу

У Розділі 1 нашої роботи було досліджено поняття наукової фантастики, що наукова фантастика (як художня фантастика взагалі, в тому числі й фентезі) є своєрідним майданчиком для вербального конструювання незвичних обставин, аби в цьому антуражі розглянути вічні проблеми людського існування під зовсім іншим кутом зору.

Розглянуто історичний аспект розвитку наукової фантастики, що розвивалася від першооснов, що знаходимо у творах Дж. Свіфта та Ж. Верна, до вершини творчої майстерності письменників-фантастів ХХ ст. (Айзека Азімова, Рея Бредбері, Станіслава Лема, Френка Герберта, Роберта Гайнлайна, Дена Сіммонса, Дугласа Адамса та ін.) і розвивається до сьогодні, тому у сучасній літературі ми налічуємо велику кількість субжанрів наукової фантастики – кіберпанк, дизельпанк, стімпанк, ельфпанк, постапокаліптика й постлюдство та ін.

Проаналізовано творчість представників жанру sci-fi в англійській літературі кін. ХІХ-ХХ ст. (на прикладі творів С. Лема, Р. Бредбері та А. Азімова). Встановлено, що творчості Р. Бредбері притаманне поєднання фантастики з гострим соціальним критицизмом; порушення проблеми дітей та дитинства; прагнення розкрити добро і зло; відтворення проблеми атомної війни у житті; звучання голосу попередження, звернення до людей, страх за їхнє майбутнє; використання елементів фентезі, готичного роману; зіткнення героя не стільки з природою, яка його породила, а з власною відчуженістю, проте не завжаючи на це твори автора не позбалені ідеї гуманізму і віри в світле майбутнє людства. Тематика творів С. Лема має глобальний масштаб, якому притаманний дійсний характер прогнозів майбутнього; сучасне трактування морально-філософських проблем; поглиблений психологізм, що розкривається через образи героїв; гострий філософський аналіз; реалістична

достовірність у зображенні фантастичних обставин та гумористичний гротеск. Що до творчості А. Азімова, то він руйнує традиційне уявлення про науково-фантастичний жанр як напрямок масової літератури й розширює рамки фантастичної літератури, збагачуючи її серйозною проблематикою «високої» літератури, оскільки він не обмежується лише науково-фантастичною тематикою, хоча вона й є головним тлом азимівського дискурсу. Письменник також зосереджується на психологічних питаннях людських взаємин, відношення людини та всесвіту, людей та роботів. В основі сюжетно-фабульної структури більшості азимівських оповідань, як правило, лежать драматичні події й події екстремального порядку, які вимагають граничної напруги волі або розуму та інтелек-туальних зусиль.

Отже, своїм творчим доробком письменники-фантасти доводять, що кожен із них складає окремий, самобутній пласт американської літератури, кардинально змінюючи її установки та урізноманітнюючи жанр sci-fi в цілому.

РОЗДІЛ II.

СПЕЦИФІКА СТРУКТУРИ ЖАНРУ SCI-FI НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ Р. БРЕДБЕРІ

2.1. Жанрові особливості наукової фантастики у творах Р. Бредбері «Вино з кульбаби», «Завтрашня дитина» і «Вельд»

У сучасній культурі фантастика впливає на різні сторони суспільного життя завдяки поліфункціональності її творів, що є результатом синтезу інтелектуальних, художніх та естетичних цінностей. Процеси економічної та політичної глобалізації, побудова інформаційного суспільства характеризуються надзвичайно високими темпами науково-технічного прогресу. А нові проблеми, з якими людство раніше не стикалося, наприклад, стосовно вибору майбутнього, виживання і попередження всіляких катаклізмів – потребують передбачення. І тоді водночас із наукою приходить на допомогу наукова фантастика.

Метафори та епітети є базовими стилістичними прийомами, що їх використовує Рей Бредбері у своєму творі «Вино з кульбабок», який викликає у читача неоднозначні змішані почуття через протиставлення понять «страху і щастя», «смерті і життя». Такий контраст, на думку дослідників творчості Р. Бредбері, створює єдину, цільну картину життя, показує життя і смерть як дві сторони однієї медалі [64]. Варто звернути увагу на яскравість стилістичних функцій метафор та епітетів у повісті, які й створюють це складне полотно почуттів та образів. У ході аналізу ми спиралися на науковий доробок І. Арнольд та І. Гальперина. Ми розуміємо різницю між метафорою та епітетом наступним чином. Метафора зазвичай не містить прямої вказівки на предмет порівняння, її мета зацентувати увагу не лише на схожості, а викликати асоціації, часто багатозначні; метафора може поєднувати в собі цілий ряд образів, наприклад: *Douglas Spaulding, twelve, freshly wakened, lets summer idle himon its early-morning stream*. Епітет виконує роль образного чи експресивного визначення і відноситься до конкретного

предмета, явища чи дії, наприклад: *He would freeze, gladly, in the hoarfrosted icehouse door.* Метафора в роботі трактується як вид тропи, основна ідея якого полягає у перенесенні властивостей або ознак одного предмета на інший за принципом асоціації. Ми виділяємо просту, розгорнуту та гіперболічну метафору. Проста метафора побудована на асоціації за якоюсь однією ознакою. Наведемо приклад простої метафори: *It would be different also, because, as his father explained, driving Douglas and his ten-year-old brother Tom out of town toward the country, there were some days compounded completely of odor, nothing but the world blowing in one nostril and out the other.*

Словосполучення *blowing in the one nostril and out the other* цьому прикладі використано метафорично. Світ у реченні оживає, оскільки автор порівнює його з живою істотою. Тут використано прийом персоніфікації. У своїй роботі ми розглядаємо персоніфікацію як різновид метафори, хоча багато дослідників намагаються розрізнити ці два поняття.

Персоніфікація грає в творі одну з ключових ролей, створюючи контраст між живою природою і механізованою цивілізацією, наприклад:

– *With buckets half burdened with fox grapes and wild strawberries, followed by bees which were, no more, no less, said Father, the world humming under its breath, they sat on a green-mossed log, chewing sandwiches and trying to listen to the forest the same way Father did.*

–... *the grass whispered;*

–... *insects shocked the air with electric clearness;*

–... *the words were summer on the tongue;*

–... *sky was woven into the trees;*

– *But there it was, he smiled, and the weaving went on, green and blue, if you watched and saw the forest shift its humming loom.*

–... *summer gathered in the weather.*

Персоніфікація у творі відбувається не лише за рахунок простої метафори, розгорнута теж поширена у тексті (наприклад, ... *the world opened and stretched out to encompass everything*); її описано нижче. За

допомогою простої метафори також вибудовуються образи персонажів, передаються їхні переживання, почуття і настрої у кожній конкретній ситуації:

– *Lying in his third-story cupola bedroom, he felt the tall power it gave him, riding high in the June wind, the grandest tower in town.*

– *Like the goddess Siva in the travel books, he saw his hands jump everywhere, pluck sour apples, peaches, and midnight plums.*

– *Soon, scattering hot blue sparks above it, the town trolley would sail the rivering brick streets.*

–... *he saw his fingers sink through green shadow;*

– *He tasted rusty warm blood, grabbed Tom hard, held him tight, and so in silence they lay, hearts churning, nostrils hissing.*

–... *hold summer in your hand, pour summer in a glass.*

Розгорнута або поширена метафора, в свою чергу, складається із декількох метафорично вжитих слів, які створюють єдиний образ, тобто вона складається із ряду взаємопов'язаних і доповнюючих один одного простих метафор, які посилюють мотивування образу шляхом повторного з'єднання тих самих двох порівнюваних планів і їх паралельного функціонування [5, с. 83]. Розгорнута метафора може втілюватися у фрагменті тексту, у кількох фрагментах, або пронизувати весь текст твору. Розглянемо наступні приклади:

– *Here was where the big summer-quiet winds lived and passed in the green depths, like ghost whales, unseen.*

–... *the tangle, the contact of bodies, the falling tumble had not scared off the tidal sea that crashed now, flooding and washing them along the shore of grass deep through the forest.*

У першому з вищенаведених прикладів реалізується метафора-персоніфікація «великих вітрів, що жили і померли у зелених глибинах», підсилена стилістичним порівнянням із китами-привидами, – у фрагменті

описано літні лісові вітри через образ океану. Друга фраза є прикладом розгортання метафори-океану в подальшому у тексті.

– *Then he let go of Tom and lay on his back with his hand up in the sky and he was a head from which his eyes peered like sentinels through the portcullis of a strange castle out along a bridge, his arm, to those fingers where the bright pennant of blood quivered in the light.*

У цьому прикладі розгорнута метафора разом з епітетами і стилістичними порівняннями створює образ людського тіла-фортеці.

– *Nothing else in the world would do but the pure waters which had been summoned from the lakes far away and the sweet fields of grassy dew on early morning, lifted to the open sky, carried in laundered clusters nine hundred miles, brushed with wind, electrified with high voltage, and condensed upon cool air.* Цей уривок описує чисті води озер, ніби очищені за допомогою велетенського природного електроприбора.

– *...snow whirling fast, dizzying the world, blinding windows, stealing breath from gasping mouth.* Яскраві ознаки дії, що ними описано сніг, вибудовують образ нахабного розбишаки.

– *...the wine was summer caught and stoppered; 20) ... change the season in your veins by raising glass to lip and titling summer in.* Переплетення образів літа і вина за допомогою перехресних асоціацій відбувається по всьому тексту. – *... his breath over his teeth going in ice and coming out fire.* Лексеми, за допомогою яких побудовано образ, розгортають його на основі антонімічних (*ice–fire*) відношень денотатів. Метафора, яка базується на перебільшенні, називається гіперболічною, наприклад: *Crossing the lawn that morning, Douglas Spaulding broke a spider web with his face. A single invisible line on the air touched his brow and snapped without a sound.* Уподібнення павутиння до невидимої лінії, яка торкнулася беззвучно обличчя хлопця – перебільшення, яким автор хотів показати легкість та ледь помітність павутинки. Гіперболічні метафори також уживаються автором непоодинокі, а у кластерах із іншими стилістичними прийомами для створення глибоких ускладнених образів:

Yellow squares were cut in the dim morning earth as house lights winked slowly on (відблиски на землі). *And there, row upon row, with the soft gleam of flowers opened at morning, with the light of this June sun glowing through a faint skin of dust, would stand the dandelion wine* (скло пляшки, вкритої пилом). Якщо метафори здебільшого використовуються у досліджуваному творі для створення неспокою, могутності природи, то епітети допомагають створити образи щастя, прекрасної природи на противагу механізованому місту, цивілізації. Образ Природи є центральним у досліджуваному творі. У роботі ми схиляємося до класифікації епітетів І.Р. Гальперіна. Дослідник поділяє епітети за семантикою та композицією структури, і виділяє прості (simple), складені (compound), фразові епітети (phrase) та епітети-речення (sentence). У ролі простих епітетів Р. Бредбері переважно використовує прикметники: *crystal jingle, dawn country, warm freshness, traveling land, quiet forest, untouchable sky, dank twilight, ice wagons, hushed earth, rattling bush, yellow summer, incredible highway*.

У цьому творі Р. Бредбері вживає атрибутивна конструкція – це вживання кількох пов'язаних з одним предметом лексем у стилістичній функції образного означення, наприклад: *great and nameless orchard, lonely dirty road, fun fair month, idle August afternoons, solitary naked bulb, white and terrible moment, a mild but ever-deepening tiredness*. Такі епітети ще називають подвійними або парними [39, с.39].

І.Р. Гальперін та інші дослідники виділяють ще один структурний тип атрибутивної конструкції, притаманний англійській мові, так званий інвертований епітет, який будується на протиставленні логічного і синтаксичного – те, що має бути означенням, виступає в ролі синтаксичного центру фрази і навпаки: *a hell of a mess, a devil of a sea, an angel of a girl, a fool of a policeman, a hook of a nose, a vow of a hat, a jewel of a film, який може мати і більш складну будову: a two-legged ski-rocket of a kid, a forty-pound skunk of a freckled wild cat* [5; 17; 39]. У творі Р. Бредбері знаходимо численні приклади таких стилістичних одиниць, які допомагають створювати

оригінальні образи, словесно змальовувати чуттєві картини прекрасної природи і передавати відчуття щастя і захоплення прекрасним: *moonlight sea of lawn and concrete, the color of hot snow, snowing cool sheets of her bed, a dim weighing of her sparrow body, ghost winds of winter, swarming seas of elm and oak and maple, waterfall of birdsong, arush of flowers, soft gleam of flowers, the great continental sea of grass and flower, avalanche of shingle and tar, the vast unmotioned calms of a season.*

У сучасній англійській мові можливе також збільшення експресивності епітетної конструкції за рахунок okazionalного функціонування словосполучення або пропозиції як цільнооформленого утворення, графічно, інтонаційно і синтаксично уподібненого слову. В силу своєї унікальності такі словоподібні утворення («фразові епітети») є дуже виразними, і Р. Бредбері вдало користується стилістичним потенціалом таких одиниць: *...rain-or-shine clocks; The essential impact of life's loneliness crushed his beginning-to-tremble body, now-gentle sorrow and now-quick delight...; And it's the start of gosh-knows-what-all!*

Головна відмінність між фразовим та інвертованим епітетом полягає у тому, що перший, як було зазначено, базується на логіко-синтаксичних відношеннях, що зв'язують головний та залежний елементи, а останній – це семантично монолітне словосполучення або речення, яке функціонує okazionalно. Таким чином, здійснений структурно-семантичний аналіз повісті Рея Бредбері «Вино з кульбаб» доводить те, що письменник широко використовує всю палітру цих стилістичних прийомів, завдяки чому втілює своє бачення світу, створює у неовторний символічний образ природи, який він ставить на протигагу технологізованому світу людини. Твір «Вино з кульбаб» захоплює тим, що всі протиставлення між людиною і природою, створені автором, між почуттям страху та невідворотності смерті і життям акцентують увагу читача на думці про цінність життя.

Фантастичне оповідання «Завтрашня дитина» («Tomorrow's Child») було написане у 1943 р. і вперше надруковане під заголовком «The Shape of

Things» («Форма речей») у журналі Thrilling Wonder Stories у лютому 1948 р. Дія оповідання проходить у майбутньому, коли технічний прогрес прискорився настільки, що людство винайшло машини для полегшення прийняття пологів у жінок. У творі жертвою цивілізації стає новонароджений Пай, за можливість бачити якого, батьки заплатили страшну ціну – відлучили себе від звичного виміру («І все-таки наш...»). Але спочатку подружжя Хорни сплатили дорогі послуги клініки, де належало малюкові з'явитися на світ: новітня техніка дала збій, тепер їх дитина схожа на блакитний трикутник, так як знаходиться в іншому вимірі. *«The blue pyramid stirred. And she burst into tears. <...> The blue pyramid had six flexible blue processes, and three eyes blinked forward on the rods..»* Лікарі обіцяють знайти технічне рішення, яке б дало змогу повернути дитину в наш вимір. Відлюдницьке життя негативно позначається на батьках та невдовзі їх терпець уривається. Тоді вони ставлять лікарів перед вибором: або вони намагаються повернути маля зараз, в іншому випадку дружина збожеволіє остаточно. Але наразі лікарі мають тільки одне рішення: відправити батьків до дитини. Нарешті ця родина має право на щастя.

Бредбері намагається передати емпатію лікаря до подружжя, підсилюючи його слова епітетами, що яскраво зображають життя нормального здорового маляти, але у іншому вимірі. *«Dr. Wolcott made it emphatic. – Your child is alive, well, and happy... Dr. Wolcott was careful to point out that the habits of the – child || were as normal as any others; so many hours sleep, so many awake, so much attentiveness, so much boredom, so much food, so much elimination...» [108].*

У своєму образному мовленні автор застосовує два і більше займенників або власних імен, що не характерно для української мови, і вони є ваземозамінними, що створює особливу мову твору. *«He looked up at the one warm, rounder, softer White Cube and made the low, warm blingsoft sound of contentment. The White Cube fed him. He was content. He grew. All was familiar and good» [108].* За допомогою персоніфікації автор вдало презентує

трансформацію людських рис на White Cube, який з теплом та любов'ю турбується про дитину, що їй видається все знайомим і рідним, і немає ніякої різниці для дитини, хто за нею доглядає, що змушує читача задуматися над таким можливим розвитком майбутнього, оскільки тотальна неконтрольована технологізація може зламати чимало людських доль. Все це підкреслюється ідіоматичним виразом «*It's had a raw deal so far, no reason for it to go on getting a raw deal*» [108]. Ідіому «*raw deal*» перекладемо як жорстокий обман, тому даний вираз наголошує на трагізмі оповідання і застерігає людство від примноження несправедливості у світі.

Питання комфорту людини і питання полегшення побуту і технологізації життя у творах Бредбері зустрічаємо дуже часто, проте вони є застереженням для людства, оскільки люди, необачно застосовуючи різні гаджети, технології та девайси, можуть нашкодити собі та підростаючому поколінню, адже неконтрольовані примхи дійтей можуть призвести до сумних наслідків. Тому пропонуємо розглянути це на прикладі оповідання «Вельд», де в оповіданні гинуть фізично батьки. Комфорт, яким вони оточили себе і своїх дітей, доходив до абсурду і став важливішим живого спілкування з дітьми. Спроба врятувати духовну сутність дітей не тільки не принесла бажаного результату, але і виявилася фатальною. У класичному оповіданні «Вельд» діти постають маленькими потворами, що не зупиняються навіть перед вбивством батьків заради можливості і далі грати в улюблені ігри. Якимось фантастично, незбагненним чином дитяча кімната матеріалізувалася: віртуальні леви превратились на реальних хижаків и пошматували батьків на очах дітей. Технічний прогрес пертворив дітей на залежних від техніки, створінь, які самостійно нічого не могли робити, і від самої юності стали бездушними істотами, які стали рабами своїх бажань: «*So you decided to turn off our house soon?*» «*We thought about that.*» «*I advise you to think again, father.*» «*But, son, no threat!*» [88].

Р. Бредбері описує життя сім'ї в «розумному» будинку. Оточивши дітей різною технікою, що задовольняє всі їхні потреби, батьки не помічають, як їх

діти поступово перетворюються в егоїстичних, бездушних, і жорстоких людей. Для того, щоб підкреслити це описуючи очі дітей Р. Бредбері використовує дуже яскраве порівняння: «очі яскраво-голубі кульки», оскільки саме очі є «дзеркалом душі». На наш погляд, прояв дітьми жорстокості в цьому оповіданні обумовлено браком уваги до них з боку батьків. Це доводять наступні рядки: «*It seems he has heard the lion's roar the last month. I even felt a sharp smell of predators in my office, but I didn't pay attention to employment ...*» [88]. Надаючи дітям свободу дій, забезпечуючи їх всім необхідним і виконуючи всі їхні забаганки, батьки вважають, що вони щасливі, забуваючи, як важливо для дітей спілкування з батьками. Вони не пояснюють дітям, що крім матеріальних цінностей і розваг в житті є речі важливіші. Не отримуючи достатньої уваги з боку батьків, діти замінюють спілкування з ними іграми в «чудо-кімнаті», про що і говорить батькам психолог: «*You and your wife allowed this room, this house to take your place in their hearts. The children's room became their mother and father, turned out to be much more important in their lives than genuine parents*» [88]. Діти вперше говорять про те, що хотіли б, щоб батьки померли, коли ті повідомляють їм, що хочуть відключити кімнату: «*He turned to his father. "How much I hate you! <...> If only you would die!"*» [88]. Аналізуючи дані рядка, можна також відзначити поступове посилення жорстокості дітей, оскільки спочатку діти говорять батькам, що ненавидять їх, а потім бажають їм смерті. Жорстокість дітей в оповіданні «Вельд» досягає свого піку, коли вони дозволяють левам розтерзати батьків, закривши їх у кімнаті. Р. Бредбері дає читачам зрозуміти, що діти не раз моделювали цю ситуацію в кімнаті: «*Mr. Headley looked at his wife, then together they turned to face the predators, who slowly, crouching to the ground, were approaching them. Mr. and Mrs. Headley screamed. And suddenly they realized why the screams they had heard before seemed so familiar to them.*» [88].

Оповідання «Вельд» змушує нас замислитися над тим, що не тільки неухвага батьків по відношенню до дітей, а й суспільство розвиває в них

схильність до агресії і жорстокості: «*Wendy and Peter are too young for such thoughts. But by the way, is it really age. Long before you understand what death is, you already wish death for someone. At two, you shoot people with a stickman...*». [88].

Проаналізувавши даний твір Р. Бредбері, можна зробити висновок, що жорстокість дітей є реакцією на жорстокий технологізований автоматизований світ, в якому кожен стає рабом бажань. На нашу думку, Р. Бредбері акцентує увагу саме на цій проблемі для того, щоб застерегти читачів і показати їм, до чого може привести пропагування жорстокості. Діти не народжуються агресивними. Наше суспільство робить їх такими. Хочеться вірити, що якщо батьки будуть приділяти дітям достатньо уваги, розповідати, як слід чинити в тій чи іншій ситуації, і подавати приклад власними діями.

Отже, розглядаючи жанрові особливості наукової фантастики у творах Р. Бредбері «Вино з кульбаби», «Завтрашня дитина» і «Вельд», можемо зробити висновок про те, що твори мають широкий діапазон тематики, що зачіпає естетичні, інтелектуальні, моральні та наукові проблеми, але у всіх творах накрізьною ниткою прослідковується ідея співіснування людства і техносвіту.

2.2. Жанрові особливості твору Р. Бредбері «451° за Фаренгейтом»

У сучасному столітті ми живемо у світі, наповненому технологічним прогресом і великою кількістю кіберпростору; ми знаходимося під впливом різних нововведень, що підтверджують правильність передбачень науково-фантастичних творів попередніх століть, які стверджують людство буде технологізовано. Наукова фантастика – заснована на наукових відкриттях та ідеології змін, форма літератури, яка розповідає про факти перетину світу наукової фантастики та світу реальності – відіграє актуальну та важливу роль у цьому типі прогнозів. Це також змушує людей міркувати про майбутнє людства та світу. Ф'ючерси на наукову фантастику виражають наші утопічні мрії та дистопічні кошмари, демонструючи у творчих видіннях те, що ми

бачимо як найкраще та найгірше для нашого сучасного світу. Ряд авторів брали участь у майбутніх технологічних прогнозах, і, займаючись виробництвом науково-фантастичної літератури, деякі з них дотримуються твердої наукової фантастики – маючи на увазі природничі науки та чистий технічний прогрес, а інші – м'якої наукової фантастики – обговорюючи соціальні питання, політичні футуристичні проблеми. Серед останніх – відомий американський письменник Рей Бредбері з науково-фантастичним романом «451° Фаренгейтом» (1953). Хоча роман є гарним прикладом передбачення майбутнього, а сам автор одного разу зазначив: «Я не писав Фаренгейт 451, щоб передбачити майбутнє, я написав його, щоб запобігти майбутньому» [102]. Запобігання згубному майбутньому насправді є однією з найважливіших гуманістичних цілей літературного жанру наукової фантастики. Лінгвістична мета та мета цього дослідження – розкрити когнітивні рамки, ресурси, значення, а також образну мову роману, приховані міжрядкові повідомлення автора. Письменник-фантаст ставить фокус на технологічному аспекті та його відношення до уяви, створюючи жанр, спочатку названий наукою редактором, журналістом та видавцем Гюго Гернсбеком [1926], а потім – науковою фантастикою. Золотий вік (або класичний вік) наукової фантастики, який тривав з кінця 1930-х до початку 1960-х років, був відзначений великою увагою до точних деталей у природничих науках, особливо фізики, астрофізики та хімії, і точним зображенням світів, які могли б зробити більш розвинені технології Рух «Нова хвиля» (1960-1980), що займається такими питаннями, як стать, людські стосунки та спільнота, яка намагалася застосувати основні літературні якості до наукової фантастики, і передувала поточній фазі наукової фантастики Кіберпанк / Пост Кіберпанк (1980 р.). До і на початку періоду нової хвилі Рей Бредбері вже завоював повагу в цій галузі. Завданням цього прикладу є розкрити певні аспекти онтологічного зіставлення фактичності та фіктивності в науково-фантастичній літературі загалом та у Фаренгейті 451 зокрема. По-перше, особливе занепокоєння

викликають лінгвостилістичні особливості згаданого роману з точки зору буквальної та образної мови, денотативної лексики та виразних засобів мови. Іншими словами, аналіз, проведений на семантичному, метасеміотичному та метаметасеміотичному рівнях дослідження за допомогою лінгвостилістичного та лінгвопеотичного методів аналізу [93], дозволяє нам розкрити певні стилістичні особливості роману Бредбері. По-друге, зосередження на конкретних когнітивних поняттях і стратегіях, які зумовлюють фактичний аспект наукової фантастики та сприяють створенню середовища когнітивного відчуження [107, 17] дозволяють представити не лише літературний або виключно лінгвістичний аналіз, а й розглянути їх у світлі певних стилеутворюючих когнітивних мовних особливостей.

Наукова фантастика спирається на науку навіть тоді, коли вона суперечить, ігнорує або заперечує деякі конкретні закони науки або технічного прогресу. Це форма літератури, яка досліджує шляхи проникнення науки, змінює та трансформує теми та світогляд художньої літератури, включаючи частково істинні, частково вигадані закони чи теорії науки, в яких когнітивний зміст ніколи не ставиться під сумнів. Пізнання з його раціональними, логічними, об'єктивними, реальними наслідками стосується того аспекту наукової фантастики, який змушує нас зрозуміти чужі картини даного твору наукової фантастики. Відчуження – це нереальний, суб'єктивний, образний, бажаний погляд автора та читача на краще, інше особисте та соціально-політичне майбутнє, який з'являється в масштабах, які бувають іноді буденними, а часом пишними. Перетин та співпраця пізнання та відчуження або когнітивного відчуження призводить до того, що Д. Сувін [107, с. 38] стверджує, що це «тоталізуючий феномен або відносини, що відхиляються від норми реальності автора та адресата». Сувін [108, с. 76] висловлює наступну думку: «Народжений в історії і суджений в історії, новина має неминуче історичний характер. Так само, як і корелятивна вигадана реальність або можливий світ, який при всіх своїх переміщеннях та маскуваннях завжди відповідає бажанням-мріям і кошмарам

конкретного соціокультурного класу або прихованих адресатів». Майбутнє в цих термінах виражає свої умови можливості – умови, знайдені в історії людства сьогодні і, отже, – жодним чином не позбавлені науково можливих когнітивних рішень. Пізнання – це спосіб мислення про реальність, який сприймає свою об'єктивність як належне. спосіб опису реальності, який передбачає суб'єктивність розуму та досвіду. На перший погляд, ці два поняття суперечать одне одному. Але наукова фантастика є формою літератури, в якій одне доповнює інше. Наукова фантастика робить вигляд, що сприймає об'єктивність світу, який він описує, як належне, проте явно не описує об'єктивний світ таким, яким ми його знаємо. Це науково, але явно нереально та вигадано. Відчуження відрізняє наукову фантастику від не тільки реалістичної літературної загальнодоступної фантастики, але також від міфу, народної (казки) та фантазії. Згадані дискурси також сумніваються в законах емпіричного світу автора, але вони втілюють зі свого об'єкту у закритий світ, байдужий до пізнавальних можливостей. У міфі, народній казці та фентезі можливо все, бо вони явно неможливі, тоді як у науковій фантастиці основний факт і, можливо, передбачуване майбутнє приймаються за наріжний камінь. Відчуження, таким чином, є процесом відокремлення або дистанціювання від реального світу і дозволяючи нашому розуму уявити або створити щось, що не існує в нашому світі, але могло б існувати в майбутньому. Воно ґрунтується на уявленнях, когнітивно логічних, і тоді когнітивні відчуження є онтологічним поєднанням когнітивних концепцій та образних моделей, які створюють нереальний, проте логічний науково-вигаданий світ. Іншими словами, когнітивне відчуження – це фактичне повідомлення про художню літературу. Це має значний ефект відсторонення, відчуження нас від звичних припущень про реальність. За допомогою когнітивного відчуження наукова фантастика описує незнайомі речі так, ніби вони були знайомими [107]. Обов'язковою умовою є наявність і взаємодія пізнання та відчуження, відображення фактичного та фіктивного, реального та ірреального, об'єктивного та суб'єктивного, буквального та образного,

семантичного та метасеміотичного, концептуального та метафоричного для наукової фантастики [99, с. 104].

Щодо творчості Бредбері, то він описав свій метод композиції як «асоціацію слів, часто викликану улюбленим віршованим рядком» [28, с. 59-60]. Літературний критик і письменник Дж. Б. Прістлі [97] зазначив, що за казками Бредбері криються «глибокі почуття тривоги, страху та провини». Обидві характеристики є типовими для стилю «451° за Фаренгейтом». Заголовок роману береться від передбачуваної температури, при якій горять книги – і розміщений у репресивному дистопічному майбутньому, де читання заборонено, а книги слід знищувати. Як уже зазначалося, роль пізнання, що розглядається як фактичний аспект наукової фантастики та протидія фіктивному, який називають відчуженням, є великою у «451° за Фаренгейтом». Для того, щоб зрозуміти дискурс роману, нам слід спробувати зрозуміти його когнітивні рамки, ресурси, семантичні значення, зумовлені певними соціально-технологічними змінами та соціологічною ідеологією. Не менш важливим є розуміння його моделей відчуження (зумовлених тропами, фігурами мови, властивими і прихильними конотаціями), що вимагають інтерпретації на метасеміотичному та метаметасеміотичному рівнях. Багаточисельні когнітивні зв'язки або різні масиви інформації перетворюються на творчі відображення, передачі та фіктивні розробки, розроблені автором, мова якого не є суто семантичною; це спонукає до побудови значення в уявному контексті з певними творчими, відчужувальними ресурсами. З самого першого уривку історії ми пізнаємо соціологічний факт; якщо немає знань (книг), у суспільстві немає розвитку свідомості та індивідуальної моралі; якщо немає етичних рамок, немає належної спільноти. Когнітивні рамки допомагають зрозуміти, що поряд із книгами будь-яка форма особистого інтелекту, незалежної думки та свободи вираження поглядів руйнується, репресується, потрапляє до в'язниці. Відчуження функціонує в цих основних рамках – у дистопічному світі вогню.

Пожежник Гай Монтег (головний герой) є вбивцею майбутнього, всупереч його початковій місії.

It was a special pleasure to see things eaten, to see things blackened and changed. With the brass nozzle in his fists, with this great python spitting its venomous kerosene upon the world, the blood pounded in his head, and his hands were the hands of some amazing conductor playing all the symphonies of blazing and burning to bring down the tatters and charcoal ruins of history.<...> He strode in a swarm of fireflies. He wanted above all, like the old joke, to shove a marshmallow on a stick in the furnace, while the flapping pigeon-winged books died on the porch and lawn of the house.[86, p. 1].

На перший погляд нейтральні слова *eaten, blackened, changed* збільшити їх стилістичний заряд, коли ми пізнаємо їх у поєднанні з вогнем. Метафорично вогонь подається як *a great python spitting its venomous kerosene upon the world*, а руки Гая Монтега (спалюючи книги) – як *the hands of some amazing conductor*. Спалення дає Монтегу відчуття сили, ніби він мав контроль над ним *symphonies of blazing and burning* (епітет). Подібно до того, як диригент впливає на музику, вироблену оркестром, Монтег відчуває, що контролює світ, який спалює. Метафоричний вираз *to bring down the tatters and charcoal ruins of history* підкреслює культурну та історичну цінність спалених речей. Книги є життєво важливою частиною культурної спадщини, проте Монтег не відчуває нічого, крім задоволення, спалюючи їх. Акт горіння пов'язаний з руйнівним, безвідповідальним задоволенням. Ми знаємо це, тому що симфонії – це вишукані, вишукані, приємні музичні твори, і порівняння акту горіння з симфонією говорить нам, що Монтег сприймає горіння як свято для своїх почуттів. Світлячки – це прекрасна сцена, коли вони літають роєм. Метафора *He strode in a swarm of fireflies* описує іскри і палаючі вуглики, що літають навколо Монтега, коли він проходить через уламки. Метафоричне висловлювання *the flapping pigeon-winged books died on the porch and lawn of the house* мітмтить епітет (*pigeon-winged books*) і персоніфікацію (*books died on the porch and lawn of the house*). Спалювання

книг опсуються ніби палаючі голуби, що ширяють у небі, як спалювання людської уяви, щастя, надій, бажань і, таким чином, занурення людей у інтелектуальну темряву (метаметасеміотичний рівень) посилює вплив жорстокості того, що відбувається навколо. Про що читаємо далі: «*He held his pants out into an abyss and let them fall into darkness. His hands had been infected, and soon it would be his arms. He could feel the poison working up his wrists and into his elbows and his shoulders, and then the jump-over from shoulder-blade to shoulder-blade like a spark leaping a gap. His hands were ravenous.*» [86, p. 19].

В основній метафорі *held his pants out into an abyss and let them fall into darkness*, властивий конотативний іменник *abyss* (простір настільки великий, що його не можна виміряти), поєднаний із темрявою, свідчить про певні зміни в психології головного героя. Він намагається затамувати подих під час крадіжки книг (щоб їх спалити), оскільки він більше не насолоджується цим процесом. Ця дія є лише мимовільним тілесним рефлексом. Він вважає свої руки зараженими і описує процес за допомогою порівняння *the poisonworking up his wrists [...] like a spark leaping a gap. The poison* (відчуття отруєності життя) посиляється на його почуття провини за неправомірні дії. Пізніше цей самий сенс яскравіше висловлюється, коли описується, як Монтег мие руки в пожежній частині, намагаючись очистити їх від провини (очевидний натяк на шекспірівську леді Макбет). Персоніфікованим метафоричним виразом, який ми зустрічаємо в уривку, є *his hands were ravenous*. Широкий контекст дає нам змогу зрозуміти і інтерпретувати мета зміст виразу як його бажання задовольнити свою несвідому, інстинктивну охоту (голод) до знищення книг. На перший погляд абсолютно суперечливі, відчуженість і пізнання взаємопов'язані. Відчуження вважається основною когнітивною здатністю людини, основною для змістотворення та раціональності. Як стверджують багато авторів [91; 95], спосіб мислення та те, що ми можемо пережити як значуще, базується на структурах уяви. Отже, творча мова Бредбері є

результатом пізнання, яке зосереджується на відчужених конструкціях значення, коли дискурс розгортається в контексті.

They had two machines, really. One of them slid down into your stomach like a black cobra down an echoing well looking for all the old water and the old time gathered there. It drank up the green matter that flowed to the top in a slow boil. Did it drink of the darkness? Did it suck out all the poisons accumulated with the years? It fed in silence with an occasional sound of inner suffocation and blind searching. It had an Eye. The impersonal operator of the machine could, by wearing a special optical helmet, gaze into the soul of the person whom he was pumping out.[86, p. 6].

Розширена метафора, розроблена в рамках загальної когнітивної системи, охоплює весь уривок. Поняття про передові технології (*two machines; impersonal operator of the machine; wearing a special optical helmet*) виходить на перший план. Цю технологію, покликану рятувати людські життя (і в цьому випадку це робить), порівнюють із злою змією, яка висмоктує отруту з тіла (*slid down into your stomach like a black cobra*). Він заглядає в глибину людської душі, вичерпує людям їх свободу та знання (*It had an eye; gaze into the soul of the person whom he was pumping out*). Притаманні конотативні іменники (*darkness, poisons, suffocation*) свідчать про відчай і нещастя Мілдред. У століття технічного прогресу, коли людський фактор не дуже важливий, *the machines* врятовують нас, але вони також контролюють наше життя і не додають нам самотності.

Негативний когнітивний погляд на технологію посилюється за допомогою високовиразних засобів, використаних у наступному прикладі:

It was not the hysterical light of electricity but-what? But the strangely comfortable and rare and gently flattering light of the candle. One time, when he was a child, in a power-failure, his mother had found and lit a last candle and there had been a brief hour of rediscovery, of such illumination that space lost its vast dimensions and drew comfortably around them, and they, mother and son,

alone, transformed, hoping that the power might not come on again too soon.[86, p. 3]

Два епітети – *the hysterical light of electricity and the strangely comfortable and rare and gently flattering light of the candle* – презентують два вектори: життя до і після технологій. Дві суперечливі дії, негативна *hysterical* і позитивна *comfortable*, свідчить про те, що авторсимпатизує першим, добрим старим часам, нащо вказує дана цитата (*gently flattering light of the candle*). Наступне, шістдесят одне слово речення, і особливо мовні одиниці *a brief hour of rediscovery; illumination; space lost its vast dimensions and drew comfortably around them; hoping that the power might not come on again too soon* підсилюють цю точку зору. Семантично слово *hysterical* відноситься до стану, коли речі виходять з-під контролю. Застосовуючи вираз *to the light of electricity*, воно показує (на метасеміотичному рівні), що електричне світло є сильним і тривожним для почуттів. Цікаво, що більший когнітивний фрейм (технологічний прогрес) допомагає нам розкрити метаметасеміотичні рефлексії: *the hysterical light of electricity* (технологія) посилює відчуття самотності та неповноцінності; навпаки, саме при свічках ми, гріючись теплом, відчуваємо красу і щастя життя. Світло від свічок це *illumination*; електричне світло – це розгубленість і депресія.

Наступний уривок є хорошим прикладом когнітивного прогнозу Бредбері про руйнівну силу технології в той час, коли електронна катастрофа ще не настала:

Without turning on the light he imagined how this room would look. His wife stretched on the bed, uncovered and cold, like a body displayed on the lid of a tomb, her eyes fixed to the ceiling by invisible threads of steel, immovable. And in her ears the little Seashells, the thimble radios tamped tight, and an electronic ocean of sound, of music and talk and music and talk coming in, coming in on the shore of her unsleeping mind. [86, p. 5]

Мушля символізує природу. Коли ми притискаємо мушлю до вуха, здається, ми чуємо шум моря. Побічно порівнюється *thimble radios*

(радіостанції) і *the little Seashells* (мушля) фактично несумісні. Мета порівняння - зосередити увагу на відокремленні людини від природи, від реального життя, матеріалізованого в *thimble radios* (насьогодні це будь-які маленькі гаджети, які можуть продукувати мелодії через інтернет). Розділення, відчуження виражається за допомогою таких виразних засобів: *His wife stretched on the bed, uncovered and cold, like a body displayed on the lid of a tomb* (подібно); *invisible threads of steel* (епітет); *immovable* (коннотативний прикметник) *electronic ocean of sound* (епітет); *unsleeping mind* (епітет). Результат відчуження все ще гнітять: люди живуть поруч, але слухають щось навушники, а не беруть участь у розмові. Постійний, гіпнотизуючий, маніпулюючий звук може лише дати ілюзію щастя. Метаметасеміотичні роздуми, що вказують на суспільство, яке страждає від гедонізму – демонструють відокремленість людини, яка одержимо зупиняється на масових розвагах, а не на реальному світі. Останнє виражається в пораді Бітті Монтегу: «*Don't give them any slippery stuff like philosophy or sociology to tie things up with. That way lies melancholy.*» [86, р. 77].

Загальновідомо, що філософія та соціологія - це дисципліни, що вивчають природу життя та існування людини. Однак відчуження, реалізоване за допомогою слова *melancholy*, стосується думки, що філософія або соціологія втягують розум у складні проблеми і можуть призвести до гнітючих істин (за Бітті). Таким чином, Монтег (і суспільство) повинен відкинути дисципліни, замість цього зосередившись на розвагах. Однак роман не закінчується на такій зневіреній ноті. *The tree of life* [86, с. 77], що символізує родючість і ріст, обіцяє багато надій і дає відчуття оптимізму. Суспільство, зображене в романі, є метафоризацією нашого минулого, сьогодення та майбутнього, і ми раді виявити, що на цій маленькій планеті Земля є надія на відродження, зміни на краще для людства.

Наукова фантастика займає своє унікальне місце у світі літератури. Його унікальність зумовлена найважливішим зіставленням фактів і вигадок,

пізнанням та відчуженням, інтелектом та уявою, буквальним та образним дискурсом. Це протиставлення, відображене в когнітивній структурі відстороненої творчої мови, чудово працює у «451° Фаренгейтом» Рея Бредбері. Результати, представлені в цій роботі, підтверджують твердження про те, що і пізнання, і відчуження, і їх лінгвостилістичні вирази повинні бути присутніми та інтерактивними у науковій фантастиці. Відчуження Бредбері, на перший погляд, втеча від пізнання, створює суспільство, яке насправді не існує, а могло б існувати в майбутньому (або вже існує). Однак когнітивні рамки, ресурси, значення – це постійне існування в романі, зумовлене певними соціально-технологічними змінами та соціологічною ідеологією, вираженою через певні мовні одиниці, що реалізують їх буквально значення. Твір Бредбері виявився дуже корисним джерелом для наших досліджень завдяки наявності когнітивних уявлень та багатства образної мови в поєднанні з прихованими міжрядковими авторськими повідомленнями.

Висновки до другого розділу

У другому розділі даної роботи розкрито жанрові особливості наукової фантастики у творах Рея Бредбері «Вино з кульбаби», «Завтрашня дитина» «Вельд», «451° за Фаренгейтом», встановлено, що автор здебільшого пише твори як роман-попередження, чрез який моделює попередження про можливе майбутнє, базуючись на розвитку небезпечних тенденцій суспільної динаміки. У творах чітко прослідковуються фантастичні припущення, що не протирічать основам позитивного знання, зберігаючи принцип наукової та художньої достовірності; а також їм властивий певний тип художньої образності, для якої є характерною наявність віртуальної реальності, що сформована при допомозі фантастичних припущень, які створені уявою.

У ході здійсненого лексико-семантичний аналіз творів Р. Бредбері встановлено, що когнітивне відчуження має значний ефект відсторонення, відчуження нас від звичних припущень про реальність. За допомогою

когнітивного відчуження наукова фантастика описує незнайомі речі так, ніби вони були знайомими. А також однією із обов'язкових умов є наявність і взаємодія пізнання та відчуження, відображення фактичного та фіктивного, реального та ірреального, об'єктивного та суб'єктивного, буквального та образного, семантичного та метасеміотичного, концептуального та метафоричного для наукової фантастики. Здійснений нами аналіз в когнітивній структурі відстороненої творчої мови у творах Бредбері, добре відображає твердження про те, що і пізнання, і відчуження, і їх лінгвостилістичні вирази повинні бути присутніми та інтерактивними у науковій фантастиці. Відчуження Бредбері, на перший погляд, втеча від пізнання, створює суспільство, яке насправді не існує або могло б існувати в майбутньому.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У ході виконання магістерської роботи було проведено дослідницьку роботу над визначенням особливостей жанру sci-fi у літературі кін XIX – поч. XX століття та визначено найвідоміших преставників цього жанру в цей період; при цьому у нашому дослідженні ми спиралися на положення теоретико-методологічного, так і історико-літературного характеру, які висвітлені у працях таких дослідників (Ц. Тодоров, С. Лем, А. Згожельський, О. Ковтун, М. Фрумкін, Т. Чернишова, Є. Тамарченко, А. Нямцу, Г. Сабат, Г. Сиваченко, О. Леоненко, С. Олійник, Л. Скорина, О. Стужук, В. Державин та ін.), на основі яких зроблено власні спостереження щодо розвитку жанру sci-fi упродовж кін XIX – поч. XX століття, визначено домінуючі його різновиди (кіберпанк, дизельпанк, стімпанк, ельфпанк, постапокаліптика й постлюдство).

Здійснено визначення особливостей творів жанру наукової фантастики в англomовній літературі кін XIX – поч. XX століття, та встановлено, що для творів цього періоду характерно опис незвичайного, ірреального, таємничого, чудесного, умовного, що віддзеркалює через взаємодію змісту й форми людські та суспільні проблеми, які б часopростори не відображали письменники, і героїв-персонажів (реально-віртуальних, міфологічних, історичних, казкових, уявних), взаємозумовлених засобами і прийомами моделювання незвичайного світу й компонентами стилю. Головною ж ознакою є функція порушувати норми реальності, викликаючи вагання і в читача, й у персонажів твору.

Досліджено творчість письменників-фантастів та визначено загальну тенденцію у розвитку жанру sci-fi, що збагатився маркерами науково-фантастичного, футуристичного дискурсу, які позначені напруженістю наративу й динамікою подій. Так герой авторів жанру sci-fi намагається встановити гармонійні відносини зі світом, упорядкувати його шляхом глибоких внутрішніх трансформацій, розв'язати глобальні питання життя та смерті, людини та суспільства, техніки і людства. Динамізм подій в текстах

характеризується не менш важливими проблемами, хоча вони зображуються дещо в іншій площині. Варто зазначити, що творчість С. Лема, Р. Бредбері та А. Азімова не обмежується лише науково-фантастичною тематикою, хоча вона й є головним тлом їх дискурсу, вони також зосереджуються на психологічних питаннях людських взаємин, відношення людини та всесвіту, людей та роботів.

У ході лексико семантичного аналізу нами розглядалися 4 твори Рея Бредбері («Вино з кульбаби», «Завтрашня дитина», «Вельд» та «451° за Фаренгейтом»), наведено 87 прикладів цитувань з творів, що дозволяють розкрити специфіку жанру наукової фантастики. Встановлено, що у науково-фантастичних творах Бредбері застосовував метод когнітивного відчуження, за допомогою якого, описував незнайомі речі так, ніби вони були знайомими. А також однією із обов'язкових умов жанру sci-fi є наявність і взаємодія пізнання та відчуження, відображення фактичного та фіктивного, реального та ірреального, об'єктивного та суб'єктивного, буквального та образного, семантичного та метасеміотичного, концептуального та метафоричного. Здійснений нами аналіз когнітивної структури творів відстороненої творчої мови, наприклад у «451° Фаренгейтом» Рея Бредбері, добре відображає твердження про те, що і пізнання, і відчуження, і їх лінгвостилістичні вирази повинні бути присутніми та інтерактивними у науковій фантастиці. Відчуження Бредбері, на перший погляд, втеча від пізнання, створює суспільство, яке насправді не існує, хоча можливо і існує, бо ми нині живемо в сучасному цифровому світі та інтернет-просторі, що невблаганно витісняє книгу із нашого життя, тому, можливо, Рей Бредбері був пророком нашого суспільства, про яке написав ще понад шістьдесят років тому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. 2-е видання / Сергій Аверинцев. –К.: Дух і Літера, 2004. – 640с.
2. Авраменко О. Погляд на фентезі /Олег Авраменко //Книжковий клуб плюс. –2006. –№10. –С. 23–24.
3. Адрианова-Перетц В.П. Коментарии / В.П. Адрианова-Перетц // Русская демократическая сатира XVII века. – М., Л. : Изд-во АН СССР, 1954. – С. 37.
4. Айдачич Д. Футурославія. Літературознавчі огляди про футурофантастику / Д. Айдачич. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 171 с.
5. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. –5-е изд., испр. и доп. / И. В. Арнольд. –Москва : Флинта: Наука, 2002. –384 с.
6. Баран Г. Утопія і антиутопія як жанри / Галина Баран // Слово і час. –1997. –№7. –С. 47–52
7. Бархударов, Леонид. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) URL: http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/barhud-trdoc.shtml
8. Баталов Э. Вмиреутопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических Экспериментах/ Эдуард Баталов. –М.: Политиздат, 1989. –319 с
9. Бесчётникова С.В. Утопическая парадигма художественного мышления переходной культурной эпохи (на материалах русской прозы рубежа XX–XXI вв.): Монография / С.В. Бесчётникова. – Донецк : Лебедь, 2007. – 500 с.
10. Білоус П. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості. Лекції / П. Білоус. –Житомир:Рута. -336с.
11. Бовсунівська Т. Епістемологічна нестабільність межі фантастики / Тетяна Бовсунівська // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць

[Ред.кол. Г.Ф.Семенюк та ін.]. –К.:ВПЦ“Київський університет”, 2012. –С. 9–14.29.

12. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія та поетика: монографія /Т. Бовсунівська. –К.: Видавничо-поліграфічний центр“Київський університет”, 2010. –180с.

13. Брандис Е. Научная фантастика и человек сегодняшнего мира // Вопросы литературы. – 1977. –№6. –С. 97–126.

14. Брандіс Є. Сучасна фантастика в соціальних аспектах/Євген Брандіс// Рад.літ-во. – 1977. –№5. –С. 53–59.

15. Бредбері, Рей. Лід і Вогонь: оповідання. Тернопіль: Навчальна книга –Богдан, 2016. –296 с.

16. Булаховська Ю. Спільне й відмінне у фантастиці М.В.Гоголя і польських письменників його доби (Адама Міцкевича і Северина Гоцинського) /Юлія Булаховська // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць [Ред.кол. Г.Ф.Семенюк та ін.]. –К.:ВПЦ“Київський університет”, 2012. –С. 88–94.36.

17. Варварич О. Без фантазій, але з фентезі (інтерв'ю з Мариною і Сергієм Дяченками)/ Олена Варварич //День. –2007. –16березня (№45). –С. 19.

18. Волков А.Р. Станіслав Лем / А. Р. Волков: УЛЕ. – Т. 3, 1995. – С. 156.

19. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка (на английском языке). –3-е изд. / И. Р. Гальперин. –Москва : Высшая школа, 1981. –335 с.

20. Гибсон К. Символы, знаки, эмблемы, мифы в материальной и духовной культуре / Клэр Гибсон; пер.А.Озерова. –Москва: Эксмо, 2007. – 160с

21. Головачева И.В. О соотношении фантастики и фантастического / Ирина Головачева // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: научно-теоретический журнал/ Санкт-Петербургский университет. –Санкт-

Петербург, 2014. –С. 33–42. –(Филология. Востоковедение. Журналистика; вип.1).

22. Гуревич Г. Фантастика предостерегает / Г.Гуревич // Беседы о научной фантастике. –М., 1991. –С. 86–97.

23. Давиденко Г., Стрельчук Г., Гричаник Н. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: навч. посібник. –К.: Центр учбової літератури, 2007. –504с. (с. 250).

24. Державин В. Фантастика в“Страшній помсті” Гоголя / Володимир Державин//Сорочинський ярмарок на Невському проспекті: Українська рецепція Гоголя/ упоряд. В.Агеева. –К.:Факт, 2003. –С. 252–265.

25. Дубинянська Я. Про фантастику, ізоляцію і репутацію.Режим доступу: <http://litakcent.com/2012/02/20/pro-fantastyku-izoljaciju-i-reputaciju/>

26. Дяченки М. і С. Погляд на фентезі /Марина і Сергій Дяченки//Книжковий клуб плюс. –2006. –№10. –С. 37.

27. Ефремов И. Наука и научная фантастика / Иван Ефремов // В мире фантастики: Сб. литературно-критических статей и очерков. –М.: Молодая гвардия, 1989. –С.3–9

28. Западное литературоведение XX века: энциклопедия. – Москва:Intrada, 2004. –560с. (ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований.Отдел литературоведения).

29. Зборовська Н. Психологія і літературознавство:посібник/Ніла Зборовська. –К.:“Академвидав”, 2003.–392с.(Альма –матер).

30. Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? / Ю. Кагарлицкий. – М. : Художественная литература, 1974. – 352 с.

31. Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? / Юрий Кагарлицкий. – Москва: Художественная литература, 1974. – 352 с.

32. Кагарлицкий Ю.Реализм и фантастика (о научно-фантастической литературе) / Юрий Кагарлицкий// Вопросы литературы. –1971. –№ 1. – С. 101–117.

33. Кирюшко Н. Моделивання фантастичного світу / Наталія Кирюшко // Слово і час. –2001.–№5. –С. 45–51.
34. Кисельова М. І. Творчість Рея Бредбері. Традиція і сучасний літературний контекст / М. І. Кисельов. –К., 1993. –17 с
35. Кияк І. Жанрові особливості фантастики й футурології Станіслава Лема:авторeref. дис.канд.філол.наук. –К.,2011. –21с.
36. Кияк І. Дефінітивні проблеми жанрів фантастики у творчості Станіслава Лема / Ірина Кияк //Київські полоністичністудії. –К.: Університет“Україна”, 2012. –Т.ХІХ. –С. 359–364.
37. Кірнозе З. Верн, Жуль //Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у2т. Т.І: А–К/ за ред.Н.Михальської та Б.Щавурського. –Тернопіль:Навчальна книга-Богдан, 2005. –824с.
38. Климець М. Оніричний дискурс у фантастичних оповіданняххорватських письменників ХІХ–початкуХХ ст./ Мар’яна Климець // Слов’янська фантастика. Збірник наукових праць [ред.кол.Г.Ф.Семенюк та ін.]. –К.:ВПЦ“Київський університет”, 2012. –С. 478–485.
39. Ковтун Е. Художественный вымысел литературе XX века.Учебное пособие /Елена Ковтун. –М.: Высш.шк.,2008. –406с.
40. Ковтун Е. Рациональность мистического: фантастическая посылка на рубеже тысячелетий / Елена Ковтун // Слов’янська міфологія. Збірник наукових праць [ред.кол.Г.Ф.Семенюк та ін.]. –К.:ВПЦ Київський університет, 2012. –С. 15–38.
41. Комиссаров, Вилен. Современное переводоведение. Учебное пособие. Моск-ва: ЭТС. –2001.
42. Кухаренко В. А. Практикум зі стилістики англійської мови: Підручник / В. А. Кухаренко. –Вінниця : Нова книга, 2000 –160 с.
43. Левко У. Концепт надлюдини у кіноінтерпретаціях роману С. Лема «Соляріс» / У. Левко // Питання літературознавства: Науковий збірник. – Чернівці : Рута, 2010. – Вип. 79. – С. 130–138.

44. Лем С. Мегабітна бомба / С. Лем [пер. з пол. Ірини Кияк] – Львів : ВД «Наутілуc», 2011. – 212 с.
45. Лем С. Фантастика і футурологія/ Станіслав Лем//Режим доступу: <http://www.litmir.me/br/?b=143678>.
46. Липовецкий М.Н. Русский литературный постмодернизм: Очерки исторической поэтики / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997. – 317 с.
47. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А.Н. Николюкина] // Институт научной информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
48. Литовченко Т. Просто“фікшн” /Тимур Литовченко //Книжковий клуб плюс. –2006. –№10. –С. 7–9.
49. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1, 2.: [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 (624) с.
50. Марко В. Аналіз художнього твору: навч. посібник / Василь Марко. –К.: Академвидав, 2013. –280с. (Серія“Альма-матер”).
51. Марко В. П. Аналіз художнього твору: навч. посіб. / В. П. Марко. –К. : Академвидав, 2013. –280 с.
52. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика / В. А. Маслова. –М.: Тетра Системс, 2004. –256 с. 63.Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: учебное пособие / В.А.Маслова. –Минск: ТетраСистемс, 2008. –272 с.
53. Мейлик-Гайказян И.В. Миф и утопия – две стороны мечты / И.В. Мейлик-Гайказян, О.Ю. Максименко // Миф, мечта, реальность: постнеклассические измерения пространства культуры / [под ред. И.В. Мелик-Гайказян]. – М. : Научный мир, 2005. – С. 166.
54. МихайловаЛ. Г. Нові тенденції в сучасній англійській і американській науковій фантастиці / Л. Г. Михайлова. –К., 1981. –22 с.
55. Муравьёв В.С. Антиутопия / В.С. Муравьёв // Литературный энциклопедический словарь // [под общ. ред. В.М. Кожевникова, А.П. Николаева]. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – С. 29.

56. Назаренко М. Опыт классификации фантастических жанров [Электронный ресурс] / М. Назаренко // Режим доступа до документа : <http://nevmenandr.net/nazarenko/sf.php>.
57. Новикова В. Г. Необыкновенные приключения науки в утопии и антиутопии (Г. Уэллс, О. Хаксли, А. Платонов) / В. Г. Новикова // Вопросы литературы. – 1998. №4. – С. 179–203
58. Нямцу А. Фантастика и общекультурная традиция (проблемы теории) / Анатолий Нямцу // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць. Т.3. – К.: “Освіта України”, 2016. – С. 7–18.
59. Нямцу А. Современная фантастика (проблемы теории): Учебное пособие. – Черновцы: “Рута”, 2004. – 80 с.
60. Олійник С. Інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики Олесея Бердника: автореф. дис. канд. філол. наук / Світлана Олійник. – К., 2009. – 17 с.
61. Олійник С. Термінологічне впорядкування поняття “фантастика” / Світлана Олійник // Філологічні семінари / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, Інститут філології. – Київ, 2007. – Вип. 10: Понятійний апарат сучасного літературознавства: “своє” й “чуже”. – С. 270–277
62. Осипов А. Основы фантаствоведения: Пособие для культпросветучреждений и любителейских объединений. – М.: ВНИИЦ НТ и КИР МК СССР, 1989. – 127 с.
63. Палій О. Фантастичне у постмодернізмі (приклад чеської прози) / Оксана Палій // Слов'янська фантастика. Збірник наукових статей. – К.: “Освіта України”, 2015. – Т. 2. – С. 424–434.
64. Паньо К. Повернення у непізнане / К. Паньо, Т. Паньо // Дзеркало тижня. – 2006. – № 12 (591). – С. 17.
65. Попова З. Д., Стернін І. А. Нариси когнітивної лінгвістики / З. Д. Попова, І. А. Старнін. – В., 2001, – С. 20–21, 36.

66. Попова З.Д., Стернін І.А. Основні особливості семантико-когнітивного підходу до мови / З. Д. Попова, І. А. Старнін // Антологія концептів. – Волгоград: Парадигма, 2005. – С. 7–10.
67. Радишевський Р.П. Полоністичні та порівняльні студії : зб. наук. ст. / Р.П. Радишевський – К. : МП «Леся», 2009. – С. 458–467.
68. Романова О. Бредбері (Bradbury) / О. Романова // Письменники США. Коротко про біографії. – М., 1990. – С. 73–74.
69. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. Руднев. – М., 2001. – 599 с.
70. Сайфуллина Ю. Я. Роль средств художественной выразительности в повести Р. Бредбері “Вино из одуванчиков”/ Ю. Я. Сайфуллина // Научный альманах : Филологические науки. – Тамбов. – 2016. – No 2-4 (16). – Режим доступа: <http://ucom.ru/doc/na.2016.02.04.281.pdf>
71. Свентоховский А. История утопии / А. Свентоховский. – М., 1910. – 425 с.
72. Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты / Г.Г.Слышкин. – Волгоград, 2004. – 339 с.
73. Спивак Р. Русская философская лирика: проблемы типологии жанров / Р. Спивак. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. – 140 с.
74. Стужук О. Соцреалізм і наукова фантастика /Олеся Стужук // Слов’янська фантастика. Збірник наукових праць. – К.: “Освіта України”, 2015. – С. 351–358.
75. Стужук О. Утопія та фантастика: генеза та ідеологічне регулювання / Олеся Стужук // Слов’янська фантастика. Збірник наукових праць. Т.3. – К.: “Освіта України”, 2016. – С. 227–230.
76. Стужук О. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX –XX ст.): автореф на здобуття наук. ступеня /Олеся Стужук. – 18 с.

77. Стужук О. Художня фантастика як теоретична проблема / Олеся Стужук // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць/ кол.ред. Г.Ф.Семенюк та ін.–К.: ВПЦ Київський університет, 2012. –С. 52–65.
78. Тмарченко Е. Уроки фантастики. Заметки критика. URL: http://royallib.com/read/tamarchenko_evgeniy/uroki_fantastiki_zmetki_kritika.html
79. Тодоров Ц. Введение в фантастическую літературу /Цветан Тодоров/ пер. с фр. Б. Нарумова.–М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997.–144 с.
80. Улюра Г. Когда фантастическая условность не противоречит установкам документальности: случай антиутопии (на материале “Дзюдо” Вячеслава Дурненкова) /Ганна Улюра // Слов'янська фантастика. Збірник наукових статей/[ред.кол. Г.Ф. Семенюк та ін.]. –К.: ВПЦ“Київський університет”, 2012. –С. 357–369
81. Фрейденберг О. Миф и литература древности/Ольга Фрейденберг. –2-е изд., испр. и доп. –М.:Издательская фирма “Восточная литература” РАН, 1998.–800с.
82. Фрумкин К.Г. Философия и психология фантастики / К.Г. Фрумкин. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 240 с.
83. Цукаяма Х. Фантазії Рея Бредбері: десять передбачень, які збулися / Х.Цукаяма. –М., 2010. –4–15 с.
84. Чернышова Т.А. Природа фантастики. URL: http://modernlib.ru/books/chernisheva_t/priroda_fantastiki/read
85. Шпiонська І. Романи Рея Бредбері «451 градус по Фаренгейту» і «І духів зла з'явилося військо»/І. Шпiонська. –Х., 1998. –217 с.
86. Bradbury R. (1953). Fahrenheit 451 Available from: [http://www.neabigread.org/books/fahrenheit451/readers-guide/epub/Bradbury,R.D.\(1953\)](http://www.neabigread.org/books/fahrenheit451/readers-guide/epub/Bradbury,R.D.(1953)).
87. Bradbury Ray. Dandelion wine. –1957. –Режим доступа: <https://www.e-reading.club>

88. Bradbury Ray. The Veldt. URL: https://www.juhsd.net/cms/lib/CA01902464/Centricity/Domain/256/2016_The%20Veldt.pdf
89. Dubowik H. Fantastyka w literaturze polskie (Dzieje motywów fantastycznych w zarysie)/ Henryk Dubowik. – Towarzystwo Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej - Oddział w Bydgoszczy, 1999. – 324s
90. Fahrenheit 451. NY: Random House. Critical Essays: Ray Bradbury's Fiction. Available from: <http://www.cliffsnotes.com/literature/f/fahrenheit-451/critical-essays/ray-bradburys-fiction>
91. Fauconnier, G., & Sweetser, E. (1996). Spaces, Worlds, and Grammar. Chicago: University of Chicago Press.
92. Fredericks C. The future of eternity : mythologies of science fiction and fantasy / Casey Fredericks. –Bloomington : Indiana University Press, 1982. – 229s.
93. Gasparyan, S.K. (2008). Lingvopoetika obraznogo sravneniya [Linguistic poetics of figurative comparison]. Yerevan: Lusakn Publ.
94. Gernsback, H. (1926). Introduction. In: Gernsback, H. (Ed.). Amazing Stories (pp. 5–11). New York: Experimenter Publishing.
95. Johnson, M. (1987). The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Reason and Imagination. Chicago: Chicago University Press. Lakoff, G., & Johnson, M. (1999).
96. Lem S. Fantastyka i futurologia / S. Lem. – Warszawa : «Interart», 1996. – T. 1, 2, 3. 20.
97. Literary Terms. A Dictionary. [Third edition, revised and enlarged by Karl Beckson and Arthur Ganz]. – London : Andre Deutsch Limited, 1990. – 308 p.
98. Marłęga K. Fantastyka naukowa/Karolina Marłęga//Режим доступу: <http://wspolczesnosc.klp.pl/a-9244.html>
99. Muradian, G.H. (2013). Metaphoric Blending in Science Fiction. Kalbu Studijos. Studies About Languages, 22,198–204.

100. Oramus D. O pomieszaniu gatunków : science fiction a postmodernizm / Dominika Oramus.–Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2010.–243s.
101. Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought. New York: Basic Books.
102. Prochnow, A. (2013). Presentations. Available from: <https://prezi.com/r1ptinlslvag/fahrenheit-451/>
103. Ray Bradbury (2014). Available from: https://en.wikiquote.org/wiki/Talk:Ray_Bradbury.
104. Roberts A. Science fiction / Adam Roberts. -London; New York: Routledge, 2003.–204s.
105. Scholes, R. (1975). Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future. Bloomington: Indiana University Press.
106. Speculations on speculation: theories of science fiction / ed. by James Gunn and Matthew Candelaria.–Lanham: The Scarecrow Press, 2005. –374s.
107. Suvin D. Position and presupposition in science fiction / Darko Suvin.–Kent : The Kent State University Press, cop. 1988. – 227s.
108. Suvin, D. (1979). Metamorphoses of Science Fiction. New Haven, Ct: Yale University Press.Talk:
109. Tomorrow's Child. Рассказ Рэя Брэдбери. <http://raybradbury.ru/library/story/48/2/0/>
110. Westfahl, G.(2005). The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy. Westport, Ct.: Greenwood Press.
111. Zgorzelski A. Born of the fantastic / Andrzej Zgorzelski. –Gdańsk : Wydaw. Uniwersytetu Gdańskiego, 2004. –183s.