



НАРОДНА УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ

**ПРОВІДНІ НАПРЯМКИ
МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Видавництво НУА

НАРОДНА УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ

**ПРОВІДНІ НАПРЯМКИ
МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Навчальний посібник
для студентів III курсу,
які навчаються за напрямом підготовки
6.020303 – Філологія

(кредитно-модульна система)

Харків
Видавництво НУА
2013

УДК 82.02(075.8)
ББК 83.3(0)-022я73-1
П 78

*Затверджено на засіданні кафедри українознавства
Народної української академії.
Протокол № 13 від 03.06.2013*

У п о р я д н и к І. О. Помазан

Р е ц е н з е н т канд. філол. наук *Т. М. Берест*

П 78 **Провідні** напрямки масової літератури : для студ. 3 курсу, які навчаються за напрямом підготовки 6.020303 – Філологія (кредит.-модул. система) / Нар. укр. акад., [каф. українознав. ; упоряд. І. О. Помазан]. – Х. : Вид-во НУА, 2013. – 32 с.

Пропонований посібник з масової літератури ХХ століття призначений для студентів факультету РП і має на меті дати загальне уявлення про основні напрямки європейської та єврогенетичної масової літератури вказаного періоду в контексті світового літературного процесу. Він може бути використаний для підготовки до частини семінарських занять.

У посібнику вміщено окреслення основних жанрових напрямків масової літератури ХХ століття, нариси життя й творчості її найяскравіших представників. Також висвітлено особливості літератури постмодернізму як стильового напрямку, досить тісно пов'язаного з феноменом масової культури та літератури зокрема. Специфіку зазначених зв'язків розглянуто на матеріалі творчості Умберто Еко. Також посібник містить орієнтовний список художніх творів як зразків масової літератури ХХ століття та список рекомендованої літератури.

УДК 82.02(075.8)
ББК 83.3(0)-022я73-1

ВСТУП

Одним з найбільш яскравих літературних і культурних феноменів, що ними відзначається літературний процес ХХ століття, є масова література, що передбачає потічне «виробництво літературної продукції». Вона засадничо протистоїть літературі елітарній, розрахованій на обраного, високоосвіченого читача, готового до суттєвого інтелектуального напруження, що його вимагатиме прочитання творів Дж. Джойса, Г. Гессен чи М. Пруста. Натомість масова література пропонує необтяжливу розважальну оповідь у заздалегідь окресленій формі. Найбільш яскраво це виявляється у таких жанрових напрямках, як детектив, фантастика і фентезі. При цьому слід зауважити, що біля джерел кожного з цих напрямків стоїть кілька надзвичайно талановитих авторів, що, певною мірою, створюють своєрідну «модель» жанрової форми, за якою дотепер продовжують писати численні ремісники-епігони.

Канонічний первінь (запозичений з «високої» літератури) лежить в основі всіх жанрових і тематичних різновидів популярної літератури, які складають її жанрово-тематичний репертуар. До цього репертуару, що склався приблизно в середині 20-го століття, зазвичай зараховують такі різновиди романного жанру, як детектив, шпигунський роман, бойовик (за бажання ці три типи можуть бути об'єднані під заголовком «кримінальний роман»), фентезі (початком якої досить часто вважають появу трилогії Дж. Р. Р. Толкієна «Володар перснів»), трилерів (романів жахів, типологічно похідні від «готичних романів» А. Редкліф), дамський, любовний, сентиментальний, або рожевий роман (romance), костюмовано-історичний роман з домішкою мелодрами.

У всіх перелічених вище жанрово-тематичних канонах (список, звичайно, може бути продовжений) домінує принцип повторення, стереотипу серійного штампу, тому що «авторська настанова обов'язково визначається принципом відповідності очікуванням та сподіванням аудиторії, а не спробами самостійного й незалежного пізнання світу».

Звичайно, жанрово-тематичні різновиди масової літератури припускають можливість оживлення стандартних сюжетних ходів та певної індивідуалізації героїв. Можливі тут і відхилення від усталених схем і поєднання літературних форматів. Так, у науково-фантастичних творах можлива любовна інтрига або детективна лінія; костюмовано-історичні романи, як правило, поєднують у собі елементи мелодрами й авантурно-пригодницьких романів.

Разом із тим радикальні нововведення не часто трапляються в масовій літературі. За будь-яких змін кон'юнктури, за будь-яких комбінацій та поєднань різних формул, попри всю історичну мінливість номенклатури жанрово-тематичних канонів масової літератури, сам принцип канону (формули, стандарту, тиражованої моделі) не повинен заперечуватись – у протилежному випадку навряд чи можна говорити, що той чи інший літературний твір належить до масової літератури. Крім того, кожна формула має свій власний набір обмежень, які визначають тип нових і унікальних елементів, що припустимі діють без того, щоб розтягнути формулу до її руйнування.

Автор рожевого роману може багато що варіювати в рамках даного канону – зовнішність, характер, соціальний статус героїні та її обранця, ситуації, під час яких відбувається їх знайомство, перипетії їхніх відносин і т. д., але він не повинен виходити за встановлені межі – завершуючи роман трагічним фіналом, не довівши справу до весілля або остаточного возз'єднання коханих, або й ще гірше – убивши кого-небудь із цієї «солодкої парочки». Водночас письменник-детективіст може як завгодно витончувати свою уяву, знаходячи все нові й нові способи вбивств і пограбувань, вигадуючи неймовірні докази, за допомогою яких сищик зруйнує вщент залізобетонні алібі підступних злочинців, але все таки він не повинен порушувати основні положення негласного «статуту».

Завдяки налагодженому конвеєрному виробництву масової літератури принцип «формальності», «серійності» виявляється на всіх формально-змістовних рівнях літературного твору – навіть у заголовках, що є, разом з іменами добре відомого й розрекламованого автора та специфічно оформленою обкладинкою, як би первинним сигналом про приналежність даної книги до певного жанрово-тематичного канону.

Цілком природно, що назви кримінальних романів, що виходять у серії «Чорний потік» або «Маска», сильно відрізнятимуться від заголовків, характерних, скажімо, для рожевих романів. Якщо в «дамській» белетристиці типові назви варіюють ключові слова сентиментальної спрямованості – «кохання», «серце», «соловей», «поцілунок»: «Моє серце танцює», «Пісня солов'я», «Лихоманка любові», «Та все ж любов залишається», то іншу спрямованість ми знаходимо в заголовках кримінальної паралітератури, призначеної для любителів гострих відчуттів. Візьмемо хоч би помітні назви кримінальних романів про Сан-Антоніо, що виходили в серії «Чорний потік»: «Розрахуйтеся з ним», «Та плюнь ти на дівчинку!», «У кішечки ніжна шкірка», «Свинець в кишках» т.п.

Сюжетному схематизму, стереотипності персонажів, майже завжди підпорядкованих тій або іншій сюжетній функції, яка не виходить за рамки певного амплуа, повторюваності стандартних ситуацій відповідає й мова «формульних» творів, основу якої складають відшліфовані до мертвотного лиску стильові кліше. Кожному жанрово-тематичному різновиду масової літератури властива своя мова, свій стиль. Велика кількість описів, старанний перелік географічних й історичних реалій якої-небудь вигаданої країни, планети або зоряної системи – типового місця дії у фентезі, старанне відтворення місцевого колориту – одягу, побуту і звичаїв та характерів мешканців нечуваних земель – ці «вишукування» явно не підходять для детективів (в усякому разі, для твору, розрахованого на максимальну відповідність жанрово-тематичному канону і його твірній формулі).

Загалом, жанрово-тематичний репертуар зразків масової культури не настільки широкий, як можливо здається читачу, а обмежений і спрощений за своєю суттю.

АГАТА КРІСТІ (1890–1976)

Агату Крісті вважають королевою детективного роману, і цілком заслужено. Щорічно у всьому світі продаються сотні мільйонів примірників її книг. До кінця ХХ століття твори письменниці перекладені понад 100 мовами. А створені нею герої – сищик Еркюль Пуаро і прониклива старенька міс Марпл – живуть не тільки на сторінках книг, але і на сцені театру і на кіноекрані.

У чому ж секрет її популярності? Таємниця, що зачаровує, захоплюючий розвиток події, непередбачуваність розв'язки – і при цьому злегка іронічний тон викладу, симпатичні, інколи дивакуваті шукачі істини, ідилічні замальовки провінційного англійського побуту. Логічна і психологічна переконливість висновку: знайти злочинця в калейдоскопі персонажів завжди виявляється непросто, але чітко розраховані ходи ведуть до неймовірного на перший погляд фіналу, «коли... розсіяні там і тут частинки правди раптом з'єднуються в чіткій, геометрично правильний візерунок». Нарешті, неодмінна перемога добра над злом, покарання злочину.

Агата Мері Кларисса Міллер народилася в маленькому курортному містечку Торкі графства Девон. Писати детективи вона почала, уклавши парі з сестрою. Свій перший роман – «Таємнича подія в Стайлсі» – Агата написала в роки Першої світової війни, працюючи доглядальницею в шпиталі, а потім навчаючись на помічника фармацевта у шпитальній аптеці. Видавництва спочатку повертали рукопис, але в 1920 р. книгу було надруковано. Наступні твори публікувалися вже під ім'ям Агати Крісті (у 1914 р. вона вийшла заміж за військового льотчика Арчибальда Крісті). Невдовзі письменниця набула популярності, але справжню славу, причому скандальну, їй приніс шостий роман – «Убивство Роджера Екрюйда» (1926 р.). Він був побудований всупереч канонам детектива: оповідач і злочинець виявляються однією і тією ж особою. Публіку такий прийом збентежив, критики теж сприйняли його неоднозначно: одні розцінили як провал, інші – як блискучий успіх.

Уже в перших творах Агати Крісті з'являється детектив Еркюль Пуаро, що відразу здобув симпатію публіки. Його чарівливість зовсім іншого роду, ніж у блискучого Шерлока Холмса або добродушного Жуля Мегре. Автор ставиться до нього з іронією, у вигляді героя підкреслено смішне: лисина, франтівські вуса, манірність, котячі звички. Навіть ім'я Еркюль (французький варіант імені Геркулес) стосовно маленького на зріст франтуватого бельгійця звучить комічно. Пуаро – іноземець, дивак, але він тримається з гідністю і кожного разу з блиском розплутує найскладніші злочини, насолоджуючись інтелектуальною діяльністю, роботою «сірих клітинок». Є у нього і свій Ватсон – це капітан Гастінгс, якому сищик пояснює сутність власного методу. А метод Пуаро полягає в розкритті психології підозрюваних, адже він переконаний, що характер злочину визначається характером злочинця.

Майстерність Крісті як автора детективів також ґрунтується на власному методі. Це відточений нею прийом «убивства в закритій кімнаті», коли злочин скоєно в ізольованому місці (в будинку, в потязі, на острові) і злочинець – один

з присутніх. Автор підтримує психологічну напругу не стільки стрімким розвитком дії, скільки створенням пасток для читача: тінь підозри падає на кожного з персонажів. Врешті-решт вбивцею виявляється той, кого найменше підозрюєш.

Іншою особливістю книг Крісті є авторська відчуженість, яка досягається за рахунок іронічного тону викладу. Він помітний навіть у найпохмуріших її творах, таких, як «Кінь Блід» (1961 р.), «Десять негрят» (1939 р.), «Спляче вбивство» (1976 р.), де нагнітається атмосфера страху, містичного жаху. Але відчуженість не означає повної безсторонності. Автору безумовно симпатичні шукачі істини: і пихатий старомодний Пуаро, і прямолінійний Гастінгс, і міс Марпл, допитлива стара леді, що своєю проникливістю вражає професіоналів, і дещо божевільна вигадниця детективних історій Аріадна Олівер, яку Крісті наділяла деякими власними рисами і звичками (кажуть, вона обдумувала сюжети, гризучи яблука, – пристрастю до яблук відрізняється й міс Олівер).

Серед численних творів Агати Крісті є й шпигунські романи, зокрема «Таємний супротивник» (1922 р.), «Н або М» (1941 р.), у яких діє шпигунська подружня парочка Томмі і Таппенс, що не сумують у найважчих ситуаціях.

Треба зазначити, що, не зважаючи на теплі почуття автора до Пуаро, відносини між ними склалися непрості. В якийсь момент детектив неабияк набрид письменниці. «Він висів у мене на ший», – говорила вона. Крісті вирішила позбутися сищика, написавши в 1940 р. роман «Завіса», але ризикнула опублікувати книгу лише в 1971 р. Протягом дії у романах Агати Крісті Пуаро дожив до 130 років (письменниця визнавала, що дуже прорахувалася, вивіши його на сцену відставним поліцейським комісаром не першої молодості), зовні майже не змінюючись і зберігаючи вірність своїм звичкам. А з міс Джейн Марпл, старенькою з провінційного містечка, що з'явилася вперше в 1930 р., Крісті вже не розлучалася. Попри всю винахідливість письменниці використання нею відпрацьованих схем створює враження одноманітності. Неспроста один з її критиків, Ч. Осборн, відзначав: прочитати більше двох її історій підряд все одно що відразу з'їсти коробку шоколадних цукерок – задоволення вишукане, але й надмірне («Життя і злочини Агати Крісті», 1982 р.).

Можна сперечатися про літературні переваги творів Агати Крісті (окремо серед них стоять вісім психологічних романів, опублікованих під псевдонімом Мері Уестмекотт). Сама письменниця із цього приводу не переймалася. «Якби я писала, як Грем Грін, – визнавала вона, – я б стрибала до стелі». Проте про цінність її книг говорять не тільки численні премії, почесний ступінь доктора літератури, дворянський титул, наданий їй королевою Єлизаветою в 1971 р. Англіяці брали її детективи з собою в бомбосховища під час повітряних нальотів у роки Другої світової війни. Ці історії допомагали зберегти спокій духу, повірити у справедливість, у те, що добро врешті-решт обов'язково перемаже.

ДЖОН ТОЛКІН (1892–1973)

Доля Джона Роналда Руела Толкіна була б найзвичайнішою, якби не одне диво. Дивом цим стала книга, опублікована, коли її автору виповнилося 63 роки. Книга, визнана фахівцями шедевром «високої» літератури і разом з тим нечувано популярна. Шлях до неї був довгим і важким. А почалося все з гри.

Протягом багатьох років Толкіна знали як чудового університетського викладача й ученого-філолога – але не більше.

А тим часом його займала не стільки філологічна кар'єра, скільки філологічна гра. Вивчаючи стародавні мови (він говорив французькою, німецькою, іспанською, знав готську, давньоісландську, англосакську, середньоанглійську, валлійську і фінську мови), Толкін придумував на їх основі нові. Перекладаючи і коментуючи середньовічні тексти, він складав, наслідуючи їх, свої власні.

Так, граючи зі словами, він придумав слівце «хоббіт». З нього народилася речення: «У землі була нора, а в норі жив собі хоббіт», а з речення – оповідь.

Уже в самому слові були визначені властивості майбутнього літературного персонажа. У «хоббіті» поєдналися англійське «rebbit» («кролик») з середньоанглійським «hob» – так за старих часів іменувалися маленькі чарівні істоти, добрі пустуни і нешкідливі злодюжки.

Мовна гра привела Толкіна до казкової традиції. Саме звідти для хоббітів були запозичені риси казкових чоловічків: волохаті ніжки, гострий зір, уміння безшумно пересуватися і миттєво зникати. До цих рис Толкін додав дещо від комічних буржуа з «дорослих» романів ХІХ ст.: приземленість, вузький кругозір, консерватизм і здоровий глузд. Так вийшов персонаж казкової повісті «Хоббіт, або Туди й Назад» (1937 р.) – Більбо Беггінс.

На початку повісті Більбо Беггінс – п'ятидесятирічне дитя, що присвятило всі попередні роки, за звичаєм зразкової хоббітської родини Беггінсів, ситним трапезам і палінню тютюну.

Тим часом у характері Більбо ховаються досі невідомі самому герою якості – весела заповзятливість і творча цікавість, по материнській лінії успадковані ним від дивної та незвичайної хоббітської родини Туків. Ця початкова суперечність явного і можливого, беггінсівського і туківського начал у житті героя – основа сюжету повісті.

Після успіху казки від Толкіна, звичайно, зажадали «ще хоббітів». Під час роботи над продовженням «Хоббіта» несподівано з'явився задум грандіозної епопеї «Володар кілець». Щоб утілити цей задум у життя, університетському професору було потрібно 12 років наполегливої, майже героїчної праці. Коли ж у 1954–1956 рр. трилогія побачила світ, читачі були більш ніж здивовані. Чекали чергову чарівну історію для дітей – отримали чарівну історію на рівні найбільш вражаючих досягнень «дорослої» літератури ХХ ст.

Одного хоббіта для створення такого складного і глибокого твору було, звичайно, замало. Іншим зерном, з якого виросла книга, став загадковий рядок поета VIII ст. Кіневульфа: «Це Еренділ, найяскравіший з янголів Середзем'я».

Красиве ім'я Еренділ захотілося поставити в ряд інших красивих імен, а Середзем'я населити персонажами улюблених поем і легенд. Так було розпочато створення чарівної країни, її міфології та історії.

До початку роботи над епопеєю Толкін уже створив цілий континент – з розробленою географією, комплексом переказів, легенд і пісень, системою вигаданих мов. Вписавши в нього сюжет своєї епопеї, автор досягнув дивного для чарівної історії ефекту достовірності. У читача виникає відчуття, що світ, створений фантазією Толкіна, існує насправді. Адже в ньому так само, як і в реальному світі, орієнтуєшся по карті, пізнаєш нові мови, вивчаєш міфи і перекази різних народів. У «Володарі кілець» хоббіт став частиною цієї «уявної реальності». Внаслідок цього змінилися і Середзем'я, і хоббіт. Середзем'ю до хоббіта не вистачало дії, літературного сюжету і героя, з яким би читач міг співставити самого себе. І ось з появою такого персонажа закінчилася філологічна гра Толкіна і почалася велика література. Але і сам хоббіт тут не міг уже залишатися колишнім персонажем дитячої казки.

В епопеї «Володар кілець» Толкін розгорнув один з епізодів «Хоббіта». Епізод цей – з кільцем, яке втратила підступна істота на ім'я Горлум і знайшов Більбо, – не здається читачу «Хоббіта» надто важливим. У повісті кільце не більше ніж традиційний чарівний предмет-«помічник», що робить власника невидимкою. Але в трилогії воно набуває величезного значення. Це Кільце Всеваддя, створіння і потенційне знаряддя універсального зла, що несе смертельну загрозу всьому Середзем'ю. Так знахідка Більбо, передана ним своєму племіннику Фродо, виштовхує хоббітів з їх притулку у водовертях великого часу, в епіцентр одвічної боротьби добра і зла.

Кільце було «призначене» хоббіту наперекір злу і «волі Ворога». Проте подальша доля кільця залежить від вільного вибору самого хоббіта. Воно ж не в змозі притягти гріх ззовні, воно шукає – і знаходить – гріховні інстинкти в душі свого власника, випробовуючи сильних спокусою влади, слабких – спокусою володіння. Ще в повісті Більбо був поставлений перед вибором: скористатися «підказкою» кільця й убити «слизьку тварюку» Горлума або, згідно з хоббітською природою, пожаліти його. Більбо «почав з жалості», і цей «нікчемний» вчинок – його перша перемога над злою волею кільця, дає надію Середзем'ю. Друга перемога – добровільна відмова Більбо від кільця на користь свого племінника Фродо. Тепер уже спадкоємець Більбо має зробити вибір: чи прийняти покладену на нього місію чи відмовитися від неї.

Місія здається непосильною – знищити кільце. Сказавши «так», Фродо не тільки стикається з майже непереборними зовнішніми перешкодами, але і виявляється приреченим на болісну внутрішню боротьбу. Влада кільця не може не вплинути на волю його володаря, будь-яка гріховна думка якого відтепер у багато разів посилюється кільцем, тіло «розутілюється», стає все більш примарним, а душа прагне смерті.

Протистояти всьому цьому здається вищим за можливості хоббіта. Адже він – «малозростик». І читач розуміє: вказівка на малий зріст хоббіта – метафора, обернена до нього, читача, теж маленького по відношенню до великої історії. Та

й сам Толкін зізнався одного разу: «Насправді, я – хоббіт». Але якраз «маленькі люди» і стають героями – така думка Толкіна. Саме із звичайного і рядового зростають великі справи; ґрунт великої історії – повсякденність і побут. Буденні властивості хоббітів здатні перетворюватися: скромність обертається на самопожертву, здоровий глузд – на героїчну винахідливість, оптимізм і життєлюбність – на стійкість і мужність. У слабкості хоббітів закорінена їх сила. «Хоббіти чітко тримаються за світ», «обома ногами стоять на землі», «то вони м'якші за масло, то раптом жорсткіші за старе деревне коріння» – так про них говорять персонажі епопеї. За словами автора, він створив хоббітів маленькими, щоб «виявити в істотах більш ніж слабких вражаючий і несподіваний героїзм звичайної людини у надзвичайних обставинах».

Суворі випробування випадають на долю Фродо і його друзів-хоббітів під час однієї з найважчих криз Середзем'я. Це той етап космічної боротьби добра і зла, коли сили добра тануть, замикаючись у своїх самотніх оазисах, на останніх острівцях стародавнього чарівництва. Ці оазиси – Заповіданий Край Тома Бомбадила, володіння ельфів і стародавній ліс Фангорн, житло деревних велетнів онтів. А в цей час зло, втілюване переможеним янголом Сауроном, стрімко поширюється і захоплює все нові території. Сила зла у «Володарі кілець» більша, ніж у будь-якій іншій чарівній казці. Сила добра, навпаки, обмежена ззовні і обмежує себе зсередини. Добро не має права робити замах на чиюсь свободу волі, а отже, і претендувати на владу.

Воно відчуває себе винним за минуле, тому що в майбутньому йому загрожує небезпека перетворитися на зло. Перемога добра здається читачу неймовірною. Щоб перемогти, воно мобілізує всі свої можливості, об'єднавшись навкруг мага Гендальфа і нащадка стародавнього королівського роду Арагорна.

На раді вільних народів Середзем'я Фродо вирішує таємно пробиратися в Мордор, підвладний Чорному Володарю Саурону. Там він повинен знищити кільце в тому місці, де воно було створене, – в надрах Вогненної Гори Ородруїн. З Фродо, окрім хоббітів Піна і Меррі, зголошуються йти представники вільних народів, що об'єдналися у Братерство Кільця, – люди Арагорн і Боромир, ельф Леголас, гном Гімлі і маг Гендальф.

Дороги хоббітів незабаром розходяться. Пін і Меррі потрапляють у світ епічної героїки (до Мустанґриму і Гондора), де вони самі сприймаються як прибульці із стародавніх переказів і де мають прилучитися до військової слави стародавності. Доля Фродо, що пробирається до Фатальної Гори Ородруїн, інша. Не випадково ландшафт, що його оточує, так нагадує сучасні військові полігони й індустріальні звалища. Наближаючись до кінця подорожі, він стає все більше подібний до героїв ХХ ст. і все далі від легендарного минулого.

Велика частина «Володаря кілець» була написана під час Другої світової війни, що багато пояснює в героїзмі Фродо. Йому не дано відкрито протистояти ворогу. Натомість він відчайдушно чинить опір кільцю, яке відвертає хоббіта

від земляків, прирікає його на самотність, роздвоює свідомість. Викликана кільцем душевна хвороба Фродо лякає читача своєю «сучасністю»: у маленькому хоббіті раптом вгадується відкрита новітньою літературою «маленька людина», змушена протистояти «пустелі» навколо себе і «чудовиську» в самій собі.

Історії Фродо не судиться завершитися традиційною казковою формулою: «Відтоді він жив щасливо до кінця своїх днів». Доля його є сповнена трагічних суперечностей. Здійснивши подвиги понад свої сили, він проте зазнав поразки. Подолавши непереборні зовнішні перешкоди, сам собі виявився найзлішим супротивником. Три рази Фродо добровільно жертвував собою. Вперше – ще удома: «Доведеться мені залишити Торбу, покинути Хоббітанію і взагалі піти світ заочі». Вдруге – в ельфійському Роздолі: «Я готовий віднести кільце, хоча й не знаю, чи дістануся до Мордора». Втретє – на горі Овід, після розколу Братства Кільця: «Я повинен йти один». Але у вирішальний момент він привласнив кільце і зрікся своєї місії: «Я прийшов. Але я можу вчинити інакше, ніж було задумано. Чужий задум я відкидаю. Кільце – моє!».

Все ж таки Середзем'я було врятоване не з волі випадку і не тільки з волі Божественного провидіння. Вирішальним у долі вільних народів Середзем'я став акт милосердя. Фродо зумів не тільки пожаліти свого слугуворога і супутника-переслідувача Горлума, але зрозуміти його і навіть, переступивши через відразу, полюбити. Те, що всупереч прямій доцільності Горлуму подаровано життя, кінець-кінцем і вирішило справу: у фатальну хвилину він напав на Фродо, відкусив палець з надітим на нього кільцем і, похитнувшись, впав у жерло Ородруїна. Так за допомогою злої волі була отримана перемога над злом.

Цю перемогу читач сприймає як диво – дуже мало можливостей залишалось для її здобуття. У чому все ж таки був шанс добра? Вільний вибір на користь добра наділяє навіть слабкого елементарним здоровим глуздом, здатністю уяви і мужністю в хвилину небезпеки, коли доводиться рятувати себе, свій дім і свій світ. А Саурон позбавлений саме здорового глузду і уяви. Він не в змозі передбачати дій добра, бо не може навіть уявити собі, що таке добро. Саурон не здатний зрозуміти, як можна добровільно відмовитися від кільця. Злий Володар робить фатальну помилку, тому що про все і всіх судить по собі.

Після завершення епопеї, її публікації і приголомшуючого успіху Толкін повертається до філологічної гри. В останні 20 років життя він пише невеликі стилізації, складає додатки до «Володаря кілець» і безуспішно намагається реалізувати свій давній проект «Книги втрачених переказів» під новою назвою «Сільмарілліон». Останній твір так і залишився, за влучним виразом видавця С. Ануїна, «книгою в собі». Посмертна публікація незакінченого рукопису, здійснена сином Толкіна Крістофером, стала не стільки фактом літератури, скільки «культовою» подією.

З початку 60-х рр. Толкін стає об'єктом культу, який у 80–90-х рр. набуває форми молодіжної «гри в Толкіна». У кінці ХХ століття доля спадщини Толкіна представляється парадоксальною: складна і глибока книга «Володар кілець» все частіше стає для молодих читачів лише приводом погратися в лицарів і чарівників.

У «Володарі кілець» Толкін-письменник успішно використовує свій досвід філолога. Приклад – дослідження характеру Горлума. Толкін-філолог розкриває його за допомогою тонких мовних деталей. Доля Горлума тісно пов'язана з долею імені, яке він носить. Його «правильне» ім'я – Смеагорл – підкреслено хоббітське. На одній з вигаданих Толкіном мов Середзем'я воно означає «той, що заривається в нору». Тут за першим значенням (хоббітська нора) ховається друге – прогноз підземелля, тьми і самотності. Як ім'я, що втратило перші два склади, перетвориться на вигук «Горлум», так і хоббіт Смеагорл перетвориться на «слизьку тварюку». Особливості мови Горлума вказують на його роздвоєння: то він Горлум, то Смеагорл. Смеагорл діє «від себе». Тоді він вживає займенник «я». Горлум же, по-перше, намагається утекти від відповідальності, кажучи про себе в третій особі, по-друге, він плазує перед кільцем, називаючи себе в множині – «ми», по-третє, він замикається у власному егоїзмі, називаючи своєю «втіхою» одночасно і кільце, і себе.

ФЕНТЕЗІ

Фентезі (*англ.* *fantasy* – фантазія) – один з наймолодших жанрів світової літератури, що динамічно розвивається. Для більшості читачів уявлення про фентезі пов'язане з ім'ям Джона Толкіна, якого вважають засновником жанру. Але це не зовсім так.

Толкін опублікував свій перший твір, «Хоббіт, або Туди і назад», у 1937 р. Тоді критики (нечисленні, до речі сказати, тому що на цю книгу мало хто звернув увагу) визначили жанр оповідання як авторська казка. Але за п'ять років до цього молодий американський автор Роберт Е. Говард (1906–1936) випустив серію оповідань про Конана – варвара з Кіммерії. Незабаром Роберт Е. Говард загинув. Після його смерті збірка оповідань про Конана вийшла окремою книгою під назвою «Конан-завойовник» (1937 р.). В оповіданнях нове і несподіване все; головний герой, персонажі, місце і час дії. Протягом оповіді вільний воїн Конан б'ється зі злом у будь-яких його втіленнях, звільняє народи і міста, визволяє з полону прекрасних принцес. І відбувається це приблизно 11 тисячоліть тому.

У Конана з Кіммерії з'явилося багато прихильників. Привабливий образ зацікавив інших письменників, які продовжили оповідь за покійного автора. Літературознавці помітили оповідання і повісті про життя Конана і назвали новий жанр «the sword and sorcery», що в перекладі з англійської означає «меч і магія».

У 1950 р. книгу «Хроніки Нарнії», жанр якої теж підходив під визначення авторської казки, випускає Клайв Стейплз Льюїс (1898–1963), до речі, друг Толкіна. Ріднило «Хроніки» з «Хоббітом» головне – казковий стиль оповіді. Цим обидва твори відрізнялися від історій про Конана, створених у літописно-легендарному стилі.

І ось у 1954 р. Толкін публікує нову книгу – «Володар кілець», продовження «Хоббіта». Твір викликав у читачів не менший інтерес, ніж історії про Конана. А критики замислилися: як визначити його жанр? Авторська казка? Але книга вже жодною мірою не підходила під визначення казки. Або цей твір у жанрі «меч і магія»? Адже «Володар кілець» повністю був написаний у літописно-легендарному стилі. Проте в порівнянні з творами про Конана її зміст набагато глибший і філософічніший.

Проїшло ще десять років, перш ніж стало ясно, що виник новий, цікавий і своєрідний жанр. Так трапилося, що в 1966–1967 рр. «Хоббіт» і «Володар кілець» були видані в США. Їх вихід у світ співпав з перевиданням всіх написаних на той час творів про Конана. І всі зрозуміли, що ці книги – явища одного порядку.

Зараз вже не встановити, хто придумав термін «фентезі». Протягом 60-х рр. твори у цьому жанрі публікують багато письменників, як початківців, так і вже відомих. Серед них – Андре Нортон (1912–2005) із циклом романів, повістей і оповідань «Чаклунський світ», Урсула Ле Гуїн (народилася в 1929 р.) з тетралогією «Чарівник Земномор'я» (1968–1990 рр.), Пол Андерсон (1926–2008) з романами «Зламаний меч» (1954 р.) та «Операція «Хаос»» (1971 р.) і багато інших. Усі вони до кінця ХХ ст. стали класиками літератури фентезі.

Із середини 60-х рр. у фентезі явно намітилися два напрямки – героїчний і комічний. Наприклад, книги Толкіна, Льюїса, оповідання про Конана, тетралогія Ле Гуїн – фентезі героїчне. Більшості книг цього напрямку притаманні глибока філософічність, драматичність і навіть трагедійність сюжету, оскільки часто вирішення героями моральних і етичних проблем відбувається на межі життя і смерті.

Так, у першій частині тетралогії Урсули Ле Гуїн «Чарівник Земномор'я» розказується про мага на ім'я Гед, про роки його зростання і навчання. Під час свята в школі магів він дозволяє собі не стримувати власну пихатість. Зачеплений жартами випускників, Гед виконує найскладніше заклинання і випускає в світ страшну Тінь, яка з тієї миті полює на нього, коючи жахливі лиходійства. І доти, доки він не зупинить її, не матиме спокою. Через кілька років, проведених у виснажливих пошуках Тіні та важкій боротьбі з нею, Гед перемагає ворога. Але, перемігши, розуміє, що Тінь – не щось потойбічне, а втілення людської гордині і зла, усього, що було темного в його власній душі.

Інший підхід у авторів фентезі комічного, хоча й тут герої ведуть боротьбу із злом у всесвітніх масштабах. Наприклад, у сповненій гумору книзі Роберта Аспріна (народився в 1946 р.) «Ще один чудовий міф» (1978 р.). Сків, маг-початківець, без особливих здібностей, але веселий і добродушний хлопець, зустрічає нового друга – демона Ааза, який береться навчити його чаклунства. Дуже швидко стає

ясно, що всього багатотисячолітнього життя демона не досить для того, щоб вбити в голову нетямущого учня хоча б якісь початки чаклунського мистецтва. А світу тим часом загрожує небезпека – могутній злий чарівник хоче підкорити його своїй владі. Але Сків та Ааз, використовуючи той мінімум можливостей, який є у їх розпорядженні, примудряються перемогти чарівника, доводячи, як важливі в житті дружба, доброта і кмітливість.

Попри уявну простоту і легкість викладу твори фентезі зачіпають вічні теми – протиборства добра і зла, абсолютної влади, всеперемагаючого кохання і віри. Природа в них постає як колиска людини і комора її сил, знань і магічної енергії, яку використовують герої творів.

Інша характерна особливість фентезі – магія як один з головних двигунів сюжету. Магія виступає найважливішою складовою космосу, природи; сама по собі вона не є ні злом, ні добром, а набуває цих якостей тільки залежно від того, до чийх рук потрапляє.

Як не дивно, загальноприйнятого визначення жанру фентезі не існує дотепер. Одна з його виразних ознак – те, що дія розгортається в інших, вигаданих світах. Проте у такому випадку до фентезі не можна віднести ні оповідання про Конана, ні «Зламаний меч» Пола Андерсона, герої яких діють на Землі, але у далекому минулому. Разом з тим ці твори давно стали класикою жанру.

Відомий польський дослідник і письменник, що працює в жанрі фентезі, А. Сапковський бачить витoki жанру в кельтських легендах про короля Артура і лицарів Круглого столу. Але багатство персонажів і сюжетів, створених авторами фентезі, вже давно вийшло за межі літературної схеми лицарських переказів.

У чому ж секрет популярності фентезі? Багато хто вбачає тут спробу прихильників нового жанру утекти від реальності, в буквальному розумінні слова «зачитатися». Адже чарівні пригоди у вигаданому світі – це те, що так вабить нас в дитинстві і дає відпочинок в зрілості. Сам Толкін в есе «Про чарівні казки» писав: «Уражені недугою сучасності, ми гостро відчуваємо і потворність наших творінь, і те, що вони служать злу. А це викликає бажання утекти – не від життя, а від сучасності і від створеної нашими власними руками потворності. Тому що для нас зло і потворність нероздільно зв'язані».

НАУКОВА ФАНТАСТИКА

Наукова фантастика стала одним з найпопулярніших жанрів ХХ ст. Історії про космічних прибульців і відроджених динозаврів з'являються на кіно- і телеекранах ймовірно частіше, ніж історії з реального життя, рекордними тиражами видаються книжки з поміткою SF (science fiction). Наукова фантастика у ХХ ст. – це не тільки різновид літератури, але й цілий рух, з періодичними виданнями, з'їздами любителів, бурхливими обговореннями новин. У чому ж секрет успіху фантастики, які струни

в душі людини вона торкає?

У найперших зразках жанру, створених на зорі науково-технічної революції, у центрі уваги були вигадані автором відкриття і винаходи. Сьогодні, коли розвиток науки і техніки випереджає найбурхливішу фантазію, науково-технічна складова відійшла на другий план. У кращих науково-фантастичних творах автор покидає звичну реальність для того, щоб подивитися на людину і світ ніби ззовні.

Одна з найважливіших можливостей, які надає автору і читачу фантастика, – соціальне моделювання. У науковій фантастиці наш світ розуміється як система з безліччю можливих варіантів розвитку, і нерідко автори ставлять перед собою завдання впливати на вибір шляху, показуючи читачу результати тих або інших дій (або бездіяльності).

Слово «наукова» у визначенні жанру набуває нового значення: це не тільки література про досягнення науки, але й література, що використовує такі наукові методи, як побудова гіпотези, уявний експеримент, доказ «від протилежного». У той же час така риса фантастики, як роздуми про найважливіші властивості і проблеми людини, історії, світу, ріднить її з філософською притчею. Сьогодні наукова фантастика вкрай різноманітна за темами, жанрами і стилями. Є в ній свої романтики, сатирики, філософи.

У другій половині ХХ ст. наукова фантастика найбільш активно розвивалася в США та Великій Британії. З численних її творців найбільш відомі Рей Бредбері, Артур Кларк, Урсула Ле Гуїн, Кліффорд Саймак, Айзек Азімов, Роберт Шеклі.

Айзек Азімов (1920–1992) вражав читачів невичерпністю фантазії: він автор понад двохсот книг. Популярність йому приніс цикл оповідань про роботів, де сформульовано три знамениті «закони роботехніки»:

1. Робот не повинен завдавати шкоди людині або допускати, щоб його бездіяльність завдала людині шкоди.

2. Робот повинен підкорятися наказам інших людей, якщо це не суперечить першому закону.

3. Робот повинен піклуватися про свою життєздатність, якщо це не суперечить першим двом законам.

Ці правила «етики для роботів» багато разів випробовуються на сторінках оповідань найрізноманітнішими ситуаціями, даючи поживу для роздумів про етику людську. Трилогія Азімова «Підґрунтя» (1952–1986 рр.) будується на основі концепції психоісторії – гіпотетичної точної науки майбутнього, здатної передбачити розвиток людства на тисячоліття вперед. Азімов дивиться на людську історію як учений-технократ, який вважає, що за будь-якими подіями стоїть невблаганна логіка об'єктивних законів. Тому завжди перемагає той, хто краще за інших обчислює майбутнє і прогнозує людські вчинки. Перед читачами розгортається картина занепаду, загибелі і поступового відновлення космічної імперії. До відродження її ведуть мудреці і техніки «Підґрунтя» – могутньої організації, створеної у передбаченні майбутньої кризи ще тоді, коли імперія знаходилася в zenіті слави.

Сатиричний напрямок у фантастиці, що походить від Свіфта, не тільки виявляє прихований абсурд звичного нам світу, він також обігрує стереотипи самої фантастики. У 60-х рр. зійшла зірка сатирика Роберта Шеклі (1928–2005). На відміну від Азімова, Шеклі гостро бачить зворотний бік науково-технічного прогресу, що перетворюється зі слуги людини на її господаря. У романі «Корпорація «Безсмертя»» (1958 р.) наука вмє навіть забезпечувати безсмертя душі (за помірковану платню). Як наслідок, позбавляється сенсу все, чим живе людство (крім, мабуть, кохання). Навіть чужі світи, дивні й незбагненні, не більш чужі, ніж земний світ, де за кожним рогом на людину чекають два чудовиська: самотність і божевілья. Герої Шеклі рідко знаходять вихід із цієї ситуації. Головний герой повісті «Координати див» (1968 р.) вважає за краще загубитися в абсурді космічних пригод і врешті-решт загинути, але не повертатися на Землю. Не повертається на Землю й герой роману «Обмін розумів» (1965 р.) Марвін Флінн, віддавши перевагу спотвореному світу псевдо-Землі.

Парадоксальність Шеклі яскраво виявляється в його блискучих оповіданнях – притчах і анекдотах одночасно. Герой оповідання «Дещо задарма» (1966 р.) довгий час насолоджується дарами машини виконання бажань, що потрапила до нього випадково; у фіналі він стає рабом, що виконує бажання її нових господарів. Отримавши несподіване безсмертя, він усвідомлює, що тепер приречений на вічне безпросвітне існування («...нічого, першу тисячу років важко, а потім звикаєш», – заспокоює його такий самий бідолаха). В оповіданні «Ордер на вбивство» мешканці давно покинутої земної колонії, загубленої в безкрайому космосі, живуть своїм особливим устроєм, заснованим на взаємодопомозі і солідарності. Коли в село прибула земна військова експедиція, колоністи, бажаючи краще виглядати в очах гостей, звернулися до стародавніх книг. Виявилось, що вони втратили деякі відвічні цивілізовані звичаї: крадіжка і вбивство. Вони урочисто споруджують в'язницю і призначають злочинця. Герою оповідання Тому терміново доручають вчинити вбивство, адже він рибалка, а це, на думку місцевих жителів, «дуже криваве заняття». З їх задуму, щоправда, так нічого й не вийшло. Як філософськи зазначив один з мешканців планети: «Подивіться, скільки часу знадобилося Землі, щоб стати цивілізованою. Тисячі років. А ми хотіли цього досягти за два тижні».

Рідкісним даром створювати особливу атмосферу, що зачаровує читача, володіє американський фантаст Кліффорд Саймак (1904–1988). На відміну від Азімова Саймак на перше місце ставить не зростання науково-технічної могутності, а людські стосунки, етичне начало. Кожний черговий виток технічного прогресу потенційно містить нові етичні проблеми, і немає гарантії, що людство зуміє їх вирішити. Втім, немає й песимізму. У героїв його епічного роману «Місто» (1945 р.), наскільки б складне не було їх становище, завжди є вибір. Немає ніякої жорстко заданої необхідності діяти певним чином, усе залежить від самих людей. Людську історію, за Саймаком, принципово неможливо «розрахувати».

Особливо виразно відчуваються позиція і симпатії автора в романі «Заповідник Гоблінів» (1968 р.). На Землі, що перетворилася на галактичний науковий центр, зустрічаються представники сотень різних рас. Саймак показує, що між прихильниками різних культур можливе взаєморозуміння, хоча на цьому шляху завжди є величезна кількість перешкод. «Слово «терпимість» так само образливе для нас, як «нетерпимість»», – говорить головний герой книги професор Максвелл.

Не до терпимості, не до лицемірної політкоректності прагнуть герої «Заповідника», а до справжнього глибокого взаєморозуміння і духовного взаємозбагачення.

У затишному світі Заповідника спокійно уживаються наука і магія, релігія і мистецтво. Міфологічні істоти – тролі і гобліни – є сусідами технічно розвиненої цивілізації людей. «Заповідник Гоблінів» – це добра казка про такий шлях розвитку людства, на якому нові цінності не відмінятимуть старі, а гармонійно доповнюватимуть їх.

Хайнський цикл фантастичних романів Урсули Ле Гуїн (народилася в 1929 р.) оповідає про світи далекого майбутнього. Мільйони років тому мешканці планети Хайн підкорили космос. Згодом з хайнських колоній розвинулася безліч розумних рас, зі своєю історією і культурою (одна з таких рас – земляни). І ось прийшов час, коли представники цих рас зіткнулися один з одним.

Один з найвідоміших романів циклу – «Знедолені» (1974 р.) – розказує про співіснування двох планет: Урраса – материнської планети, де панує буржуазна цивілізація, і її планети-супутника Анарреса, заселеного нащадками анархістів, що втекли з Урраса. Обидва світи заявляють про те, що не бажають знати один одного, насправді ж вони не можуть розв'язати власні проблеми поодиноці.

У них немає іншого виходу, крім того, щоб прислухатися один до одного, говорить своєю книгою Урсула Ле Гуїн.

Контакт між різними культурами може закінчитися і трагічно – про це інша повість хайнського циклу, «Слово для лісу і світу одне» (1972 р.). Тут показаний конфлікт між високорозвиненою, але не технологічною цивілізацією планети Атши і землянами. У комерційних цілях земляни знищують ліси Атши і тим самим руйнують середовище існування аборигенів. Атшиани піднімають повстання і знищують майже всю земну колонію. Але кривавий конфлікт руйнує внутрішню гармонію і самої цивілізації Атши, яка до цього моменту не знала воєн і агресії.

АРТУР КЛАРК (1917–2008)

Англієць Артур Чарлз Кларк (1917–2008) – фізик і астроном, що першим висунув у 1945 р. ідею використання для потреб зв'язку штучних супутників Землі, – являє собою класичну фігуру письменника-фантаста.

Близько двадцяти років, з 1935 по 1955 р., Кларк працював над романом «Місто і Зірки». Колись земляни, злякавшись непередбачуваності майбутнього, свідомо спотворили свою історію. Вони створили легенду про якихось жорстоких Прибульців, що пощадили Землю лише за тієї умови, що люди ніколи більше не вийдуть у космос. І лише герой Кларка Елвін, поставивши істину і пізнання вище за стабільність, знаходить спосіб відродити Землю до життя під бездонним зоряним небом.

Особлива доля випала роману «2001 рік: Космічна одіссея» (1968 р.). Книга писалася одночасно зі зйомками однойменного фільму американського кінорежисера Стенлі Кубрика. Це була не новелізація фільму і не екранізація роману. Під час зйомок, розпочатих на основі оповідання «Вартовий», Кларк міняв задум задля основної ідеї. Астронавт Девід Боумен, втрачаючи по дорозі супутників, спрямовує свій корабель у Зоряну Брану на далекому Япеті, де повинна відбутися друга метаморфоза людини. Завдяки першій метаморфозі наші предки перетворилися колись із збирачів на мисливців. За Браною Боумен набуває здатності переміщуватися в космосі без видимих технічних пристроїв і, перетворившись на Зоряну Дитину, повертається на Землю. Людство повинно вступити у нову стадію розвитку – тільки тоді, говорить автор, воно зможе врятуватися від загибелі.

Один з останніх романів Кларка – «Пісні далекої Землі» (1986 р.). Колоністи на далекій планеті живуть мирно завдяки рішенню їх предків не брати на корабель нічого, що відображало б земну релігійну ворожнечу. Але спокійне життя продовжується лише до того часу, поки з гинучої Землі не прибув останній корабель. У нього на борту Біблія, Коран, Тора, Упанішади – втілення всієї культури колишніх століть.

«Містик і сучасний творець міфів» – так називають Артура Кларка, хоча важко уявити собі менш схильну до містицизму людину. Кредо письменника, що поєднав у своїх творах літературне, наукове, філософське і релігійне начала, виражають «три закони Кларка»:

1. Коли шанований, але немолодий учений стверджує можливість чогонебудь, він майже завжди має рацію. Якщо ж наполягає на неможливості – швидше за все не має рації.

2. Єдиний спосіб визначити межі можливого – заглибитися в неможливе.

3. Достатньо високорозвинена техніка не відрізняється від магії.

РЕЙ БРЕДБЕРІ (1920–2012)

Фантазія Рея Дугласа Бредбері оживила Марс – планету, яка з часів Герберта Уеллса вважалася оплотом войовничих марсіан. «Чи чувана це справа, щоб марсіани – і раптом не подумували про вторгнення?» – вигукує старий інопланетянин з оповідання Бредбері «Бетономішалка» (1949 р.). Але ні він, ні інші марсіани з роману в двадцяти чотирьох оповіданнях й інтермедіях

«Марсіанські хроніки» (1950 р.) про це дійсно не думають. На тлі підготовки на Землі атомної війни, якої не вдається уникнути, «хронографується» історія відкриття, заселення і грабежу землянами четвертої планети Сонячної системи з 1999 по 2026 рр. У Бредбері Марс одночасно і матеріальний, відчутний – і хиткий, таємничий: під холодними місяцями зростають витончені міста на берегах піщаних морів, по яких на кораблях-напівпримарах невагомо проносяться марсіани у срібних масках. По поверхні Марса прокладаються дороги, у каналах з'являється вода, на кам'янистому ґрунті зростають тисячі саджанців, сповитих зеленкуватим серпанком листя, – настає Зелений Ранок надії.

Мораліст у літературі, як Бредбері невтомно називає себе, він бунтує проти будь-яких спроб захистити свідомість від думок про «погане», «страшне», «непрактичне і нереальне», він знову і знову звертається до зображення «темних» сторін буття. В оповіданні «Вельд» (1951 р.) батьки залишили дітей «виховним» турботам телекімнати або, як ми б сказали сьогодні, віртуальної реальності, і чада віддали їх на розтерзання згенерованим нею диким звірам.

Необхідно пам'ятати про минулі помилки, щоб не повторювати їх знову, – ця думка гранично ясно виражена в оповіданні «Ешер II», включеному в «Марсіанські хроніки». Його герой, чию бібліотеку знищили поборники чистоти Етичного Клімату, мститься стерильно-безплідному суспільству, що забуло старі легенди і книги, використовуючи це незнання. Інспектор Управління Етичного Клімату, що не чув про Едгара По, безславно гине, до останньої хвилини не підозрюючи про небезпеку, що насувається, хоча йому пропонують випити амонтильядо, ведуть у підвал і показують кельму (після подібних приготувань героя оповідання По «Барильце амонтильядо» живцем замурували в стіну підвалу).

Вельми своєрідно минуле сплітається з майбутнім у творах про інших літературних попередників і вчителів автора, наприклад про Томаса Вулфа, чий роман підкорили сімнадцятирічного Бредбері. Герой оповідання «Про поневіряння вічні і про Землю» (1951 р.) Генрі Вільям Філд сімдесят років безуспішно намагався відобразити на папері велич космічного століття. І ось з 1938 р., коли Вулф у реальності помер на лікарняному ліжку, він переносить письменника у свій час, в епоху підкореного космосу. Бредбері бачить у Вулфі якості, яких бракує більшості фантастів: уміння показати життя в розмаїтті емоційно значущих деталей, залучити читача у водоверть вражень і спогадів, щоб він міг вірніше оцінити значення кожної секунди існування. У зеленому серці червня (метафора Вулфа, що вважалася у 30-х рр. прикладом рідкісної нісенітниці) визріває насичене сонцем і радістю вино з кульбаб, оспіване Бредбері (у 1957 р. він видав частково автобіографічну повість «Вино з кульбаб»).

Віру в літературу як концентрований вираз культури Бредбері втілює у фінальній сцені свого найзнаменитішого роману – «451° за Фаренгейтом». Світ, що відмовився від книжкової мудрості як від вигадки й брехні, посиляє

пожежників палити книги, гине, але після ядерної катастрофи виникають люди-книги, які несуть замість спалених живі слова у своїй пам'яті.

АНТИУТОПІЯ

З найдавніших часів людство замислювалося про майбутнє, про те, якими будуть світ, відносини між людьми. Письменники, філософи пробували створити образ суспільства майбутнього. Так народився жанр утопії – творів, що описують ідеальний суспільний устрій. Назву жанру дала книга англійського письменника Томаса Мора «Утопія» (1516 р.). Це слово складено з двох грецьких коренів і означає «місце, що ніде не існує».

У ХХ ст. бурхливий розвиток науки, а головне, небачені досі суспільні перетворення викликали стурбованість тим, куди рухається суспільство. Коли прекрасний сон про майбутнє став перетворюватися на жахіття, народився жанр роману-попередження – антиутопії. У першій половині століття антиутопії з'являються одна за одною: в 1924 р. – роман Є. І. Замятіна (1884–1937) «Ми», в 1932 р. – «О, дивовижний новий світ» англійця Олдоса Хакслі (1894–1963), а в 1949 р. – «1984» його співвітчизника Джорджа Оруелла (справжнє ім'я Ерік Блер, 1903–1950). «Утопії виявилися набагато більше здійсненими, ніж здавалося раніше. І тепер стоїть інше болісне питання, як уникнути остаточного їх здійснення», – писав у 1924 р. російський філософ М. О. Бердяєв. Його слова подані як епіграф до роману Хакслі.

На перший погляд світ майбутнього в цих книгах зображений по-різному. У романі «1984» панує убогість. Планета розділена на три великі держави – Євразію, Океанію і Остасію, які постійно воюють одна з одною. У «чудовому новому світі» суспільство прагне споживати якомога більше товарів і послуг. Господом цього світу (замість Господа Бога) є Форд, американський автомобільний магнат, що став символом споживацької цивілізації.

Антиутопія попереджає про небезпеки збочення ідеї загальної рівності, з часів Великої французької революції, яка надихає мрійників про світле майбутнє. У казці Оруелла «Скотарня» (1945 р.) революційні перетворення починаються під гаслом: «Усі тварини рівні», а закінчуються появою іншого гасла: «Усі тварини рівні, але деякі рівніші за інших». У «1984» суспільство поділяється на членів партії (всередині якої, у свою чергу, є привілейована «внутрішня партія») і пролів (скорочення від слова «пролетарі»). У книзі Хакслі розподіл на касти (від альфи до епсилона) закладається хімічними методами ще на ембріональній стадії розвитку.

Соціальна нерівність не виключає нівелювання особистості, прагнення держави до того, щоб усі її піддані були однаковими. У романі Замятіна у людей немає імен, є тільки номери (як пізніше в реальних концтаборах – і радянських, і гітлерівських). У Хакслі питання знеособлення розв'язується ще більш кардинально: шляхом маніпуляцій з ембріонами одержують кілька десятків близнюків. Знищення особистості – головна застава стабільності.

Герої Оруелла живуть у тоталітарній державі, під владою Старшого Брата, який все бачить і все чує (натяк на Сталіна та інших сучасних Оруеллу тоталітарних вождів), якого треба не просто слухатися, а потрібно любити. Злочинном вважається не тільки протизаконний вчинок, але й незалежна думка («мислезлочин»). Люди позбавлені права на істину, об'єктивну, вільну від влади партії: «Свобода – це можливість сказати, що двічі по два – чотири. Якщо дозволено це, все інше звідси витікає», – розмірковує головний герої роману Уїнстон. Життя людини повністю прозоре для держави: у кожній кімнаті є «телеекран», що працює не тільки на передачу інформації, але і на прийом, тобто у будь-який момент влада контролює твої дії і слова.

Усе побудоване на брехні, вірніше, на тому, що називається «двоємисленням». «Двоємислення означає здатність одночасно триматися двох протилежних переконань. Партійний інтелігент знає, в який бік змінювати свої спогади; отже, усвідомлює, що шахраює з дійсністю; проте за допомогою двоємислення він запевняє себе, що дійсність залишилася недоторканою... Навіть користуючись словом «двоємислення», необхідно вдаватися до двоємислення. Бо, користуючись цим словом, ти визнаєш, що шахраюєш з дійсністю; ще один акт двоємислення – і ти стер це в пам'яті; і так до безкінечності...». Стверджується, що минуле не існує об'єктивно, а лише в документах і спогадах, тому «мінливість минулого – головний догмат ангсоцу» (англійського соціалізму). Партія керує не тільки сучасним і майбутнім, але й минулим, а отже, вона всесильна. Особливе відомство – Мінправ (Міністерство правди) – займається створенням і розповсюдженням брехні, фальсифікацією історії (подібно до цього, Міністерство миру зайняте війною, а Міністерство достатку – злиднями).

У новому ж світі Хакслі історії взагалі немає: її забуто, викреслено через непотрібність. А управління свідомістю людей здійснюється більш безболісно, але від цього не менше жахливо. При вихованні дітей використовується гіпнопедія – нескінченне повторення одних і тих же фраз під час сну. У результаті вони сприймаються як неспростовні істини, в яких навіть в голову не прийде сумніватися.

Герої Хакслі висловлюються гіпнопедичними фразами, закладеними в їх свідомість, вони не звикли думати, – по суті, їм немає про що говорити один з одним. В Оруелла проблема знищення думки розв'язується засобами мови: винайдений «новояз», відмінний від інших мов тим, «що словник його з кожним роком не збільшується, а зменшується. Кожне скорочення було успіхом, бо чим менше вибір слів, тим менше спокуса замислитися». Знамениті новоязівські скорочення і складні слова – «благомислення», «ангсоц», «нелииа» (страчені, а тому нібито ніколи й не існуючі люди) – нагадують мову радянської епохи. Всі слова, що виражають щось неортодоксальне, виключаються з мови: людина буде не «в силах вчинити багато злочинів і помилок просто тому, що вони безіменні а отже, немислимі».

Бути не таким, як усі, не можна, жахливо, це підрив суспільних засад, зло, яке суспільство карає. У «1984» для цього існує поліція думок – страшне

Міністерство любові. У «чудовому новому світі» всіх «несхожих» засилають на острови. У будь-якому випадку суспільство важливіше за людину. «Вбивство означає загибель особистості, а, власне, що для нас одна особистість?.. Ми дуже легко можемо створити скільки завгодно нових», – міркує герой роману Хакслі. Внаслідок знеособлення втрачається неповторність, а отже, й цінність окремої людини.

Відносини між чоловіком і жінкою в романах «1984» і «О чудовий новий світ» з першого погляду побудовані на протилежних засадах. В Оруелла пропагується повна стриманість (Молодіжний антистатевий союз та ін.), можливий тільки шлюб з дозволу партії (але якщо існує взаємна схильність, дозволу не дадуть). У Хакслі головний принцип – «взаємокористування»: «Кожний належить усім іншим». Але сутність одна й та сама – у стосунках чоловіка і жінки відсутня душа, кохання. Руйнуються і родинні відносини. У «1984» родина ще є, але вже немає кохання і довіри, діти доносять на батьків. У Хакслі проблема вирішена за допомогою штучного запліднення, а слова «батько» і «мати» стали непристойними лайками.

Усе життя необхідно звести до матеріальних інтересів, хай люди навіть не підозрюють, що в світі є щось окрім волі партії або ідеалів споживача. І хоча в обох романах присутній якийсь сурогат релігійних обрядів – «двохвилинка ненависті» в Оруелла і «фордослужіння» у Хакслі, – у новому світі не можна припустити навіть думку, що «життєва мета знаходиться десь далі, десь зовні нинішньої сфери людського життя, що призначення життя полягає не в підтримці благоденствуючого, а в поглибленні, ушляхетненні людської свідомості» (Хакслі).

Глобальна зміна свідомості, мови призводить до нерозуміння колишньої культури, до розриву з традиціями. Старі книги або зачитані, або «перекладаються» так, що від їх змісту нічого не залишається. І навіть надзвичайно розумний і витончений Гельмгольц, «технолог почуттів» (а ми б сказали – талановитий поет), у Хакслі сміється над «Ромео і Джульєттою», настільки безглуздо здається їхня трагедія в контексті сучасної йому моралі. Назвою роману послужила фраза з драми Шекспіра «Буря». Шекспір, цитатами з якого говорить один з героїв, Дикун Джон, стає в романі символом усього, що виходить за межі «чудового нового світу»: людської індивідуальності, сили почуттів, поезії.

У світі майбутнього знищуються мистецтво, література: їх виробництво машинізоване, зведене до техніки, вони стали звичайними «споживчими товарами, як повідло і шнурки для черевиків» (Оруелл). Поет Гельмгольц болісно намагається зрозуміти, про що можна писати в тій духовній порожнечі, в якій живе суспільство.

Спроби протистояти такому суспільству є в обох антиутопіях. У «1984» Уїнстон і Джулія насмілюються боротися за право на власну думку, на свободу, на кохання. Але фінал книги похмурий. Потрапивши в підвали Міністерства любові, Уїнстон після довгого опору спочатку капітулює інтелектуально (визнає, що двічі по два – п'ять), а потім

і духовно – у відчайдушній спробі врятуватися він кричить: «Віддайте їм Джулію! Не мене!». «Вони не можуть в тебе влізти», – сказала Джулія. Але вони «змогли влізти». Остання фраза роману говорить про повну перемогу партії: «Він любив Старшого Брата».

В Оруелла світ майбутнього – це «світ страху, зради і мук», світ, символом якого служить «чобіт, що топче обличчя людини – вічно». У Хакслі головною метою держави є щастя людей, і можна було б сказати, що мета ця досягнута. Але обидва варіанти лякають читача: позбавившись індивідуальності, свободи, людина майбутнього перестає бути людиною.

Світ пережив 1984 рік, уникнувши буквального втілення оруеллівського жаху (хоча сталінський та інші тоталітарні режими були не такі вже далекі від нього). Проте небезпеки тоталітаризму, маніпуляції свідомістю, знеособлення, споживацтва – усього, що вбиває в людині Людину, – залишаються. І тому можна погодитися з думкою істориків про романи-антиутопії: якщо ми ще не дожили до зображеного в них майбутнього, то цим ми якоюсь мірою зобов'язані їм. А якщо ми все ж таки прийдемо до нього, ми повинні будемо визнати, що знали, куди йдемо.

ЛІТЕРАТУРА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Постмодернізм можна, ймовірно, окреслити як культурологічний і, зокрема, літературний феномен, сутність, визначення й навіть часові межі якого є дотепер певною мірою контроверсійними. Різновекторність, можливо, навіть деяку хаотичність цього явища тією чи іншою мірою відзначає більшість дослідників, які аналізують літературу постмодернізму.

Великою мірою це зумовлене тим, що в основі естетики постмодернізму лежить певна дифузія різних художніх і навіть світоглядних систем. Причому дифузія ця є вкрай неоднорідною, і часто справляє враження безсистемної, евентуальної. Відтак органічно звучить іронічне визначення постмодернізму, що належить одному з найяскравіших постмодерністів в українській літературі Ю. Андруховичу, «постмодернізм – це одна з інтелектуальних фікцій нашого часу, така собі конференційна вигадка якихось французів чи американців...»

Своєрідним підтвердженням наведеного визначення може бути, зокрема, те, що дотепер серед дослідників немає сталої єдності, стосовно питання, коли саме розпочинається доба постмодернізму.

Одні науковці за початок постмодернізму вважають появу знакового роману Дж. Джойса «Улліс», який водночас більшість дослідників літератури відносять до модернізму. Інші пов'язують перехід до постмодернізму з появою останнього роману цього ж автора «Поминки по Фіннегану» (1939 р.). Третя група дослідників, схиляється до того, що постмодернізм розпочинається з американської «нової поезії» 1940-х – 1950-х рр. і творчості бітників. Ще одна група науковців окреслює постмодернізм не як «фіксоване хронологічне явище», а як особливий духовний стан, який «у будь-якому епосі є власним

постмодернізмом» (У. Еко). Разом із цим існує також думка, що початок модернізму в літературі пов'язаний саме з публікацією першого роману У. Еко «Ім'я троянди» (1980 р.), що великою мірою вплинув на розвиток літератури кінця ХХ ст.

У цілому ж більшість літературознавців, схиляються до того, сходяться на тому, що модернізм поступається місцем постмодернізму приблизно в середині 1950-х рр. Згодом, у 1960-х – 1970-х рр. постмодернізм тією чи іншою мірою знаходить певні прояви у більшості національних літератур, стаючи в 1980-х рр. провідним напрямком сучасної літератури й культури.

Крім розбіжностей в оцінці хронологічних рамок постмодернізму науковці також мають часто досить суперечливі погляди на сутність і природу самого цього явища. Одні заперечують існування постмодернізму як літературного напрямку взагалі, інші закликають до боротьби з ним як з явищем кризовим, що відображає кризу чи то світоглядних і ціннісних орієнтирів людської особистості, чи то кризу західного мистецтва, зокрема літератури. Є також дослідники, що ставляться до постмодернізму як до явища в цілому позитивного, яке є новим етапом розвитку сучасного мистецтва й, зокрема літератури.

Попри таку неоднозначність оцінок, в принципі характерні риси й теоретичні засади постмодернізму, а також найяскравіші його представники цілком надаються до визначення. Хоча щодо останнього навряд чи можна сказати однозначно, адже до представників постмодернізму, або до тих, у чийх творах є ознаки цього феномену, часто відносять представників загалом інших літературних напрямків чи епох. Так, серед постмодерністів іноді називають не лише згаданого вже Дж. Джойса, який традиційно вважається все ж таки представником модернізму, а й навіть Ф. Достоєвського й М. Гоголя.

Вперше термін «постмодернізм» згадується у 1917 р., але популярності набуває тільки наприкінці 1960-х рр. спершу для позначення стильових тенденцій в архітектурі, спрямованих проти безликої стандартизації, а невдовзі — у літературі та малярстві.

Основу теоретико-філософських засад постмодернізму закладено в працях філософів Ж. Дерріди, Ж. Батая, Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко, а також у роботах Р. Барта. Постмодерністи, завдяки гіркому історичному досвідові, переконалися у марноті спроб поліпшити світ, втратили ідеологічні ілюзії, вважаючи, що людина позбавлена змоги не лише змінити світ, а й досягнути, систематизувати його, що подія завжди випереджає теорію.. Прогрес визнається ними лише ілюзією, з'являється відчуття вичерпності історії, естетики, мистецтва. Реальним вважається варіювання та співіснування усіх (і найдавніших, і новітніх) форм буття. Принципи повторюваності та сумісності перетворюються на стиль художнього мислення з притаманними йому рисами еkleктики, тяжінням до стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценції, алюзії. Митець має справу не з «чистим» матеріалом, а з культурно освоєним, адже існування мистецтва у попередніх класичних формах неможливе в постіндустріальному суспільстві з його необмеженим потенціалом серійного

відтворення та тиражування.

Ці принципи присутні й визначили найбільш характерні риси літератури постмодернізму.

Головною з них є, ймовірно, засаднича схильність до сприйняття й використання в художньому творі (у випадку постмодернізму більш доцільним буде сказати «тексті») різноманітних фактів, подій, явищ із будь-яких періодів та епох світової літератури, історії, мистецтва і культури. Усі ці об'єкти використання можуть бути не лише різноманітними, а й абсолютно різнорідними: окремі факти, згадки про якісь твори, уривки текстів, образи, мотиви, сюжети й сюжетні елементи, автори, історичні постаті на рівні з героями історичних анекдотів тощо. Подібна гіперрецептивність (за визначенням Ю. Ковбасенка) надає авторові можливість створити своєрідний полівалентний текст, де рівень валентності визначається лише кількістю тих ниточок-натяків, асоціацій, алюзій, цитат та ремінісценцій, що їх здатен помітити або відчути читач, який вибудовує у своїй свідомості власний текст художнього твору.

Відтак за своєю суттю постмодерністський твір є своєрідним ідеальним втіленням інтертексту відповідно до окреслених Р. Бартом засад, згідно з якими в кожному тексті завжди присутні інші тексти в різних, так би мовити, агрегатних станах. Отже постмодерністський текст є таким собі тривимірним інтелектуально-розважальним тетрісом, у якому кожен гравець-читач може сягнути того рівня, який зумовлений його власною освіченістю, допитливістю й здогадливістю. Яскравим зразком є роман У. Еко «Ім'я троянди», який на першому рівні прочитується як детектив в історичному антуражі, подібному до єгипетських романів А. Крісті, а на вищих рівнях з'являються вже нові валентності, запрошуючи читача до все складнішої гри натяків, цитат і ремінісценцій.

Подібна гра найбільш повною мірою може бути реалізована у форматі гіпертексту, тобто тексту, який подібно до тексту словника, енциклопедії чи будь-якого довідкового видання, читати можна по-різному: від однієї статті до іншої, ігноруючи гіпертекстові посилання; читати всі статті поспіль або ж рухаючись від одного посилання до іншого, здійснюючи «гіпертекстове плавання». Саме такий спосіб читання пропонує сербський письменник М. Павич у своєму романі «Хозарський словник» (1984 р.)

Роман не має традиційного сюжету, проте в ньому є головна тема — історично реальна хозарська полеміка щодо вибору релігії (християнства, ісламу чи юдаїзму) хозарами у VIII—IX ст. Текст складено з трьох основних частин: Червоної, Зеленої та Жовтої книг, поділених на словникові статті, в яких містяться відповідно християнські, мусульманські та юдейські джерела з хозарського питання. Окрім цього в кінці роману є два невеликі розділи Appendix I та Appendix II. Назви словникових статей в різних Книгах-джерелах часто збігаються, проте кожна з них подає своє бачення та вирішення полеміки. Словникові статті навіть однієї Книги-джерела мало пов'язані змістом, кожна з них має свій сюжет. Завдяки такому Формату словника, Роман можна читати в

будь-який спосіб, не обов'язково від початку до кінця. Таким чином, читач стає активним співучасником відтворення роману й елемент за елементом складає пазл власної історії історію.

Більшість персонажів вигадані так само, як опис Хозарської держави та її культури.

Роман є своєрідною містифікацією, вигаданим псевдодокументом, у якому всі люди та події зображені як такі, що існували реально.

Роман має дві версії — чоловіча та жіноча, які відрізняються змістом одного абзацу в 11-ому розділі словникової статті **Шульц, д-р Дорота** (у *Жовтій книзі*). Ось текст цих абзаці у переклад Ольги Рось:

<i>Чоловічий примірник</i>	<i>Жіночий примірник</i>
<p>І він простягнув мені тих декілька аркушів із ксерокопіями, що лежали перед ним. <i>У ту хвилину я могла б вийняти зброю. Крайнього моменту я не знайшла б – у саду був один-єдиний свідок, та й то дитя. Але сталося інакше. Я простягнула руку і взяла тих декілька хвилюючих сторінок, які додаю до цього листа. Беручи ті папери замість того, щоб стріляти, я дивилася на сарацинські пальці з нігтями, схожими на ліщину, і думала про те дерево, яке згадує в своїй книзі про хозар Халеві. Я думала про те, що кожен із нас – одне таке дерево: чим вище ростемо ми вгору до неба, крізь вітри й дощі, до Бога, тим глибше змушені занурюватися своїм корінням у болото й підземні води, наближаючись до пекла. З такими думками я прочитала аркуші, які дав мені той сарацин із зеленими очима. Вони схвилювали мене, і я з недовірою запитала в д-ра Муавії, звідки вони в нього.</i></p>	<p>І він простягнув мені тих декілька аркушів із ксерокопіями, що лежали перед ним. <i>Подаючи мені той згорток, він на хвилю торкнувся своїм великим пальцем мого великого пальця, і я аж стрепенулася від того дотику. Мені здалося, що наше минуле і майбутнє – в наших пальцях і що вони торкнулися. Тому, почавши читати запропонований мені текст, в якусь мить я згубила сенс читива й занурилася в свої відчуття. В ті миті відсутності й самозаглиблення з кожним прочитаним, проте незбагненим і неприйнятним рядком, протекли віки, і коли я за декілька хвилин опам'яталася і знову встановила зв'язок зі читивом, я вже знала, що той читач, котрий повертається з глибин свої чуттів, вже не той самий, що поринав у ту глибіню. Багато чого відкрила і спізнала я не від самого лиш читання саме тих аркушів. Коли ж я спитала д-ра Муавію, звідкіль вони в нього, його відповідь мене ще більше здивувала.</i></p>

Таким чином, у романі М. Павича максимально реалізований, характерний для літератури постмодернізму принцип інтелектуальної гри. Недаремно автора «Хозарського словника» ще наприкінці ХХ століття називали першим автором століття ХХІ.

Визначально характерною для літератури постмодернізму рисою є також іронія та самоіронія. Це своєрідна втеча, самоусунення від боротьби за якісь (зрештою будь-які) ідеали, оскільки перебіг її мислиться не надто привабливо й навіть похмуро, а результат часто й являє собою зразок іронії, часто досить сумної.

Власне певною мірою інтерпретацію людських прагнень і поривань у постмодернізмі можна окреслити сумно філософським Горацієвим «Куди, куди мчите ви, навіжені?», адже те, що чекає на них на фініші, може прикро розчарувати учасників. Як-от прагнення віднайти втрачений примірник «Поетики» призводить кінець-кінцем до спалення бібліотеки в романі У. Еко «Ім'я троянди».

Ще одним зразком яскравої постмодерністської іронії є роман П. Зюскінда «Запахи, або Історія одного вбивці» (1985 р.), головний герой якого йде до свого ідеалу, створення абсолютних парфумів, по людських життях. (іронічний натяк на єзуїтське «мета виправдовує засоби»). Але досягнувши своєї Мети, Гренуй розчаровується в ній, і зрештою досягнута мета його ж й пожирає у буквально-макабричний спосіб.

Цікаво, що запропонований П. Зюскіндом формат роману – герой позбавлений від природи певної базової якості, що зумовлює успішність його пошуків, велика творчо дослідницька Мета, така характерна для зображуваної доби Просвітництва, навіть притаманна філософським повістям XVIII століття двочленна назва «... або ...» – був успішно використаний іншим письменником, Н. Фробеніусом, у романі «Каталог Латура, або Лакей маркіза де Сада» (1996 р.). Зрештою, ймовірно, і сам роман можна розглядати як такий собі зразок постмодерністської іронічно-пародійної гри.

Різні дослідники визначають різну кількість рис постмодернізму, часом обмежуючись чотирма-п'ятьма, часом нараховуючи більше десятка.

На завершення цього розділу вважаємо за доцільне знову звернутися до українського постмодерніста Ю. Андруховича й навести його бачення визначальних рис цього напрямку, а також характеристику того, яким же постмодернізм є. Отже, «він:

1) перейнятий майже виключно цитуванням, колажує, монтажує, паразитує на текстах попередників;

2) абсолютизує гру заради гри (за Єшкілевим, «ситу гру»), виключивши поза дискурс живу автентичну оповідь (нарративу), переживань і настроїв;

3) підриває віру в Призначення Літератури (хто би і що би під цим призначенням не розумів);

4) іронізує з приводу всього на світі, в т.ч. й самої іронії, відкидаючи будь-які етичні системи і дидактичні настанови;

5) комбінує парайндивідуальне авторське «я» з уламків інших авторських світів, убиває автора як творця власного індивідуального авторського світу;

6) «карнавальною» (бо насправді всього тільки посткарнавальною) маскою відмежовується від будь-якої відповідальності перед Навколишністю і за Навколишність;

7) тупо експериментує з мовою (-ами);

8) рабськи плазує перед віртуалом, мультимедіальними безоднями й бестіями, прагне підпорядкувати мистецтво електронним імперіям та навіки поховати його дух в їхній інтерпавутині;

9) заграє з масовою культурою, демонструючи несмак, вульгарність, «секс, садизм і насильство»;

10) руйнує ієрархію, підмінює поняття, позбавляє сенсу, розмиває межі, бере слова в лапки, хаотизує й без того хаотичне буття.

Таким чином, про постмодернізм залишається сказати, що він:

а) агностичний, агонізуючий, амбівалентний, американський, анемічно-немічний, антологічний,

б) «безмежно відкритий глухий кут», безплідний, бі (і більше)-сексуальний,

в) варіативний, вторинний, вульгаризаторський,

г) гермафродитичний, гетеросемантичний, гомоеротичний,

г) гвалтовно-претензійний,

д) дискурсивно дефекаційний,

е) егалітарний, ентропійний, «елліністичний», еkleктичний, епігономний,

є) євнухоморфний,

ж) жартоцентричний, жидомасонський,

з) закомплексовансько-збоченський, зомбінативний,

і) імітативно-плагіативний, імпотентний, інтертекстуальний, інцестуальний,

к) кліповий, колажний, колаптичний, комбінаторно-компілятивний, компіляторно-комп'ютерний, конформістський, консумптивний,

л) лоботомічний,

м) манірний, маньєристичний, мертвотний, млявий,

н) надлишковий, неонекрофілійний, новоневротичний, нудний,

о) онтологічно маргінальний,

п) палімпсестичний, паразитарний, патовий, патологічно пересичений, перверзійний,

р) рекреаційний, ремінісцентний, роздери-рота-зівотний, розхристаний,

с) ситий, ситуативний, структуОїдний і сруктуроїдний,

т) трансвестичний,

у) уранічний,

ф) фейлетонний, фемінізований, феллінізований, фрагментний, фукоїдний, фуфлоїдний,

х) хвороботворний, химеризуючий,

ц) центонічний, цинічний, цитатократичний,

ч) часопідсумковий,

ш) шаманічний,

щ) ще раз іронічний,

ю) юж сам не в'єм які еще,

я) яловий.

Крім того, його характеризують як «постколоніальний» і «посттоталітарний». Крім того, він «ніякий».

УМБЕРТО ЕКО (народився в 1932 р.)

Відомий семіотик, історик культури, професор Болонського університету і почесний доктор багатьох університетів Європи і Америки Умберто Еко в 1980 р. з'явився в новому вигляді – як автор sensationного роману «Ім'я троянди». Це своєрідний переклад наукових ідей Еко на мову художньої літератури. В своїй книзі «Відкритий твір» (1962 р.) він стверджує, що поетичний текст здатний породжувати безліч різних прочитань. Як віяло нескінченних прочитань, що залишають значення невичерпаним, будується і «Ім'я троянди».

Перший і найдоступніший пласт – детективний. Роман про Середньовіччя, дія якого відбувається в XIV ст., в якомусь бенедиктинському абатстві, створений за зразком класичного детективного роману. Вже імена головних героїв – францисканського ченця Вільгельма Баскервільського і його учня Адсона – змушують пригадати Шерлока Холмса та його вірного помічника. А епізод, коли Вільгельм Баскервільський, застосувавши дедуктивний метод, не тільки безпомилково описує, як виглядав кінь, що втік, але і вмить визначає його місцезнаходження, просто пародійна цитата. Еко прагне переконати читача, що його герой покликаний розплутати цілий ряд злочинів, скоєних в абатстві.

Проте Вільгельму Баскервільському, не зважаючи на його бездоганний дедуктивний метод, не вдається ні розслідувати, ні запобігти жодному із злочинів: гинуть ченці, згорають у пекельному полум'ї пожежі абатство і бібліотека з безцінними рукописами. Вільгельм не сищик, він – учений, що займається в абатстві розшифровкою рукописів.

Його вустами Еко перекладає сучасні ідеї семіотики мовою Середньовіччя. Розгадуючи сон Адсона, Вільгельм шукає в ньому код, за допомогою якого хаотичне поєднання персонажів і дій набуло б стрункості й значущості. Він знаходить його відразу ж: сон організований за системою образів популярного в Середньовіччі твору «Кипріанів бенкет». Вільгельм говорить Адсону: «Люди і події останніх днів стали у тебе частиною однієї відомої історії, яку ти сам вчитав десь або чув від інших хлопчиків у школі, в монастирі». З міркувань Вільгельма витікає, що реальність може бути осмислена за допомогою тексту.

Пробираючись лабіринтом припущень у пошуках організатора вбивств, що відбуваються в абатстві, Вільгельм використовує код Апокаліпсису. «Вистачило однієї фрази, щоб я уявив, що череда злочинів повторює музику семи апокаліптичних труб». Розгадка виявилася помилковою. Проте деталі останнього вбивства співпали з апокаліптичним текстом не випадково – чернець Хорхе вчинив його, використовуючи припущення Вільгельма. «Ось, виявляється, як вийшло! – говорить Вільгельм. – Я склав помилкову версію злочину, а злочинець підлаштувався під мою версію».

Ситуація обігрується на рівні ідей семіотики: якщо реальність може бути осмислена за допомогою тексту, то текст, навіть неправильний, впливає на цю

реальність.

Історія в романі теж розглядається з позиції наукових інтересів автора. Еко використовує всі «аксесуари» історичного твору: точно вказаний час дії (1327 р.); введені реальні історичні особи – Убертін Казальський та Михайло Чезенський; відображено боротьбу за папський престол і діяльність єретичних сект. Для більшої достовірності вводиться стереотипний для будь-якого історичного роману зачин. Автор тримає в руках старовинний рукопис, цікавий за змістом, але написаний варварською мовою. Авторське слово заховано всередині трьох інших оповідних структур: «Я говорю, що Валле говорить, що Мабійон говорив, що Адсон сказав».

Оповідь ведеться від імені вісімдесятирічного Адсона, який згадує про події, пережиті ним більше шістдесяти років тому. Він лише фіксує їх, але навіть тепер, ставши старим, не розуміє причин. Такою подвійною грою – Адсон у старості коментує те, що він бачив і чув у молодості, – Еко створює ефект відчуженості: «Хроніст скаже за мене, я буду вільний від підозр».

Історія єретика Дольчіно, що підняв маси «простеців» на боротьбу за «рівність, справедливість і братерство», – це історія утопії, реалізованої в потоках крові: «Ми хотіли кращого світу, спокою і благодаті, щастя для всіх... Ми крові не шкодували». Коментар Вільгельма красномовний: «Часто буває так, що єретик спочатку прославляє Мадонну, Бідність, а потім сам не вміє впоратися із спокусами війни й насильства. Межа, що відділяє добро від зла, така хитка». Ці історичні події породжують асоціації з сучасністю, з епохою тоталітарних воєн, революцій і масових убивств в ім'я благородних цілей. Примушують думати про «етичний» зміст історичної дії.

Роман про Середньовіччя при всій своїй історичній правдоподібності насичений проблемами, однаковою мірою актуальними як для XIV століття, так і для століття XX. Недаремно Еко називає Середньовіччя «дитинством» сучасної культури. Роман починається цитатою з Євангелія від Іоанна: «На початку було Слово» – і кінчається латинською цитатою, в якій повідомляється, що троянда зів'яла, а слово «троянда», ім'я «троянда» залишилось.

Люди створюють слова, а слова керують людьми. Роман Еко – це роман про місце слова в культурі, про відношення до культури людини.

СПИСОК ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Валтарі М. Таємниця царствія. Імператорський вершник.
2. Гакслі Ол. О дивний новий світ.
3. Гамільтон Е. Зоряні королі.
4. Гаррісон Г. Сталевий щур.
5. Говард Ж. Демьєн (Омен-2).
6. Говард Р. Година дракона. Пікти, народ тіні.
7. Желязни Р. Дев'ять принців Амбера.
8. Зельцер Д. Знамення (Омен-1).
9. Кінг С. за власним вибором.
10. Ле Гуїн У. Чарівник Земномор'я.
11. Льюїс К. Хроніки Нарнії.
12. Мак Гіл Г. Останній бій (Омен-3).
13. Міллер Г. Тропік рака.
14. Поссе А. Райські пси.
15. Стампас О. Тамплієри.
16. Стаут Р. Роман за власним вибором.
17. Толкін Д. Р. Р. Хоббіт. Володар кілець. Сільмаріліон.
18. Флемінг Я. Роман за власним вибором.
19. Чапек К. Війна з саламандрами.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Акоюн К. Массовая культура и массовое искусство «за» и «против» / К. Акоюн, А. Захаров, С. Кагарлицкая – М.: Гуманитарий, 2003. – 511 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
3. Беньямін В. Вибране / В. Беньямін; [пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська]. – Львів : Літопис, 2002. – 215 с.
4. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Г. Блум; [пер. з англ., під ред. Р. Семківа]. – К. : Факт, 2007. – 720 с.
5. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [ред. А. Волков]. – Чернівці : Золоті Лаври, 2001. – 636 с.
7. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / [под ред. В. В. Бычкова]. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – 607 с.
8. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. – Т. 1. А (аба) – Л (лямент) / [упоряд. Ю. І. Ковалів]. – К. : Вид. центр «Акад», 2007. – 608 с.

9. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Ю. М. Лотман О русской литературе. – СПб. : Искусство – СПб, 1997. – С. 817–836.
10. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Юрий Михайлович Лотман. – М. : Наука, 1970. — 271 с.
11. Мукерджи Ч. Новый взгляд на популярную культуру / Ч. Мукерджи, М. Шадсон // Массовая культура и массовое искусство: «за и против». – М., 2003. – 511 с.
12. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Весь мир, 1997. – 704 с.
13. Псевдо-Лонгін. Про високе // Античні поетики. Аристотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво / [упоряд. М. Борецький]. – К. : Грамота, 2007. – С. 73–123.
14. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
15. Сартр Ж. П. Что такое литература? Слова / Ж. П. Сартр ; [пер. с фр.]. – Мн. : ООО «Попурри», 1999. – 448 с.
16. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. Вступний курс / Дж. Сторі ; пер. з англ. С. Савченка. – К. : Акта, 2005. – 360 с.
17. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — М. : Высшая школа, 1999. – 397 с.
18. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул [Электронный ресурс]/ Дж. Г. Кавелти ; перевод с англ. Е. М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33–64. [Режим доступа : <http://literra.websib.ru/volsky/text.htm?240>]. – Загл. с экрана.
19. Ковбасенко Ю. Література постмодернізму : По той бік різних боків [Електронний ресурс] / Ю. Ковбасенко. – Режим доступу : http://aelib.org.ua/texts/kovbasenko_postmodernism_ua.htm#_n_41. – Загол. з екрану.
20. Мельников Н. Г. Массовая литература [Электронный ресурс] / Н. Г. Мельников. – Режим доступа : <http://eressea.ru/tavern7/019-0006.shtml> . – Загл. с экрана.
21. Фрумкин К. Кризис художественной литературы с точки зрения ее социальных функций [Электронный ресурс] / К. Фрумкин // http://nounivers.narod.ru/pub/kf_bell.htm. – Загл. с экрана.
22. Kulińska A. Żywot człowieka masowego. Stanisława Ignacego Witkiewicza wizja przeobrażeń społeczeństwa europejskiego A. Kulińska // Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska : Sectio I. – Lublin : Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 2002. – Vol. XXVII, 5. – S. 79–99.
23. Lichanski J. Metodologia i teoria badań literackich. Propozycja nowego przedstawienia starego problemu [Електронний ресурс] / J. Lichanski. – Warszawa, 2006. – 91 s. – Режим доступу : <http://www.lichanski.pl/download/2006//TeorialiteraturySynteza.pdf>. – Загол. з екрану.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
АГАТА КРІСТІ.....	5
ДЖОН ТОЛКІН.....	7
ФЕНТЕЗІ.....	11
НАУКОВА ФАНТАСТИКА.....	13
АРТУР КЛАРК.....	16
РЕЙ БРЕДБЕРІ.....	17
АНТИУТОПІЯ.....	19
ЛІТЕРАТУРА ПОСТМОДЕРНІЗМУ.....	22
УМБЕРТО ЕКО.....	28
СПИСОК ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	30
РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА.....	30

Навчальне видання

ПРОВІДНІ НАПРЯМКИ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Навчальний посібник
для студентів III курсу,
які навчаються за напрямом підготовки
6.020303 – Філологія

(кредитно-модульна система)

У п о р я д н и к П О М А З А Н Ігор Олександрович

В авторській редакції
Комп'ютерний набір *І. О. Помазан*

Підписано до друку 21.12.2013. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура «Таймс».
Ум. друк. арк. 1,86. Обл.-вид. арк. 1,97.
Тираж 100 прим. Зам. №

План 2012/13 навч. р., поз. № 1 у переліку робіт кафедри

Видавництво
Народної української академії
Свідоцтво № 1153 від 16.12.2002

Надруковано у видавництві
Народної української академії

Україна, 61000, Харків, МСП, вул. Лермонтовська, 27.