

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Міністерство освіти і науки України

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПАРАНЮК ДАН ВІКТОРОВИЧ

УДК 821.111(73)-312.9Сай.09(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

ЕВОЛЮЦІЯ ФАНТАСТИКИ У МЕТАЖАНР ФЕНТЕЗІ:

ПРИКЛАД КЛІФФОРДА САЙМАКА

10.01.06 – теорія літератури

Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Д. В. Паранюк

Науковий керівник – **ЧЕРВІНСЬКА ОЛЬГА В'ЯЧЕСЛАВІВНА,**

доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології

Чернівці – 2019

АНОТАЦІЯ

Паранюк Д. В. Еволюція фантастики у метажанр фентезі: приклад Кліффорда Саймака. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.06 – Теорія літератури. – Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Чернівці, 2019.

Дисертація є комплексним дослідженням теоретичної проблеми, присвяченої формуванню такого актуального зразка жанрової конфігурації, як фентезі. З'ясовуються особливості еволюції фантастики в новий метажанровий формат. Еволюційний процес в означеному річищі спостерігається на характерному прикладі текстів класика американської фантастики Кліффорда Саймака (1904–1988) – автора всесвітньо відомої саги-фентезі «Резервація гоблінів». Тут розглянуто найбільш презентативні в жанрологічному річищі, не проаналізовані теоретиками тексти його літературного спадку (більше 30 прикладів): романи «Космічні інженери» (1939), «Місто» (1952), «Кільце навколо Сонця» (1953), «Час – найпростіша річ» (1961), «Транзитна станція» (1963), «Всяке тіло – трава» (1965), «Резервація гоблінів» (1968), «Ви сотворили нас» (1970), «Вибір богів» (1971), «Могильник» (1973), «Планета Шекспіра» (1976), «Братство талісмана» (1978), «Прибульці» (1980), «Проект «Ватикан» (1981), «Термінова доставка» (1982), «Магістраль Вічності» (1986) та ряд відповідних до дисертаційної теми зразків малої прози. Еволюція творчого методу цього автора, його новаторство в аспекті жанрового експериментування відображає загальні тенденції жанротворення в американському і світовому фантастичному дискурсі, виразно демонструє формування метажанрової матриці фентезі.

Висвітлення питання, означеного нами як генологічна аналітика, здійснюється у першому розділі шляхом аргументації комплексу методологічних практик з урахуванням актуальних засад жанрології, літературознавчої антропології та інтердискурсивності. Найбільш визначальною методологічною призмою в

інтерпретації даної дисертаційної проблеми постає літературознавча генеалогія, а вужче – аспекти еволюції, пов'язані з розмиванням і навіть руйнуванням похідного жанрового канону. Дисертаційне питання висвітлюється переважно з оперттям на жанрологічні концепції С. Аверинцева, М. Бахтіна, Ф. Брюнет'єра, О. Веселовського, Н. Копистянської, Ц. Тодорова, О. Фрейденберг, О. Червінської, Ж. М. Шеффера та ряду ін.

Фантастика, що здавна функціонувала як специфічний конструктивний і трансгресивний компонент літератури в межах епічного роду, унаслідок послідовної зміни і диференціації жанрів, загалом включає тексти, які позначаються як «альтернативна історія», «наукова фантастика», «утопія», «хорор», «постапокаліпсис», «кіберпанк». У цьому ж контекстуальному ряді стоїть «фентезі». Зокрема, у роботі виявляються відмінності між фантастикою та фентезі, з'ясовується специфіка їхньої еволюційної послідовності. В аспекті хронотопу можливих і паралельних світів, послуговуючись концепціями Ж. Бодріяра та Ж. Дельоза, акцентується здатність фантастики і фентезі моделювати гіперреальність (симулятивну реальність), яку в особливий спосіб маркують фантастичні симулякри та образи-фантазми, представлені в нових способах конструювання персоносфери.

Як характерні літературні моделі фантастичного часопростору у другому розділі розглядаються тексти К. Саймака, де функціональної значущості набувають «фантастичні архетипи», генеровані мотивами альтернативних і паралельних світів, варіантами контакту з прибульцями, особливою версією теми двійництва. Зокрема, аналіз роману К. Саймака «Всяке тіло – трава» дозволив виокремити характерні для фентезі архетипи: добро / зло, любов, контакт, страх, жах, смерть, провінційний топос. З'ясовано імагінативний ресурс образу так званого саймаківського персонажа – героя художньої фантастики, який зіштовхується із ситуацією зустрічі (боротьби) з чужим, невідомим, інакшим, яке постає у форматі архетипів фантастичної літератури (прибульці, мутанти, роботи, андроїди, містичні створіння).

На прикладі текстів К. Саймака в аспекті інтердискурсивності простежено іманентну роль декодованих біблійних ремінісценцій у формуванні метажанру

фентезі («Всяке тіло – трава», «Творець», «Вибір богів», «Проект „Ватикан”», «Покоління, що досягло цілі»). Позаяк фантастика і фентезі в інтерпретації космічного, потойбічного, фантазматичного першорядно базуються на вирішенні онтологічного питання про присутність (або відсутність) Бога у Всесвіті, у розділі висновується, що богословська тематична домінанта утворює специфічне теологічне кільце. Це положення засвідчує характерний синтез рис наукової фантастики з елементами християнського фентезі, стає важливим етапом еволюції фантастики до метажанрових параметрів фентезі. Теологічні відсилання виявляються в паратекстуальних маркерах (назва роману «Всяке тіло – трава»), інтертекстуальних антропонімах (Енох, Нікодимус, Єзекія, Іонафан та Авен-Езер), біблійних (зміна сорока поколінь людей на космічному кораблі-ковчезі) або інтермедіальних («райський» музичний сад, екфрасис Картини-ікони) алюзіях. Вони еклектично моделюють фікційну реальність, активно генеруючи додаткові симулятивні канали.

Як важливий аспект еволюції фантастики в напрямку до фентезі розглядається логіка імпліцитування до жанрової матриці транзитивних персонажів. Трансформація образу традиційного персонажа в металогічне річище простежується, зокрема, на прикладі саймаківського роману «Магістраль вічності», у персоносферу якого задіяна широковідома фольклорна постать Дударика Пайдпайпера, який зрештою перетворюється на значущу алюзію-фантазм.

Мотиви контакту та подорожування в «можливі світи» – найбільш характерні маркери фантастики і фентезі, конструктивна специфіка, поліфункціональність та полімодальність цього вектора з’ясовується на прикладі саймаківських текстів «Розвідка», «Кільце навколо Сонця», «Прибульці», «Дитячий садок», «Операція „Вонючка”», «Смерть в будинку». Вкрай актуальною видається багатоваріантність мотиву контакту та сюжети реалізації цього мотиву, зокрема тема комунікації з «інакшими» крізь призму свій / чужий, що висвітлює моральний аспект, передусім, людської поведінки.

Важливим критерієм еволюції фантастики в гіперреальність фентезі постає симулятивна природа системи образів. Звідси, у роботі розглядаються особливості

конструювання персоносфери літературної фантастики, яку складають фантастичні полівалентні різновиди діючих героїв. Саме на цьому рівні спостерігається деформація класичної жанрової матриці літературної фантастики, засвідчуючи метаморфність форми, її виокремлення в жанровий формат фентезі. В цьому аспекті одним із доміантних прийомів жанрової специфіки фентезі виступає трансгресування образів-симулякрів, запозичених із відомих текстів, що аналізується на конкретному прикладі саймаківського роману «Ви сотворили нас». Дослідницький фокус зосереджено на функціонуванні інтертекстуального осердя персоносфери – симулятивної «реалістично-фантастичної» персонопари Дон Кіхота та Санчо Панси, що інтерпретуються в контексті (мета) жанрової «еклектики» (синтез елементів казки, снів, марень, фантазмагорії, гротеску, карнавалізації та пастишу).

У третьому розділі з опертям на методологічні ідеї Х. Ортеги-і-Гассета про «дегуманізацію мистецтва», Ж.-М. Шеффера щодо «кінця людської винятковості», М. Фуко стосовно людини, скинутої з гуманістичного п'єдесталу культури, акцентується характерний для фентезі злам антропологічної доміанти наукової фантастики. Яскравим прикладом у цьому значенні видається роман К. Саймака «Місто», де людина зміщується з «осердя» персоносфери на маргінесі оповіді, а її імагологічний «портрет» щодалі набуває фікційних параметрів: місце атрактора в системі образів займають «антроморфізовані» істоти (предмети, рослини, тварини, мутанти, роботи, іншопланетяни), засвідчуючи гетерогенність фантастичної тематики і, відповідно, метаморфний рух жанру в гіперреальні параметри фентезі.

Актуальними критеріями жанрової метаморфності фантастики постають інтертекстуальні витоки персоносфери, простежені на показових зразках Саймакових текстів. Важлива доміанта фентезійної стратегії текстотворення – присутність інтертекстуального персонажа, зокрема постаті В. Шекспіра, що подається як імагінативне ядро персоносфери, наскрізний персонаж, транзитивний образ, конструктивна парадигма фантастики К. Саймака. На прикладі роману «Резервація гоблінів» висвітлюється «конфокальна» позиція інтертекстуального

персонажа, який генерує окремі сюжетні лінії тексту, аргументуючи перехід фентезі в метажанровий контур.

Специфіку розширення фікційних наративів за допомогою міжтекстового діалогу з класикою демонструє саймаківський роман-сиквел «Планета Шекспіра». Образ англійського класика також інтерпретується через конфокальність, яка реалізується в даному разі шляхом численних інтертекстуальних зв'язків і перетинів. У роботі приділено увагу ролі фікційних наративів в еволюційному русі від фантастики до конкретного фентезі, виявлено міжтекстові паралелі вигаданої К. Саймаком ситуації: тут «Повне зібрання текстів В. Шекспіра» з «авторськими» нотатками на відступах прочитують якісь прибульці на «планету Шекспіра»; зокрема, роман передбачає знайомство сучасного читача з п'єсами В. Шекспіра «Гамлет», «Тіт Андронік», «Кінець діло хвалить», «Король Лір», «Перикл».

Не менш важливим маркером жанрової еволюції фантастики постає присутність інтермедіальних вкраплень, що засвідчує латентну інтермедіальність і ще раз аргументує метажанрову природу фентезі. Зокрема, функціональне навантаження музичного коду, що формує специфічну фікційну квазіреальність, має місце в таких текстах К. Саймака, як «Термінова доставка», «Проект „Ватикан”», «Транзитна станція», «Привид моделі „Т”», «Могильник», «День перемир'я», «Золоті жуки». Характерні для фентезі письменника музичні алюзії та екфрасиси постають як «антропологізовані» образи музичних дерев, «музичних веж», гра музичних інструментів, танці, міжгалактичний фестиваль, музика механічного композитора, музична машина часу.

У такому ж річищі як актуальна креативна домінанта фентезі сприймається опис творчого процесу митців – наявність вкраплень образотворчого мистецтва: живописних алюзій і ремінісценцій, екфрасису, ейдолону, гіпотипозису. Це питання висвітлено на прикладі текстів К. Саймака «Покоління, яке досягло мети», «Ван Гог Космосу», «Що може бути простіше часу?», «Відро діамантів», «Будинок на березі», «Мастодонія», «Братство талісмана», «Грот танцюючих оленів». Означені коди

активізують додаткові канали уявного й інтерпретуються у функції значущих фентезійних артефактів та симулятивних порталів фікційного світу.

Отже, ідентифікація фентезі як показового фрагмента еволюційного процесу цілісної жанрової системи, простежена на конкретному прикладі спадщини К. Саймака, виокремлюючи специфіку метажанру фентезі із загального корпусу літературної фантастики, пропонує також головне узагальнення: послідовне генерування нових літературних жанрових форматів у культурологічному полі сьогодні є іманентною рисою складного літературного процесу як такого, що може бути розкрито лише з опорою на зустрічний рецептивний багаж читача.

Ключові слова: жанрова еволюція, жанрова метаморфність, фантастика, наукова фантастика, фентезі, гіперреальність, персоносфера, інтертекстуальність, інтермедіальність, Кліффорд Саймак.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Паранюк Д. В. «Цезар і Клеопатра» Б. Шоу: авторська інтерпретація історичного персонажа. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці, 1996. Вип. 12(3) : Германська філологія. С. 182–188.
2. Паранюк Д. В. До проблеми функціонування сюжетів та образів. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці, 1996. Вип. 68 : Германська філологія. С. 35–37.
3. Паранюк Д. В. Проблема міжлітературних зв'язків, відносин і «впливів» у контексті розвитку сучасного порівняльного літературознавства. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці, 2000. Вип. 72 : Германська філологія. С. 69–74.
4. Паранюк Д. В. Антиутопическая традиция в романе Дина Кунца «Полночь». *Біблія і культура*. 2003. Вип. 5. С. 178–186.
5. Паранюк Д. В. Проблема традиции в творчестве Клиффорда Саймака (теоретико-культурные аспекты). *Біблія і культура*. 2004. Вип. 6. С. 346–355.
6. Паранюк Д.В. Проблема взаємодії «паралельних світів» у романі Кліффорда Саймака «Все живе...». *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці, 2004. Вип. 214-215: Слов'янська філологія. С. 53–58.
7. Паранюк Д. В. Мотив контакта в творчестве Клиффорда Саймака. *Держава та регіони* : наук.-вироб. журнал. Запоріжжя : ЗІДМУ, 2004. №1. С. 42–46.
8. Паранюк Д. В. Традиционный мотив в структуре романа К. Саймака «Кольцо вокруг Солнца». *Від Бароко до постмодернізму*. Дніпропетровськ, 2005. Вип. 7. С. 159–164.
9. Paranyuk Dan. Реверсія уявного: інтертекстуальність персоносфери як чинник жанрової метаморфності роману Кліффорда Саймака «Резервація гоблінів». *ANADISS*. Suceava, 2018. Issue 26 : Rhetoric and Discourse. P. 405–410.
10. Paranyuk Dan, Tychinina Aliona. The Fantastic Shakespeare: Character's Passionary Confocality in the Aspect of Reception. *Pytannia Literaturoznavstva*. Чернівці, 2018. Вип. 98. С. 191–207.

Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

11. Паранюк Д. В. Екфразис як стилістична домінанта та чинник жанрової метаморфності письмення Кліффорда Саймака. *Філологічні науки в системі сучасного гуманітарного знання XXI століття* : матер. міжнар. наук.-практ. конф. (21–22 грудня 2018 р.). Одеса, 2018. С. 87–90.
12. Паранюк Д.В. Інтермедіальна специфіка фентезі (поетика новели Кліффорда Саймака «Ван Гог космосу»). *Наукові підсумки 2018 року* : матер. XXV Міжнар. наук.-практ. конф. (17 грудня 2018 р.). Вінниця, 2018. С. 43–49.

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

13. Паранюк Д., Нямцу А. Фантастические архетипы в творчестве Клиффорда Саймака. *Біблія і культура*. 2016. Вип. 17. С. 194–203.
14. Паранюк Д. В., Тичініна А. Р. Ван Гог як інтермедіальний фантазм (поетика однієї новели Кліффорда Саймака). *Гуманітарний корпус*. Вінниця, 2018. Вип. 22 : зб. наук. ст. з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії. С. 102–105.

SUMMARY

Paraniuk D. V. The Evolution of Science Fiction into the Metagenre of Fantasy: Example of Clifford Simak. – Qualification scientific paper, manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology (PhD): Speciality 10.01.06 – Literary Theory. – Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Chernivtsi, 2019.

The paper under studies is a complex research of a theoretical issue, related to the formation of such a significant sample of genre configuration as fantasy. Consequently, it determines the peculiarities of the evolution of science fiction into a new metagenre format. The very process of this evolution has been traced on the example of the texts by an outstanding American science fiction writer Clifford Donald Simak (1904–1988). The paper deals with the most indicative (in the field of Genre Studies) texts of Simak's heritage that were not sufficiently analyzed by the theoreticians (more than 30 examples). These are: the novels «Cosmic Engineers», (1939), «City» (1952), «Ring Around the Sun» (1953), «Time Is the Simplest Thing» (1961), «Way Station» (1963), «All Flesh is Grass» (1965), «The Goblin Reservation» (1968), «Out of Their Minds» (1970), «A Choice of Gods» (1971), «Cemetery World» (1973), «Shakespeare's Planet» (1976), «The Fellowship of the Talisman» (1978), «The Visitors», (1980), «Project Pope» (1981), «Special Deliverance» (1982), «Highway of Eternity» (1986), as well as other pieces of short prose that are relevant to the theme of the thesis. The evolution of C. Simak's creative method, as well as his innovations within genre experimenting reflect the universal tendencies of genre formation in American and world science fiction discourse and distinctly demonstrate the formation of the metagenre matrix of fantasy.

The issue, defined in the paper as «genological analytics», has been considered in Chapter I by means of substantiating a range of methodological experience, with particular emphasis on the basics of Genre Studies, Literary Anthropology and interdiscursivity. The most essential methodological tool in the interpretation of the issue under discussion is Literary Genology, in other words – the aspects of evolution, closely related to blurring, or even ruining the original canon. Therefore, the issue has been mostly considered with the help

of genre concepts by S. Averintsev, M. Bakhtin, F. Brunetiere, A. Veselovsky, N. Kopystianska, Tz. Todorov, O. Freidenberg, O. Chervinska, J. M. Schaffer and others.

Science fiction has performed a function of a specific constructive and transgressive constituent within the epic genus for a long while. As a result of consecutive genre changes and differentiations, it includes the texts that are defined as «alternative history», «utopia», «horror», «post-apocalypses», «cyberpunk». «Fantasy» belongs to the same contextual row. In fact, the thesis points out the difference between science fiction and fantasy, as well as determines the specific features of their evolutional succession. In the aspect of the chronotope of possible and parallel worlds (based on the concepts by J. Baudrillard and J. Deleuze), the paper also considers the ability of the two genres to model hyperreality (simulative reality), which is specifically marked by fantastic simulacra and images-fantasms, both present in new ways of personosphere-making.

Chapter II considers C. Simak's texts as typical literary models of time-space. Hereby, particular emphasis is laid on «fantastic archetypes», generated by the motives of alternative and parallel worlds, contact with the aliens and a specific version of the theme of duality. In particular, the analysis of C. Simak's novel «All flesh is Grass» has enabled us to distinguish the following archetypes, characteristic for fantasy: good / evil, love, contact, fear, horror, death, provincial topos. In addition, the research deals with the imaginative origin of the so-called «Simak's character» – a science fiction protagonist, who runs into (or fights against) the alien, the unknown, the different, the latter presented as archetypes of science fiction literature (aliens, mutants, robots, androids, mystic creatures). The immanent role of decoded Biblical reminiscences in the formation of the metagenre of fantasy has been determined on the example of C. Simak's texts, in the aspect of interdiscursivity («All Flesh Is Grass», «The Creator», «A Choice of Gods», «Project Pope», «Target Generation»). Since both science fiction and fantasy, while interpreting the cosmic, the fantasmatic and the otherworldly, are primarily based on solving the ontological problem of God's existence (or non-existence) in the Universe, the Chapter claims that a thematic dominant of the divine forms a specific theological circle. This statement proves a peculiar synthesis of science fiction and Christian fantasy, as well as becomes an important stage of the evolution of science fiction into the

metagenre parameters of fantasy. The above mentioned theological allusions are clearly manifested in various paratextual markers (the title of the novel «All Flesh is Grass»), intertextual anthroponyms (Enoch, Nicodemus, Ezekias, Jonathan), Biblical (forty generations of humans change each other on the spaceship-arch) or intermedial allusions (musical garden of Eden, ephrasis of the Picture-Icon). All of them create an eclectic model of fictional reality, actively generating the additional simulative channels. Another essential factor of the evolution of science fiction into fantasy is the implication of transitive characters into the genre matrix. The transformation of the image of a traditional character into a metalogical field is shown on the example of C. Simak's novel «Highway of Eternity», whose personosphere is marked with the presence of a folklore figure of Pied Piper, the latter, eventually, turning into a significant allusion-fantasm.

The motives of contact and travels to the «possible worlds» are most typical markers of science fiction and fantasy. The efficiency, polyfunctionality and multimodality of this vector are very vivid when analyzing C. Simak's texts «Skirmish», «Ring Around the Sun», «The Visitors», «Kindergarten», «Operation Stinky», «A Death in the House». The multivariateness of the motive of contact, as well as the ways of its implementation are also very important. Particularly, the theme of communicating with «the different» through the prism friend / foe, which describes the moral aspect of human behavior above all. Another important criterion that proves the evolution of science fiction into the hyperreality of fantasy is a simulative nature of the system of images. That is why the paper under studies pays particular attention to the peculiarities of constructing the fantastic personosphere, with a prevalence of fantastic polyvalent types of protagonists. At this level, we observe some deformation of the classic genre matrix of literary science fiction, proving metamorphicality of the form, as well as its transition to the format of fantasy. In this relation, one of the most dominant techniques of the genre specifics of fantasy is a transgression of the images-simulacra, borrowed from famous texts. This phenomenon is investigated on the example of C. Simak's novel «Out of Their Minds». The research is focused on how the intertextual center of personosphere (a simulative «realistic-fantastic» personopair of Don Quixote and Sancho Panza) functions and is interpreted in the context of (meta) genre «eclectics» (a

synthesis of the elements of fairy-tales, dreams, delirium, phantasmagoria, grotesque, carnivalization and pastiche).

Chapter III of the paper is based on methodological ideas of J. Ortega y Gasset on the «dehumanization of arts», J. M. Schaffer on the «end of human exclusiveness» and M. Foucault on a «human being, deposed from the pedestal of culture». Hereby, we observe a breach of the anthropological domination of science fiction, which is so characteristic for fantasy. A vivid example of the above phenomenon is C. Simak's novel «City», where a human shifts from the center of personosphere to the narration «outskirts», while his imagological «portrait» acquires more and more fictional features. The attractor's role in the system of images is performed by the «anthropomorphized» creatures (various subjects, plants, animals, mutants, robots, aliens), which proves the heterogeneity of fantastic themes and, consequently, the metamorphic movement of the genre towards the hyperreal parameters of fantasy.

The intertextual sources of personosphere, traced on the indicative samples of the texts by C. Simak, are presented as a significant criterion of science fiction metamorphicality. An important dominant of the text formation strategy in fantasy is the introduction of an intertextual character, for instance, the figure of W. Shakespeare, which is presented as an imaginative nucleus of personosphere, as a transitive image and constructive paradigm of C. Simak's fiction. Based on the novel «The Goblin Reservation», the paper describes a «confocal» status of an intertextual character that generates certain plot lines of the text, as well as substantiates the transition of fantasy to a metagenre contour.

The peculiarities of expanding the fictional narratives with the help of an intertextual dialogue with classics are depicted in C. Simak's novel-sequel «Shakespeare's Planet». The image of W. Shakespeare is also interpreted through its confocality, the latter implemented by means of numerous intertextual ties and intersections. The thesis emphasizes on the significance of fictional narratives in the process of evolutionary movement from science fiction to specific fantasy, as well as illustrates the intertextual parallels in the situations, devised by the author. Here we have «Complete Works of William Shakespeare» with author's comments on the margins, which is read by some visitors to «Shakespeare's planet». It is worth

mentioning that the novel requires readers' acquaintance with such W. Shakespeare's plays as «Hamlet», «Titus Andronicus», «King Lear», «All's Well That Ends Well», «Pericles, Prince of Tyre». Another essential marker of genre evolution of science fiction is the presence of intermedial insertions. This proves latent intermediality and substantiates the metagenre nature of fantasy. For instance, the functional significance of musical code, which creates a specific fictional quasi-reality, may be found in such texts by C. Simak as «Special Deliverance», «Project Pope», «A Ghost of the Model T», «Way Station», «Golden Bugs», «Cemetery World», and «Day of Truce». Musical allusions and ecphrases, characteristic for Simak's fantasy, are regarded as «anthropologized» images of musical trees, «musical towers», sounds of musical instruments, dancing, intergalactic festival, music by a mechanic composer, musical time Machine.

In the same way, the description of artists' creative process and art insertions (art allusions and reminiscences, ecphrasis, eidolon, hypothyroidism) also become an important dominant of fantasy. This issue has been investigated on the example of such texts by C. Simak as «Target Generation», «The Spaceman's Van Gogh», «Time Is the Simplest Thing», «Buckets of Diamonds», «Auk House», «Mastodonia», «The Fellowship of the Talisman», «Grotto of the Dancing Deer». The above mentioned codes activate additional imagination channels and get interpreted as the functions of significant fantasy artefacts and simulative portals of the fictional world. Thus, the identification of fantasy, as an indicative fragment of the evolutionary process of the integral genre system, is shown on the specific example of C. Simak's literary heritage. Besides, it distinguishes the characteristic features of fantasy out of the universal body of literary science fiction, as well as suggests the following essential generalization: the consecutive generation of new literary genre formats within a culturological field is currently an immanent feature of a complicated literary process. It may be revealed only due to reader's receptive background.

Key Words: genre evolution, genre metamorphicality, science fiction, fantasy, hyperreality, personosphere, intertextuality, intermediality, Clifford Simak.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ	
1.1. К. Саймак як знакова постать американської фантастики (еволюція творчого методу письменника)	24
1.2. Сучасні наукові інтерпретації поняття «жанрова еволюція»	31
1.3. Фантастика як специфічний різновид епосу. До питання про розмежування фантастики і фентезі	42
1.4. Симулятивний хронотоп «можливих світів» у фантастичному дискурсі	54
1.5. Антропологічні та імагологічні критерії аналізу персоносфери	61
1.6. Функція інтертекстуальних та інтермедіальних компонентів літературної фантастики в конструюванні гіперреального часопростору	71
<i>Висновки до розділу 1</i>	81
РОЗДІЛ 2. ТЕКСТИ К. САЙМАКА В ПЕРСПЕКТИВІ ЖАНРОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ФАНТАСТИКИ	
2.1. Специфіка «фантастичних архетипів» К. Саймака	85
2.2. Біблійні ремінісценції фантастики в аспекті інтердискурсивності	94
2.3. Металогічна функція транзитивного персонажа в генезі фантастики	105
2.4. Мотиви контакту та подорожування в «паралельні світи»	109
2.5. Симулякри гіперреального світу	122
<i>Висновки до розділу 2</i>	132

РОЗДІЛ 3. МЕТАМОРФНІСТЬ ФАНТАСТИКИ

В ЖАНРОВОМУ ФОРМАТІ ФЕНТЕЗИ

3.1. «Кінець людської винятковості»:

зміщення антропологічної домінанти наукової фантастики..... 135

3.2. Інтертекстуальність персоносфери як критерій жанрової метаморфності 147

3.3. Розширення фікційних наративів шляхом міжтекстового діалогу 154

3.4. Музичний компонент у функції інтермедіального коду фентезі 163

3.5. Екфрасис і квазіекфрасис як симулятивні «портали»

фікційного світу жанрових версій фантастики..... 171

Висновки до розділу 3 187

ВИСНОВКИ..... 191

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 199

ДОДАТКИ 224

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Світовий літературний процес є вкрай строкатим континуумом, що позначається на засадах, парадигмах, термінологічному апараті літературної теорії. Зокрема, новітня ситуація словесної культури засвідчує пришвидшене інтегрування інших видів мистецтва у практику літературного письма, що впливає на еволюцію сучасних жанрових форм і, відповідно, потребує нових критеріїв оцінки. Наша робота звертається до досвіду літератури фантастики, найбільш виразну плеяду представників якої у ХХ ст. дала американська культура. Попри категоричну заяву «фантастики більше не існує» [24, с. 177] Ж. Бодріяра, який у праці «Симулякри і симуляція» (1981) окреслив помежів'я «розширення світу» класичної фантастики, науковець говорить про так звану реверсію уявного: «Коли вже немає незайманого простору, а відтак території, доступної для уявного, коли карта покриває вже всю територію, такі речі, як принцип реальності, зникають» [24, с. 179]. Йдеться про перебудову епістемі фантастичного дискурсу, що тривалий час асоціювався з дотриманням чітких критеріїв. Сьогодні за основу береться поняття фантастичного методу як такого – у генологічному розрізі такого роду література стратифікується на наукову фантастику, постапокаліпсис, (анти) утопію, так званий хорор, кіберпанк, включаючи й численні жанрові модифікації фентезі. За Ц. Тодоровим, з оперттям на бодріярівський концепт, поняття фантастичного надалі визначається співвідносністю пропорційності між реальним та уявним (див. [186]).

Фантастична література, як правило, орієнтується саме на пошуки відповідей на питання, пов'язані з глобальними аспектами онтології та аксіології окремої людини і всієї цивілізації (теза А. Нямцу). Намагання фантастів реагувати на актуальні питання сучасності стимулювали регенерацію жанрових форм, які шляхом еволюції постачають нові креативні зразки. Літературна фантастика «обігрує копію, штучне або уявне дублювання, роздвоєння», отже, правомірно вести мову про початок ери гіперреальності як «світу симуляції» [24, с. 179-180]. У літературній практиці така ідея може реалізуватися як взаємодія чи навіть інтеграція можливих,

паралельних та фікційних світів, нашарування кількох хронотопів, ризоморфність персоносфери за рахунок інтертекстуальності чи інтермедіальності, засвідчуючи жанрову еволюцію.

Періодом найбільш яскравого функціонування «взаємопов'язаних типів умовності» [72, с. 13] вважається перша пол. ХХ ст. (30–50-ті рр.), знаменуючи «золотий вік» наукової та соціально-філософської фантастики. Спалахують імена чеха К. Чапека (1890–1938), українця В. Владка-Єремченка (1901–1974), росіянина І. Єфремова (1908–1972), американців А. Азімова (1920–1992), Р. Бредбері (1920–2012), Лестера дель Рея (1915–1993), Т. Старджона (1918–1985), Р. Хайнлайна (1907–1988), Р. Шеклі (1928–2005), англійця А. Кларка (1917–2008). Паралельно активізується література фентезі, представлена головно творчістю Х. Еверса (1871–1943), М. Еліаде (1907–1986), Г. Лавкрафта (1890–1937), Г. Майрінка (1868–1932) та ін. До переліку цих іменитих авторів зараховують і К. Саймака, якого відносять до категорії фантастів-«тріумфаторів» [196], називаючи «хорунжим» так званого покоління Дж. Кемпбелла. Інтегруючи жанрові різновиди фантастики, саме К. Саймаку вдалося випередити намагання «Нової хвилі» американських письменників-фантастів [12, с. 5]. Прикметно, що К. Саймак був доволі чутливим до змін у суспільстві та культурі, іронізуючи над марними спробами критиків «обмежити» фантастичний жанр [252, с. 5]. Впливу його потужної креативності зазнала жанрова «модель прози» А. Азімова [252, с. 13], захоплювалися «блискучою фантазією» митця Брати Стругацькі [172, с. 5], наслідували його манеру й так звані фантасти-послідовники – Дж. Баллард (1930–2009), У. ле Гуїн (1929–2018), Ф. Дік (1928–1982), Р. Желязни (1937–1995), Л. Нівен (1938).

Отже, взятий до аналізу приклад К. Саймака, творчий метод якого поступово трансгресував від наукової фантастики (далі НФ) до фентезі, постає в даному разі вкрай показовим, позаяк у межах творчого досвіду одного митця можна спостерігати послідовну зміну стратегії жанру. **Цим і зумовлюється актуальність даної розвідки.**

Відповідно, **матеріалом** дослідження стали найбільш презентативні тексти літературного спадку американського фантаста К. Саймака (більше 30 прикладів: романи «Космічні інженери» («Cosmic Engineers», 1939), «Місто» («City», 1952), «Кільце навколо Сонця» («Ring Around the Sun», 1953), «Час – найпростіша річ» («Time is the Simplest Thing», 1961), «Транзитна станція» («Way Station», 1963), «Всяке тіло – трава» («All Flesh is Grass», 1965), «Заповідник гоблінів» («The Goblin Reservation», 1968), «Ви сотворили нас» («Out of Their Minds», 1970), «Вибір богів» («A Choice of Gods», 1971), «Могильник» («Cemetery World», 1973), «Планета Шекспіра» («Shakespeare's Planet», 1976), «Братство талісмана» («The Fellowship of the Talisman», 1978), «Прибульці» («The Visitors», 1980), «Проект «Ватикан» («Project Pope», 1981), «Термінова доставка» («Special Deliverance», 1982), «Магістраль Вічності» («Highway of Eternity», 1986) та ряд зразків малої прози). Кожний із текстів ілюструє і засвідчує динамічний процес жанрової еволюції фантастики в метажанровий формат фентезі.

Наукова новизна дисертації полягає у тому, що до розгляду взято цілісний корпус малодослідженої в Україні спадщини К. Саймака, на конкретному матеріалі якого вперше в теоретичній площині виявляються й аналізуються первні фантастики, які еволюціонують у метажанровий формат фентезі. Вперше простежено комплекс виокремлених у дисертації чинників, що фіксують особливості означеного процесу – симулятивний хронотоп можливих та паралельних світів, зміну антропологічної настанови, відповідну специфічність конструювання персоносфери та її вплив на жанрові параметри тексту, функціональну вагу інтертекстуальних та інтермедіальних компонентів у моделюванні гіперреального часопростору та ряд додаткових до названих вище позицій.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (протокол № 9 від 25 грудня 2005 року). Дисертацію виконано відповідно до плану комплексної наукової теми: «Актуальні літературознавчі інтерпретаційні стратегії тексту у гуманітарному дискурсі»

/ «Жанровий потенціал тексту в світлі актуальних методик» (1.01.2016-31.12.2020).
Реєстраційний № 0116U001437.

Мета дослідження: ідентифікувати фентезі як фрагмент еволюційного процесу сучасної літературної ситуації, теоретично визначити функціональність чинників фантастики у метаморфному контурі означеного метажанру.

Завдання роботи:

- представити К. Саймака як знакову постать світової фантастики;
- аргументувати теоретико-методологічний контур розвідки в аспекті еволюції жанру;
- виявити відмінності між фантастикою та фентезі, з'ясувати специфіку їхньої еволюційної послідовності;
- відштовхуючись від літературних зразків К. Саймака, виокремити «фантастичні архетипи»;
- окреслити симулятивний хронотоп можливих світів у фантастичному дискурсі;
- з'ясувати специфіку персоносфери фентезі в річищі антропології й імагології;
- виважити продуктивність інтертекстуальних компонентів фантастики;
- простежити функцію інтермедіальних чинників у конструюванні часопросторової гіперреальності.

Об'єктом дослідження постає процес жанрової трансформації фантастики та креативність її переходу в метажанровий формат фентезі на прикладі спадщини К. Саймака.

Предметом теоретичного аналізу обрано специфіку жанрової еволюції літературної фантастики в метажанр фентезі як один із проявів гіперреальної симуляції уявного.

Теоретико-методологічну основу становлять праці з актуальних питань генології в такому алгоритмі: критерії родо-видо-жанротворення Аристотеля [8], Г. Гачева [36], Г. Гегеля [37] і В. Проппа [145]; ідея «пам'яті жанру» М. Бахтіна [16]; висновки Є. Васильєва [30] щодо жанрових модифікацій та дифузій; концепція

«жанрової спіралі» Н. Копистянської [75]; міркування Цв. Тодорова [187] й А. Нямцу [121] стосовно «жанрових трансформацій»; теорія жанрової конвергенції О. Фрейденберг [203]; концепція «жанрового метаморфізму» О. Червінської [217]; ідея множинності жанрової логіки Ж.-М. Шеффера [226]. Питання метажанру ми розкривали, відштовхуючись від праць Т. Бовсунівської [23], О. Бурліної [28], Є. Васильєва [30], Н. Лейдермана [89], Ю. Подлубної [142], Р. Співак [171]; при з'ясуванні метажанрової природи фентезі, зокрема, бралися до уваги статті Т. Жаданової [51], Є. Канчури [66], О. Ковтун [72], І. Лебедева [87], Т. Рязанцевої [153], О. Стужук [175], А. Тичініної [181], Т. Хоруженко [211], О. Червінської [212]. Спираючись на означені названими дослідниками концепції, акцентується розмежування між НФ і фентезі: літературна фантастика виступає специфічним різновидом епосу, що у своїх окремих зразках еволюціонує до метажанру фентезі, позаяк саме метажанр тяжіє до позародової спрямованості, синкретичності, інтердискурсивності, моделюючи інакші часопросторові виміри. Питання жанрової метаморфності фентезі апелює до концептуальних версій теорії часопростору М. Бахтіна [17], Ж. Бодріяра [24], А. Волкова [34], Б. Долежела [250], Ж. Дельоза [46], У. Еко [231], С. Кріпке [259], Н. Копистянської [76], А. Нямцу [122], Цв. Тодорова [186], Я. Хінтікка [210]. Принципове методологічне послуговування категоріями уявного (Т. Адорно [4], С. Жижек [54]), архетипу (К. Юнг [234]), симулякра (Ж. Бодріяр [24]), фантазму (Р. Барт [14], Ж. Дельоз [46]), пам'яті (Ж. Лакан [54]) та сліду (Ж. Деріда [249]). Специфіку персоносфери фентезі у роботі окреслено з позицій антропології та імагології – в цьому річищі ми спиралися на висновкові тези С. Аверінцева [3], Л. Гінзбург [40], Л. Геллера [39], К. Гірца [41], Е. Вельмезової [195], В. Ізера [57], К. Леві-Строса [88], Є. Мелетинського [102], Д. Наливайка [113], С. Наместюк [114], Н. Нікоряк [118], Л. Оляндер [125], Х. Ортеги-і-Гасета [126], В. Подороги [143], Дж. Фрезера [206], М. Фуко [207], Г. Хазагерова [208], Ж.-М. Шеффера [225], К. Юнга [234]. Інтертекстуальні компоненти літературної фантастики в роботі декодовано з опертям на методологічні розробки І. Арнольд [9], М. Бахтіна [19], Р. Барта [13], Р. Дзика [48],

Ж. Женетта [254], Ю. Крістєвої [80], С. Мітосек [105], П. Рихла [150], М. Ріффатера [266], І. Смирнова [169], Н. Фатєєвої [197], В. Чернявської [219], М. Ямпольського [237]. Функціональність інтермедіальних чинників у конструюванні гіперреального часопростору спостережено, виходячи з теоретичних положень Т. Бовсунівської [50], Л. Геллера [232], Ю. Лотмана [97], С. Маценки [101], В. Дж. Мітчела [260], Д. Наливайка [112], І. Поспішила [178], О. Ханзен-Льове [209], В. Фесенко [199], О. Фрейденберг [204], О. Червінської [215], Я. Юхимук [235].

Методика дослідження спирається на комплексний теоретичний інструментарій генології, часопростору, літературознавчої антропології, імагології, інтертекстуальності й інтермедіальності у конотації з практикою герменевтичного та рецептивного аналізу.

Джерельною базою дослідження стали фонди Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, Наукової бібліотеки ЧНУ імені Ю. Федьковича, інтернет-ресурс Міжнародних бібліотечних фондів.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що на конкретному прикладі творчості К. Саймака окреслюється загальна специфіка еволюції фантастики в метажанр фентезі; з'ясовуються функції інтертекстуальності персоносфери та особливості розширення фікційних світів до параметрів гіперреального часопростору за допомогою інтермедіальних складників; загалом висновується, що еволюційне продовження епіки фантастичного послідовно генерує появу нових літературних форматів.

Практичне значення. Результати дисертаційного дослідження можуть бути корисні для розробки і поглиблення відповідних аспектів теорії літератури, жанрології, літературознавчої антропології, інтермедіальності. Матеріали роботи можуть бути використані при розробці лекційних курсів з теорії літератури, спецкурсів з американської фантастики, підготовці навчальних посібників для студентів-філологів.

Особистий внесок. Робота є цілком самостійною розробкою нової теоретичної проблеми, першою українською теоретичною науковою розвідкою, присвяченою

виокремленню новітньої жанрової конфігурації й теоретичному аналізу особливостей еволюції фантастики в метажанровий формат фентезі.

Публікації. Результати дослідження відображено у 14 наукових публікаціях. Усі публікації, за винятком 3, – одноосібні. У статтях, написаних у співавторстві, внесок дисертанта становить 80%. 9 статей опубліковано у фахових виданнях України, 1 – у закордонному виданні.

Апробація роботи здійснювалася в доповідях на всеукраїнських та міжнародних конференціях (*Літературна герменевтика та рецептивна теорія у сучасному науковому контексті* (Чернівці, 16-17 листопада 2006 р.), *Мультикультурні аспекти сучасного літературознавчого дискурсу* (Чернівці, 13-14 листопада 2008 р.), *Мультикультуралізм у перспективі літературознавчої антропології* (Чернівці, 22-23 жовтня 2009 року), *Генеza жанрових форм у контексті інтермедіальності* (Чернівці, 29-30 вересня 2011 р.), *Потенціал провінції як джерело утопій* (Чернівці, 16 травня 2013 року), *Наукові підсумки 2018 року* (Вінниця, 17 грудня 2018 р.), *Філологічні науки в системі сучасного гуманітарного знання XXI століття* (Одеса, 21-22 грудня 2018 р.)), на аспірантських семінарах і засіданнях кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та підсекції слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (297 позицій) та додатків. Загальний обсяг роботи – 226 сторінок, основний текст викладено на 181 сторінці.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ

1.1. К. Саймак як знакова постать американської фантастики (еволюція творчого методу письменника)

Творчість К. Саймака (Simak Clifford Donald, 03.08.1904 – 25.04.1988), попри значний вплив на розвиток американської фантастики, залишається малодослідженою, особливо в річищі генології. Одним із перших американських інтерпретаторів творчості письменника вважають Т. Д. Кларесона [246], який у форматі есе окреслив його біографічну постать та специфіку творчого методу в контексті художніх інтерпретацій Всесвіту (див.: «Clifford D. Simak: The Inhabited Universe», 1976). Автором біографії К. Саймака є С. Московіц («Seekers of Tomorrow», 1965) – життєвий шлях К. Саймака розглянуто у контексті «нормативних авторів» фантастичного жанру – Е. Сміта, Дж. Кембела, А. Азімова, Т. Стерджена, Р. Бредбері. Своєю чергою М. Бекер упорядкувала бібліографічний каталог «Clifford D. Simak: A Primary and Secondary Bibliography» [242] (1980). Пізніше його бібліографію уклав Ф. Стівенсен-Пейн, обґрунтовуючи «пасторальність» К. Саймака («Clifford D. Simak: Pastoral Spacefarer: A Working Bibliography» (1991) [296]).

Найбільш цілісно біографічний і творчий шлях письменника розглянув Р. Евальд («When the Fires Burn High and the Wind is from the North: The Pastoral Science Fiction of Clifford D. Simak», 2006 [252]), розпочавши дослідження з романів «Місто» та «Транзитна станція» у 1978 р. Показово, що названому вченому вдалося зруйнувати так званий пасторальний стереотип й акцентувати різновекторність творчості К. Саймака [252, с. 5]). У схожому методологічному ключі міркує й сучасний дослідник К. Кокінос («The Pastoral Complexities of Clifford Simak», 2014), вивчаючи тексти К. Саймака, якого він «з точки зору історичної значущості» ставить поряд із А. Азімовим та Р. Хайнлайном, як «міст між науковою фантастикою та

іншими жанрами» [247]. Однак саме еволюція фантастики в метажанр фентезі на прикладі творчості К. Саймака досі не простежувалася.

Популярність К. Саймака у східноєвропейському регіоні за часів Радянського Союзу посприяла появі значної кількості перекладів його текстів російською мовою, однак літературознавчих розвідок відповідного часу зустрічаємо небагато – статті Д. Байкалова [12], В. Гопмана [43], Н. Караєва [67], О. Ковтун [72], Д. Жукова [55], Р. Ревича [148], Ю. Смелкова [168], А. Синицина [12]. Вкрай мало й українських перекладів творів американського класика. Показово, що українською мовою у видавництві «Навчальна книга – Богдан» у 2017-2019 рр. з'являється ряд романів К. Саймака: «Місто» (пер. Ю. Зелена), «Всяке тіло – трава» (пер. О. Безкаптурна), «Транзитна станція» (пер. Г. Михайловська), «Час – найпростіша річ» (пер. Ю. Джугастрянська), «Резервація гоблінів» (пер. М. Щавурська). Серед малої прози в різний час перекладалися оповідання «Двобій» (пер. В. Корнієнко), повісті «Сусід» (пер. В. Ільницький), «Театр тіней» (пер. Т. Бочарова), «Цяця» (пер. Р. Доценко).

Підкреслимо, що творчість К. Саймака залишається не достатньо дослідженою і в українському літературознавстві. До його постаті апелюють у своїх розвідках С. Князьков [70], В. Назарець [94], А. Нямцу [120] та О. Кібалка, яка є автором дисертації «Модифікація чарівно-казкових елементів у американській і російській науково-фантастичній літературі 1950–80-х рр.» (2014) [69]. У компаративному ключі в її дисертації розглянуто творчість Р. Бредбері, К. Саймака, А. і Б. Стругацьких та К. Буличова. Творчість К. Саймака, якого вважають «визнаним патріархом американської наукової фантастики» [71, с. 121], може бути переконливим прикладом для дослідження еволюції фантастики в метажанр фентезі.

Слід зупинитися на важливих аспектах його біографії, позаяк, за Ш. О. Сент-Бевом, «зрозуміти літератора в критичний момент його життя, розв'язати вузол, від якого простягнуться нитки до його майбутнього» означає «пізнати цього письменника», «проникнути в царство його тіней» [160, с. 49]. У даному разі, визначне жанрове новаторство зумовили події життя «м'якого ліричного Саймака» [43, с. 5], поєднуючись із «завидною працездатністю» [246] та «випереджаючим час талантом» [296].

Кліффорд Дональд Саймак народився у містечку Мілвілл, на родинній фермі дідуса Е. Уайзмена, де й відбуваються події його численних творів. Цікавий коментар автора: «Мілвілл критики схильні розглядати як вигаданий <...> збірний образ провінційного містечка. Але це не так: я народився в цілком реальному місті Мілвілл, розташованому на південному заході штату Вісконсин. І все ж ті місця були прекрасні, в них можна було закохатися – і я зберіг цю любов на все життя» (цит. за: [12, с. 5]).

К. Саймак був сином чеського селянина-емігранта – Івана Сімака, що в США став Джоном, а одружившись з дочкою фермера, побудував власну ферму і почав нове життя. Наголошуємо на цьому моменті, позаяк досі існує невизначеність щодо вимови прізвища письменника – Саймак чи Сімак. Дану ситуацію акцентує його сучасник А. Азімов: «Мені не доводилося ні вимовляти, ні чути його прізвища, яке він сказав вголос. Навіть коли нам вдавалося зустрітися, я кликав його Кліфф» [12, с. 5].

Після шкільної освіти К. Саймак вступив до університету Медісона, залишаючись у рідному штаті Вісконсин, однак не завершив навчання, влаштувавшись на роботу вчителем сільської школи. Згодом К. Саймак стає журналістом, репортером і редактором відділу новин міської газети Міннеаполіса, де прожив усе подальше, абсолютно щасливе життя, створивши 1929 р. сім'ю з Агнес Кюхенберг. Згодом у присвяті до роману «Знову і знову» він підкреслив, що без дружини, з якою він провів усе своє життя і яка народила йому двох дітей – Скотта і Шеллі, він не написав би жодного рядка [67, с. 7]. Перше оповідання К. Саймака «Світ Червоного Сонця» виходить у 1931 р. Однак, як зауважується, його літературні спроби в річищі науково-технічної фантастики успіху попервах не мали, тому на п'ять років К. Саймак припинив письменницьку діяльність на користь журналістики [252, с. 20].

До літературної практики К. Саймак повертається, створивши свій перший роман «Космічні інженери» (1939), що став своєрідним «голосом у натовпі» [261] серед жанру «космічних опер». Це відбулося після знакової зустрічі із

Дж. Кемпбеллом, чия «реформаторська діяльність на посаді головного редактора журналу «Astounding Science Fiction» багато в чому визначила обличчя американської науково-фантастичної літератури наступних десятиліть» [43, с. 5], позаяк саме Дж. Кемпбелл-молодший відмовився від панівних в американській фантастиці «правил» редактора Х. Гернсбека (75% науки та 25% літератури), змістивши увагу митців «у сферу соціальної та морально-психологічної проблематики» [43, с. 5]. Стосовно цього О. Ковтун зауважує, що 1930–40-ті рр. для європейської й північноамериканської раціональної фантастики стають «по-справжньому конститууючими» завдяки зусиллям редакторів науково-фантастичних журналів – Д. Кемпбелла, Г. Голда, Е. Бучера [72, с. 75]. Фантастознавиця також підкреслює здійснений на поч. 1940-х рр. «поворот до людини» із посиленням соціально-критичних мотивів у текстах [72, с. 75], виразно оприявнений і у творчості К. Саймака.

Загалом ранню творчість К. Саймака відносять до «чистої» наукової фантастики. Ядром персоносфери його текстів цього періоду стають провінційні інженери та журналісти, тому його іменують «пасторальним письменником». Як підмітив Р. Евальд, молодий К. Саймак активно звертається до мотивів машини часу, різноманітних подорожей у часі. До того ж у його текстах домінує вороже, «уелсівське», ставлення до Марса і марсіан, тому улюбленим часовим топосом К. Саймака постає Земля ще без цивілізації [252, с. 31]. Прикметно, що, досліджуючи природу всесвіту, американський фантаст звертається до елементів сакрально-релігійної наукової фантастики, як-от в оповіданні «Творець» [252, с. 24], які потім поновлюються у його пізній творчості, формуючи так зване теологічне кільце.

У відповідь на «кліше пасторальності» К. Саймак в кінці 30-х рр. наголошує на пріоритетній важливості для наукової фантастики персоносфери, аніж сюжету, які за допомогою діалогу «рухають дію і спрощують експозицію» [252, с. 25]. Згодом, вже на відміну від Г. Уеллса, письменник починає зображувати прибульців дружніми, симпатичними, помічними [252, с. 27], які іноді навіть стають жертвами жадібності землян [252, с. 28]. Поряд із цим змінюється узвичаєне (чапеківське) зображення

роботів – людиноподібних, гуманних і вірних («ніколи не повстають проти своїх творців» [252, с. 30]). А. та Б. Стругацькі коментують з означеного приводу, що «заслугою Саймака постає та обставина, що зіткнення з Дивом виводить їх з напіврослинного животіння і приводить у рух, стимулює до дії, і реакція на Диво розвивається відповідно до розповсюдження соціальних сил як у маленькому містечку, так і у великій країні» [252, с. 6] (тут і далі переклад іншомовних цитат наш. – Д.П.). Виходячи із цих міркувань, значну увагу в нашій розвідці приділяємо ризоморфній специфіці персоносфери літературної фантастики К. Саймака (див. детальніше розділ 3).

Через журналістську зайнятість і необхідність забезпечувати сім'ю в 1940–1942 рр. на замовлення NASA (задля популяризації космології) К. Саймак працює виключно в жанрі нон-фікшн, пише затребувані в той час «вестерни». Тому 1940-ві рр. слід вважати кризовим періодом мовчання К. Саймака як романіста. Попри те, зразки малої прози продовжують активно друкуватися впродовж усього життя: «Саймак не може уявити собі такого майбутнього, коли людина жила б, загорнута в стерильну вату, й милувалася молочними ріками та медовими берегами. Випробування роблять людину сильною, загартовують її волю, виявляють і розвивають кращі якості людської природи» [55, с. 161].

Межею ранньої (науково-фантастичної) і «зрілої» (фентезійної) творчості постають перехідні 1950–1960-ті рр., коли К. Саймак звертається до мотиву паралельних світів, а також теми контакту «свого і чужого», зокрема в романах «Час знову і знову» («Time and Again», 1951), «Імперія» («Empire», 1951), «Кільце навколо Сонця» («Ring Around the Sun», 1953). Окремо варто відзначити роман «Місто» (1952) – один із найбільш популярних текстів літератора, що здобув визначну Міжнародну премію фентезі. Прикметно, що 1958 р. К. Саймак отримує Премію Х'юго (Hugo Award) за повість «Великий передній двір» («The Big Front Yard, 1958), а з 1960 р. починають видавати антологію малої прози американського фантаста «Світи Кліффорда Саймака».

Саме вихід роману «Місто» закріпив за К. Саймаком славу «пастораліста», або «регіоналіста», наукової фантастики, позаяк у сюжеті населення активно перебиралося з міст до сіл, із Землі на Юпітер. Події багатьох його оповідань, за спостереженням Р. Евальда, відбуваються в маленьких містечках, зокрема в рідному Мілвілі, а отже, тексти насичені персонажами-маргіналами – образами безхатків, алкоголіків, фермерів, місцевих журналістів [252, с. 14]. У романі «Місто» К. Саймак ускладнює наративну манеру письма, використовує різні види гумору, оперує фікцією, яскраво експериментує із хронотопом, починає вводити фентезійну персонифікацію у світ наукової фантастики (див. детальніше пункт 3.2), а також формує додаткову реальність шляхом використання оніричних мотивів, інтертекстуальних та інтермедіальних маркерів.

Надалі окреслені риси значно увиразнюються в романістиці 1960-х рр., зокрема у текстах «Час – найпростіша річ» (1961), «Майже як люди» (1962), «Транзитна станція» (1963), «Всяка плоть – трава» (1965), «Принцип перевертня» (1967), а особливо «Резервація гоблінів» (1968), що в аспекті жанрової специфіки постав «межовим» текстом.

Найбільш виразно еволюція наукової фантастики в метажанр фентезі простежується в романістиці пізнього періоду – 1970–1980-х рр. Р. Евальд відмічає, що К. Саймак належав до письменників, які ніколи не припиняли творити: на відміну від Р. Хайнлайна і Дж. Вільямсона, знаних творчими спадами, К. Саймак видає мінімум один роман на рік [252, с. 13]. Вийшовши на пенсію, він багато відпочиває на природі, колекціонує марки, грає в шахи, вирощує троянди, багато читає, але продовжує писати.

У цей час, на хвилі популярності Дж. Толкіна, К. Саймак звертається до метажанру фентезі, «де магія замінює науку» [252, с. 20], інтегруючи у такий спосіб різні види фантастики: «Ви сотворили нас» (1970), «Іграшка долі» (1971), «Могильник» (1973), «Зачароване паломництво» (1975), «Планета Шекспіра» (1976), «Братство талісмана» (1978), «Там, де живе зло» (1982) та ін.

Нарешті, до К. Саймака приходять слава. У 1977 р. він став третім письменником (після Р. Хайнлайна і Дж. Вільямсона), нагородженим премією Grand Master (Nebula Award). Згодом, 1978 р., здобуває премію Jupiter Award за роман «Зоряний спадок» («A Heritage of Stars», 1977), а 1980 – Nebula Award за оповідання «Грот танцюючих оленів» («Grotto of the Dancing Deer», 1980). Цей текст приносить К. Саймаку ще ряд нагород, і 1981 р. він знову стає лауреатом премій Lotus Award, Hugo Award та AnLab Award. Окрім того, 1987 р. К. Саймак здобуває доволі престижну нагороду Bram Stoker Awards за заслуги перед жанром.

Генологічна специфіка даних романів, яку М. Беккер загалом означила як «зани» [242], не обмежувала фантазію автора ні канонами наукової фантастики, ні «правилами» фентезі («я не бачу жодної причини, чому роботи й привиди не могли б не співіснувати» [242, с. 20]), формуючи так звану гіперреальність (за Ж. Бодріяром), що було беззаперечним новаторством К. Саймака (синтез гаджет-фантастики у стилі Гернсбака, космічних опер, сатир, фрістайлу, неологізму, фентезі [252, с. 13]). За зауваженням С. Князькова, «у творчому доробку К. Саймака представлено все багатство, освоєне світовою фантастикою – від спілкування сучасної людини зі «середньовічним» світом фей і гоблінів до польотів у далекі зоряні світи, телепортації предметів і морських тіл та обміну умів. При цьому не залишився поза його увагою і соціально-утопічний аспект фантастичної літератури» [71, с. 121]. Письменник-фантаст апелює до «совісті» людства, але, як зауважує дослідник, «гострим стилетом, а не тупим мечем» [252, с. 5].

Зрештою, у фентезійних текстах останнього періоду – «Вибір Богів» («A Choice of Gods, 1972), «Фото битви при Марафоні» («The Marathon Photograph», 1974), «Проект «Ватикан» (1981), а також «Магістраль Вічності» (1986) – у текстах К. Саймака з'являються риси християнського фентезі (див. детальніше 2.2.), вказуючи на «метафізичність» [67, с. 8] його творчих пошуків.

К. Саймак намагається писати щодня за будь-яких обставин (навіть попри складну хворобу і смерть дружини): «Я сідаю за стіл, і якщо нічого не вигадував протягом 15-20 хвилин – день ставав поганим» [67, с. 7]. У коментарі

американського фантаста Г. Діксона із цього приводу читаємо: «Кліффорд був непересічною людиною; як зовнішність, так і поведінка його були вельми незвичайні. М'який голос і ретельно підібраний костюм змушували забути про його нескладну фігуру і занадто широкі плечі. Маючи зріст всього 175 см, він здавався справжнім велетнем і виявляв неабияку силу і витривалість. Це, безсумнівно, допомагало йому боротися з важкими хворобами в останні роки життя» [12, с. 10].

Заслугою К. Саймака як «сентиментального гуманіста» [247], є те, що його творчість відрізняється оптимістичним пафосом: «Попри не характерний для всього ХХ ст. апокаліптичний прогноз, зумовлений війнами, катастрофами й радикальними науковими експериментами, Саймак вірив в майбутнє людства, як би не прагнуло воно до самознищення» [261, с. 37]. У цьому виявляє себе гуманістична спрямованість його творчого методу.

Передусім стиль письменника вирізнявся з-поміж інших представників відповідного жанру експериментуванням із хронотопом (створення паралельних світів), оригінальною реалізацією мотиву контакту, ризоморфністю персонсфери та, як наслідок, логікою ускладненої наративної специфіки тексту.

1.2. Сучасні наукові інтерпретації поняття «жанрова еволюція»

Методологічне питання генології постає першорядним у річищі літературної теорії, проте і до цього часу воно залишається чи не найбільш дискусійним у проблемному полі літературології: категорії роду, виду та жанру марковані чималим термінологічним плюралізмом. Більше того, сучасні теоретики зазначають, що «вироблення критеріїв жанроподілу, пошук «несуперечливої класифікації» не встигають за самим літературним процесом» [217, с. 144]. Отже, увиразнимо методологічний контур нашої розвідки в генологічному аспекті.

Уже класичним вважається аристотелівський (міметичний) критерій родової стратифікації, представлений у «Поетиці» і широко проінтерпретований сучасними вченими: «Можна за допомогою тих самих засобів відтворювати ті самі предмети, або розповідаючи за манерою Гомера вустами іншої особи <енос>, або від себе

самого, не замінюючи себе іншим <лірика>, або показуючи зображених героїв у дії <драма>» [8, с. 650]. Надалі історично виокремлені із синкретичного обрядового дійства, літературні роди активно досліджуються класицистами, зокрема Н. Буало («Мистецтво поетичне»), романтиком Г. Лессінгом («Лаокоон») та представником німецької класичної філософії Г. Гегелем («Естетика»), що запропонував так звану силлогічну тріаду для ідентифікування літературного роду: епос – теза, лірика – антитеза, драма – синтез (див. [90, с. 483]). Така схема визнана доволі зручною для ідентифікації визначальних ознак літературної генології.

Подальші теоретичні пропозиції формалістів (В. Жирмунського, Ю. Тинянова, Б. Томашевського, В. Шкловського, Р. Якобсона), пізніше радянських теоретиків (зокрема, В. Захарова, В. Кожінова, Н. Лейдермана, Г. Поспєлова, Ю. Стенника, Л. Тимофєєва) та зарубіжних учених (Р. Барта, Ж. Дерріди, Н. Фрая, Р. Яусса та ін.) ще більше розширюють параметри традиційного родоподілу. Однак сучасні теоретики, пропонуючи свої оригінальні ідеї, не спростовують принципів класичного (аристотелівського) визначення літературного роду.

Утім, з'являється чимала кількість концепцій, де генологічний критерій Аристотеля нейтралізується. Наприклад, швейцарський вчений Е. Штайгер не виокремлював літературний рід як такий, а вказав на функціонування ліричного, епічного, драматичного начала в тексті з урахуванням, звісно, рецептивного потенціалу кожного жанру [див. 295]. Проте методологічна програма нашої розвідки не націлена на окреслення всіх наявних концепцій літературних родів, до того ж цей вектор переконливо розроблений у розвідках українських дослідників (див.: Т. Бовсунівська, Є. Васильєв, О. Галич, І. Денисюк, Б. Іванюк, Н. Копистянська, А. Ткаченко, О. Червінська). У нашому разі найпоказовішим постає питання про еволюцію родо-видових форм.

Ю. Тинянов не випадково підкреслив, що головним поняттям літературної еволюції постає зміна систем [191, с. 191], які не розглядаються як рівноправна взаємодія всіх елементів, а передбачають наявність «групи елементів («домінант») і деформацію інших, коли твір входить у літературу, набуває своєї літературної функції

саме завдяки цій домінанті» [191, с. 199]. Жанрова домінанта розглядається як конститутивна «жанрова характеристика твору, його жанрова концепція» [90, с. 199]. Тому, за переконанням Ю. Тинянова, дослідження еволюції літератури передбачають аналіз «жанрових та стильових параметрів», що «безперервно змінюються й оновлюються» [191, с. 18]. Означене можливе лише «при ставленні до літератури як до ряду, системи, співвіднесеної з іншими рядами, системами, обумовленими ними» [191, с. 204].

Досліджуючи еволюцію метажанрової природи літературної фантастики, ми, звідси, зупиняємося на епічних формах, широко представлених у творчості К. Саймака, виходячи з того, що в процесі тривалої еволюції «родова змістовність епосу, його жанрові модифікації та стильові можливості, надто в Новий час, зазнали змін, збагачувались, що зумовлено, насамперед, історичною рухливістю міжродових і міжжанрових кордонів» (думка Б. Іванюка) [90, с. 186]. Слід також враховувати зауваження Г. Гачева щодо епосу, який «виникає на межі фольклору і літератури й містить у собі мітку переходу» [36, с. 82]. Епос як літературний рід постає іманентно трансгресивним, тобто абсолютно відкритим до змін, примножень і трансформацій, що виникають у результаті еволюції мистецтва слова.

У межах літературного роду актуалізується також поняття літературного *виду* (різновиду) як «проміжної ланки» між родом і «одиничними предметами, явищами» (жанрами), інтерпретуючись сьогодні у значенні «форми роду, для якої характерні відносно стійкі, повторювані в літературному процесі структури, способи побудови образів» [94, Т1, с. 174]. Т. Бовсунівська зазначає, що рід проявляє себе саме через вид, тому видів нараховується чимало: «Однорідні види ніколи не мали чітких меж. Вид є логічним подовженням ієрархічної структури жанрового ряду» [23, с. 15].

Нарешті, поняття *жанру* зазвичай трактується як «тематичний, технічно усталений тип художньої творчості, специфічний для кожного різновиду мистецтва» [94, Т1, с. 364], а також «вид змістовної форми, яка зумовлює цілісність літературного твору, що визначається єдністю теми, композиції та мовленнєвого стилю» (див. [90, с. 197]). Оскільки форма будь-якого тексту «реалізується через

жанр, точніше – визначення жанрового ключа стає рецептивним узагальненням форми, сприяє виявленню можливих ресурсів тексту» [217, с. 144], то у випадку фантастики простеження чинників і наслідків еволюції в метажанр фентезі потребує залучення окремих сучасних спостережень щодо форми літературного тексту з металогії, інтермедіальності, інтертекстуальності.

Як зазначається, незважаючи на еволюційні зміни, жанри здатні зберігати «конструктивні властивості», хоча й характеризуються «гнучкою структурою та тематичною свободою», утворюють свої різновиди [90, с. 198]. Отже, нашим завданням і постає подальший опис *жанрових матриць* наукової фантастики та фентезі як певних «структурних інваріантів», «генетично зумовленого комплексу найбільш усталених ознак, що залишаються атрибутивними впродовж усього історичного життя» жанру [90, с. 199] чи метажанру. Більше того, утворення жанрової матриці, як акцентує Б. Іванюк, є «завершальним наслідком еволюційного становлення жанру» і, водночас, початком його історичного функціонування [90, с. 199]. Тому можемо простежувати зміну, трансформацію, модифікацію і навіть деформацію (*мета-*) жанрової матриці.

Першочерговою проблемою в сучасній генології постає визначення «форм трансформацій, яке допоможе розмежувати трансформаційні процеси жанру від інших генологічних еволюційних рухів, зокрема модифікаційних» [22, с. 14]. З цього приводу Ж. Женетт зауважує про методологічні зміни у сучасній генології та її націленість на проблеми еволюції: «Цій теорії бракувало часового виміру, уявлення про те, що система здатна еволюціонувати. На очах Буало вмирала епопея і народжувався роман, але він так і не зміг відбити ці зміни в своєму «Поетичному мистецтві». ХІХ ст. відкрило для себе історію, зате випустило з уваги зв'язність цілого: система жанрів зникла під індивідуальною історією творів і письменників» [53, с. 176]. Далі французький вчений наголошує, що лише один Ф. Брюнетьер «зробив спробу синтезу, але, як відомо, його схрещення Буало з Дарвіном виявилось невдалим – еволюція жанрів, за Брюнетьером, носить чисто органістичний характер, кожен жанр народжується, розвивається і вмирає немов ізольований біологічний

вид, не звертаючи уваги на своїх сусідів» [53, с. 176]. Логічно, з приводу внеску Ф. Брюнетьєра в методологію сучасної гуманітаристики, зауважується, що він, насамперед, «проголосив подібність між всіма науками, а отже, між точними й гуманітарними на основі тотожності людського сприйняття, що мотивується походженням» [23, с. 70]. Дійсно, під впливом дарвінізму і напрацювань культурно-історичної школи І. Тена Ф. Брюнетьєр у праці «Еволюція жанрів в історії літератури» (1890), ставлячи питання про існування, диференціацію, стійкість, видозміни й трансформації жанрів, зіставив існування певного жанру із циклічністю людського життя (див. [27]). Отже, Ф. Брюнетьєр одним із перших артикулював проблему жанрової еволюції, намітивши методологічні перспективи для подальших теоретичних розробок.

Зазначимо, що О. Веселовський не цілком погоджувався з вищенаведеним визначенням Г. Гегеля (визначення родів через тріаду). В «Історичній поетиці» вчений наполягав на кількох «рядах еволюції» літературного роду та жанру [32, с. 23, с. 42]. Його ідеї співзвучні саме із брүнетьєрівськими тезами: «Ми відчуваємо еволюцію як щось органічне, цілісне, воно тяжіє до цілей людського розвитку» [32, с. 57]. Надалі в річищі історичної поетики, досліджуючи походження літературних родів і жанрів із первісного синкретизму, О. Веселовський акцентував увагу на історичних аспектах їхньої еволюції, що й досі постає доволі актуальною літературознавчою проблемою.

Розгляд категорії жанру як категорії, що «живе теперішнім», однак «пам'ятає своє минуле», належить М. Бахтіну. Російський філософ вважає, що «певні моменти мови набувають специфічного аромату жанрів: вони зростаються зі специфічними точками зору, підходами, формами мислення, відтінками й акцентами жанрів» [17, с. 42]. Тому артикульована М. Бахтіним концепція пам'яті жанру визначається одним із параметрів «історичної мінливості» жанру, його «типологічною змістовністю, яка утворюється в процесі його історичного функціонування і набуває значення його внутрішнього канону» [90, с. 392], позаяк жанр як такий має здатність

відроджуватися й оновлюватися на кожному новому етапі розвитку літератури та в кожному окремому творі певного жанру.

Розмежовуючи первинні (прості) і вторинні (складні) жанри, вчений наголошує на їхній різноманітності [16, с. 159], простежуючи в такий спосіб стиль як елемент, що входить у жанр [16, с. 162]. Важливо, що, фокусуючись головним чином на жанрі поліфонічного роману (зокрема, Ф. Достоєвського) та його різновидах, М. Бахтін також окреслює роль карнавальної-сміхової культури у «фантастичному» жанротворенні Ф. Рабле [18]. Вчений прийшов до переконливого висновку про так звану жанрову поліфонію в романі, який ніби «оркеструє всі свої теми» [17, с. 15]. Спираючись на його методологічні роздуми, ми відповідно аналізуємо включення елементів бахтінської «меніпеї» у метажанр фентезі. Більше того, М. Бахтін, простежуючи закономірності розвитку жанрів, підкреслив «включення» до складу роману інших (будь-яких) жанрів як художнього (новели, поеми, драматичні сценки), так і нехудожнього змісту (риторичні, наукові, релігійні тексти) [17, с. 74], що постає однією з очевидних умов функціонування метажанру.

Згодом подібну ідею розробляла й О. Фрейденберг, яка наголошувала на тому, що жанр, надзвичайно тісно пов'язаний із сюжетом, не є автономною, «назавжди класифікованою величиною»: «І сюжет, і жанр мають загальний генезис і неподільно функціонують у системі певного суспільного світогляду; кожен із них, залежно від цього світогляду, був спроможний ставати іншим» [203, с. 13]. Показова в річищі нашої проблематики увага дослідниці до так званих реалістичних жанрів епосу, а також до ролі персонажів-речей, тварин, рослин тощо в сюжеті епічних різновидів.

Д. Ліхачов також розглядав появу жанрів та їхню постійну зміну, зокрема на певних стадіях розвитку мистецтва слова, інтерпретуючи її як категорію історичну, стверджуючи, що жанри з'являються «лише на певній стадії розвитку мистецтва слова і потім постійно змінюються. <...> одні жанри приходять на зміну іншим і жоден жанр не є для літератури вічним» [93, с. 47]. Методологічної ваги набуває висновок Д. Ліхачова щодо переінакшення і «самих принципів виділення окремих жанрів»,

позаяк «змінюються типи й характер жанрів, їхні функції в ту або іншу епоху» [93, с. 47].

С. Аверинцев дотримувався цієї ж концепції, відповідно зазначаючи, що кожен літературний жанр є історичним явищем, позаяк жанри поступово «набувають і накопичують свої ознаки – необхідні й достатні умови своєї ідентичності», а відтак «живуть, зазнаючи змін; іноді *вмирають*, випливають із живого літературного процесу, іноді повертаються до життя, зазвичай у перетвореному вигляді» [3, с. 104] (тут і далі курсив наш. – Д. П.). Науковець розглядає «рух категорії жанру» як безформний еволюційний процес, «без встановлених темпів і термінів, без вичленованих етапів» [3, с. 105]. Отже, простеження еволюції жанру в метажанр у межах одного творчого досвіду неможливе без врахування окреслених генологічних концепцій.

Останніми десятиліттями питання генології продовжує широко розроблятися, доповнюючись новими концептуальними висновками. Значущі в річищі жанрової еволюції спостереження французьких дослідників. Зокрема, у розвідці Ж. Дерріда «Закон жанру» (1980), серед «законів» жанру виокремлюється його постійна змінність і невловимість. Більше того, текст не може належати лише до одного певного жанру, а бере участь водночас у кількох жанрах [249, с. 20]. Насамперед ведеться мова про специфічний код, що виявляє ідентифікаційні риси й дозволяє «вирішити, чи належить даний текст до певного жанру» [249, с. 229]. Зрештою Ж. Дерріда висновує, що жанр «завжди потенційно перевищує ті межі, в які його вписано» [249, с. 221]. Тобто йдеться про еволюційну специфіку жанрової модальності як «ціннісного ставлення до об'єкта рефлексії», що постає основним параметром жанрової типології [90, с. 200]. Особливо важливий даний аспект при дослідженні літературної фантастики: її жанрологічні різновиди характеризуються поліморфністю, потрактованою в сучасній науці як «контамінація в жанрових межах певної текстової цілісності тих різноманітних модусів, які класична поетика асоціює, як правило, з окремим жанровим каноном» [217, с. 156].

Дослідження Ц. Тодорова («Поняття літератури та інші есе», 1987) констатує, що кожен новий жанр завжди виступає «трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування [187, с. 25]. До того ж на матеріалі літературної фантастики французький вчений простежує еволюцію такого жанру від його «народження» до історичного існування, наголошуючи на важливості видозмін її жанрової матриці: «Те, що твір «не кориться» своєму жанрові, не означає, що жанр не існує; хотілося б сказати: навпаки» [187, с. 24]. Прикметно, що дослідник враховує і рецептивний аспект, наголошуючи на існуванні жанрів як своєрідних «інститутів»: «вони функціонують як «горизонти очікування» для читача, як «моделі писання» для авторів» [187, с. 29], виступаючи місцем «зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури» [187, с. 30]. При цьому здатність до видозміни й трансформацій жанру стає запорукою подальшого його «життя».

У сучасній генології еволюцію жанру дещо інакше репрезентує концепція множинності жанрової логіки Ж. М. Шеффера, представлена у праці «Що таке літературний жанр?» (1989), за якою літературні жанри історично формуються не за однією, а за кількома несумісними логіками, звідси завдання теорії літератури – класифікація способів, якими вони утворюються чи визначаються. Жанр у такій науковій інтерпретації визначається умовним, історично й культурно змінним знаком, в якому означуваням виступає жанрове ім'я, а означником – жанрове поняття: «Аналіз жанрових імен в усьому їх різноманітті дозволяє нам встановити, що жанрова логіка має не єдиний, а множинний характер» [226, с. 180]. Загалом Ж. М. Шеффер пропонує чотири жанрових логіки як різні підходи до інтерпретації літературного твору: «Будь-який текст є комунікативним актом; будь-який текст має структуру, з якої можна вивести *ad hoc* і потім екстраполювати певні правила; будь-який текст <...> так чи інакше розташований відповідно до інших, тобто володіє виміром *гіпертекстуальності*; будь-який текст перегукується з іншими текстами» [226, с. 184-185]. У такий спосіб сучасна зарубіжна жанрологія виводить свої методологічні

контури і з теорії рецепції, і з епістемологічної концепції ризоматичної гіперреальності.

Досвід сучасних українських дослідників засвідчує чимало оригінальних підходів у річищі жанрової еволюції. Насамперед варто зауважити науковий спадок Н. Копистянської, ідеї якої розвинулися на ґрунті вчень про жанрову поліфонію М. Бахтіна, про часопростір С. Скварчинської та напрацювань О. Чичеріна щодо специфіки ритму прози. На думку Н. Копистянської, жанротворчими виступають «і змістовні компоненти, і формальні у їхній взаємодії та взаємозумовленості, що виникають у кожному жанрі по-своєму. Характер цього зв'язку склався історично і є тим головним, що визначає жанр» [75, с. 28]. Львівська науковиця акцентує немонолітну природу жанру і виокремлює чотири сфери в так званій жанровій спіралі (див.: [75, с. 32-34]), що суголосно й із теорією Ж. М. Шеффера. Важливо, що Н. Копистянська залучає до вивчення специфіки генологічної еволюції також категорії хронотопу та гумору (див. [76]) як жанротворчих чинників, що вкрай важливі при аналізі жанрової еволюції фантастики. Отже, жанрологічна концепція Н. Копистянської засвідчує мінливість жанрових меж та специфічну еволюцію жанру за певною траєкторією в межах певної жанрової системи, що дуже важливо для вивчення трансформації у випадку літературної фантастики.

Досвід рецептивного прочитання жанру в українській науці належить О. Червінській. Її концепція «жанрового метаморфізму» розкриває особливості «деформації жанру внаслідок кардинальної зміни родової природи попередньо прийнятої жанрової форми (матриці), що залежить від стратегії авторського письма» [217, с. 155]. Свій зміст метаморфізм «проявляє у свободі рецептивного рішення», а отже, у «багатозначності підтексту, пропонованого читачеві», акцентується «відкритість» жанрової матриці [217, с. 163]. Еволюція жанру, простежена крізь призму концепції жанрового метаморфізму, дозволяє виявити наслідки продуктивної «деформації» жанрових матриць фантастичних різновидів.

Специфіку генологічних модифікацій у річищі когнітивної теорії жанрів простежено Т. Бовсунівською. Вона розглядає жанр як еволюційну категорію,

оскільки він «здатен демонструвати становлення через трансформації та модифікації, позаяк його потенціал до розвитку відповідає загальним когнітивним спонукам людського мислення та креативу» [22, с. 26]. Дослідниця акцентує різницю між поняттями жанрової трансформації та жанрової модифікації: трансформація має «кінцевий результат у вигляді опанованого прийому, стилістично підкріпленого висловлювання, мнемонічної схеми тексту тощо», а жанрова модифікація завжди незавершена, позаяк «ніколи не буває завершеною свідомість автора і ніколи не буває до кінця виписаною його художня концепція» [22, с. 19].

Надалі концепцію жанрових видозмінювань висвітлює Є. Васильєв (щоправда, на матеріалі сучасної драматургії). За його спостереженнями, процес жанрових трансформацій має «низку типологічно значущих різновидів», а саме: жанрова еволюція, жанрова конверсія, жанрова конвергенція і жанрова дифузія [30, с. 202]. Зокрема, під жанровою еволюцією, на якій ми зупиняємося детальніше, дослідник пропонує розуміти «видозміни давнього, традиційного, чистого жанру, який під впливом багатовікового розвитку відходить від своєї канонічної (аристотелівської) схеми, набуваючи нових жанрових прикмет, зберігаючи при цьому автентичне жанрове обличчя у цілому» [30, с. 202]. Розгляд еволюції фантастики у такому ключі, від конструктивного елементу до специфічного різновиду епосу, що надалі розгалужується на низку метажанрів, опирається на прокоментовані методологічні пропозиції.

Потребує теоретико-методологічного виваження також концепція *метажанру*, особливо коли таке «літературне явище», як наукова фантастика і фентезі, «не вкладається в рамки певного жанру» [185, с. 164]. Зокрема, А. Ткаченко зараховує до метажанрів фантастику, утопію, детектив, антиутопію, які у свою чергу «диференціюються на класичні поняття – роман, повість, новела тощо» [185, с. 167]. Дослідник наголошує, що їх об'єднує тематика, розроблена «на всіх щаблях генологічної ієрархії: рід, вид, жанр та їх різновиди» [185, с. 167]. До цього переліку варто зараховувати також фентезі з його численними різновидами.

Є. Васильєв та Ю. Подлубнова виокремлюють кілька «наріжних метажанрових концепцій» [30, с. 54]. З-поміж них окреслюється ідея Р. Співак про метажанр як «структурно виражений, нейтральний відносно літературного роду, стійкий інваріант багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних предметом зображення» [171, с. 53].

У контексті метажанрової проблематики значущої ваги набуває також ідея Н. Лейдермана. Огляд Н. Лейдерманом основних жанрових концепцій переходить у аналіз природи метажанрової єдності, що «отримує вираження у певній домінантній тональності» [89, с. 371] і постає загальним принципом «конструювання образу світу» [89, с. 685]. Вивчення «старшого жанру», на думку вченого, як «метажанрової конструктивної основи історико-літературної мікросистеми, семантичного потенціалу його поетики, спостереження над його внутрішньою еволюцією» [89, с. 331] дає уявлення про тенденції та закономірності історико-літературного процесу. Окрім того, Н. Лейдерман аналізує утворення «союзу» споріднених за світосприйняттям «молодших жанрів» усередині великого метажанру, що, на його погляд, має історичну значущість: «Ці згустки також стають *формами часу*, виявляючи в духовній атмосфері й закріплюючи у слові особливу *мелодію* умонастроїв і світовідчуттів, які викликані переживанням *стану світу*, що загострилися на певній стадії життя суспільства» [89, с. 371].

Окрім цього, вважається, що метажанр обіймає більшу кількість літературних явищ, ніж жанр, демонструючи у такий спосіб «позародову спрямованість». Поряд із цим акцентується розташовування метажанру не просто «поверх звичайних жанрових груп, а й поверх родових спільнот» [142], що постає важливою диференціальною ознакою метажанру. Схоже розмірковує Б. Іванюк, стверджуючи, що метажанр, зокрема притча, бурлеск, утопія, антиутопія, виступає «позародовою жанровою ознакою, яка зумовлює типологічну подібність різних жанрових форм» [90, с. 323] і є специфічним проявом жанрового синтезу – «тенденція жанрів до взаємотяжіння» [90, с. 203]. Ю. Подлубнова вважає, що метажанр прагне «вийти за рамки літературного простору в іншу, ширшу систему координат» [142], виступаючи

певним «синтетичним утворенням», що має міждисциплінарну спрямованість і тяжіння до синкретизму [142]. Розглядаючи метажанр у культурологічному аспекті, О. Бурліна інтерпретує його як «формування певної епохи» [28, с. 9]. Т. Бовсунівська,

з опертям на праці вищезазначених вчених, порівнюючи жанр із метажанром, пропонує такий ланцюг: рід – вид – жанр – піджанр – модифікація – асиміляція жанру. Зокрема, метажанр, за висновковим підсумком Т. Бовсунівської, характеризується наявністю таких ознак: 1) архетип, міф, психоаналітичний конструкт або силогізм; 2) співіснування родів, видів, жанрів літератури, напрямів, видів, жанрів мистецтва літературних, позалітературних, позамистецьких світоглядних конструктів; 3) система включених жанрів; 4) неможливість асиміляції [22, с. 10]. Запропонована схема видається доволі зручною теоретико-методологічною призмою для аналізу будь-яких метажанрових різновидів, у тому числі й літературної фантастики.

1.3. Фантастика як специфічний різновид епосу. До питання про розмежування фантастики та фентезі

Людська фантазія здатна не лише відтворювати побачені образи, але й продукувати нові креативні зразки, що, ґрунтуючись на нереалістичних уявленнях, проникають у мистецтво ще з прадавніх часів, позаяк «внутрішня форма» поняття фантастики засвідчує її «онтологічний зв'язок з феноменом уяви», виявляється «найбільш експлікованим видом уявного» [84, с. 279]. Культурна традиція, справедливо зазначав Є. Нейолов, доволі оперативно, «із завидною постійністю народжує все нові й нові модифікації фантастики» [115, с. 34]. Сьогодні імаґинативні форми фантастичного еволюціонують, модифікуються і поширюються в найрізноманітніших дискурсах.

Звісно, наукових рефлексій відносно специфіки фантастичного дискурсу наявно чимало як серед письменників-фантастів, зокрема А. Азімова, О. Афанасьєва, С. Лема, Р. Желязни, Л. дель Рея, А. Сапковського, А. і Б. Стругацьких,

Дж. Р. Толкіна, так і в наукових розвідках зарубіжного (О. Дж. Аннідіс, Е. Гольдшлягер, Г. Гуревич, Р. Джексон, Е. Ейвон, Е. Йенс, Ю. Кагарлицький, О. Ковтун, Н. Корнвелл, С. Кошелєв, Р. Летем, Є. Нейолов, В. Пачколін, В. Пропп, П. Т. Рабкін, Д. Савін, Е. Сміт, Б. Стейблфорд, Ц. Тодоров, К. Х'юм, М. Ціммер, Т. Чернишева, Р. Шнейдер) та українського (І. Александрук, А. Волков, Т. Жаданова, В. Єшкілієв, Є. Канчура, Н. Криницька, Д. Кузьменко, Д. Куриленко, О. Леоненко, О. Манахов, М. Назаренко, А. Нямцу, С. Олійник, Д. Павкін, Т. Рязанцева, О. Сайковська, Н. Ситник, О. Стужук, О. Тихомирова, Д. Хохель, С. Хороб, О. Чернявська, В. Яремчук) літературознавства.

До поезики фантастичних метажанрів зверталися Є. Канчура [66], І. Лебедєв [87], К. Лугова [98], Д. Москвітіна [107], Т. Рязанцева [154], Т. Свербілова [158], О. Стужук [175], А. Тичініна [181], Т. Хоруженко [211], О. Червінська [212]. Зазначимо, що осмислення питання жанрової взаємодії фантастики та фентезі у сучасній українській науці помітно поживалося завдяки діяльності Центру дослідження літератури фентезі при Інституті літератури НАНУ.

Сьогодні терміном «фантастика» прийнято називати такі художні твори, «де змальовано нереальні події, що видаються за реальні» [94, Т.2, с. 522]. Еволюція фантастичного, у такому разі, постає іманентним процесом, оскільки окреслені в уяві форми людського фантазування мають тенденцію до подальшої реалізації, врешті-решт переходячи у статус звичайного. Ю. Кагарлицький наголошує на тому, що фантастика набуває рис сучасного епосу [62, с. 165], підкресливши, що у «старому епосі» вражає «масштаб уявлень», а в новому – «масштаб подій» [62, с. 173]. Як правило, акцентується, що фантастичне переважно виявляється «модусом» епічного світосприйняття, менше – драматичного та ліричного [84, с. 280]. І. Смирнов вважає фантастичне в літературі наджанровою зоною «особливо інтенсивних контактів з інтердискурсивністю» [170, с. 28], що дотичне до ознак метажанрової моделі.

Зауважується, що різновиди фантастичної літератури, чимдалі еволюціонуючи, стають дедалі затребуваними серед читачів, фантастика спроможна, за словами М. Назаренка, «впливати на мейнстрім» [111], тому навіть постмодерний роман

рідко обходиться без фантастичного компонента. Це пов'язано з кількома чинниками, зокрема окресленими Ц. Тодоровим. Першим постає особливий вплив фантастичного на читача, що «збуджує страх, жах або просто цікавість» [186, с. 80]. Дослідник підкреслює, що подібним ефектом інші жанрові різновиди літератури не володіють. Окрім цього, фантастичне дозволяє описати неіснуючий у реальності «фантастичний універсум» [186, с. 80]. Наступний аспект – наративна специфіка, яка постійно «утримує читача в напруженому очікуванні», позаяк присутність фантастичних елементів сприяє «граничному ущільненню інтриги» [186, с. 80]. Цю думку доповнюють зауваження польського фантаста А. Сапковського з приводу популярності фантастичної літератури: «Величезна більшість читачів люблять фентезі, оскільки знаходять у ній щось з дитинства: боротьбу порядку з хаосом. Івасик перемагає Бабу-Ягу, Іван-Дурень – Коція, але ця боротьба описується у стилі вестерну, кунг-фу або а-ля Джеймса Бонда» [157]. Т. Хоруженко аналогічно висновує, що фентезі здатна «оживляти у свідомості читача спогади про лицарський і авантюрно-пригодницькі романи, а також базові знання про епос, міф і казку» [211, с. 108]. Завдяки багатовекторній активізації рецептивного ресурсу відбувається спонукання сприймача «до більшої уваги, пошуку нових шляхів мислення (активізації нейронних зв'язків), утворення нових зв'язків між знайомим та незнайомим» [64, с. 23]. Отже, примножується фандом фантастичної літератури, видовжуючи рецептивний ланцюг продуктивними зразками на кшталт фанфіку.

Хоча Ц. Тодоров розуміє під фантастичною літературою автономний жанр на грані між чудесним і незвичайним, він стверджує, що ця межа постає специфічно відчутим людиною коливанням [186, с. 25] і «передбачає не тільки існування дивної події, що викликає коливання у читача і героя, а й особливу манеру прочитання, яку поки можна визначити негативно: вона не повинна бути ні поетичною, ні алегоричною» [186, с. 29]. Загалом, фантастичне являє собою «інтерпретацію реальності» [62, с. 49]. Найбільш дискусійними виявляються питання щодо генологічного «статусу» фантастики (відповідно й фентезі) – літературний напрям, різновид, жанр, мегажанр, метажанр, субжанр.

Так, на матеріалі української літературної традиції О. Стужук розглядає фантастичне як особливий тип «естетичного мислення-відчуття та художнього бачення» [175], що породжує «феномен художньої фантастики в літературі як метажанру, об'єднаного не лише загальним предметом художнього зображення (зовнішній аспект), а насамперед способом художнього вираження (внутрішній аспект)» [175]. На переконливу думку дослідниці, художня фантастика відтак виступає або прийомом («застосування фантастичних засобів та елементів фантастики у нефантастичних текстах»), або концептом («синтез філогенетичних, онтогенетичних, змісто- та жанротвірних чинників художньої фантастики») [175]. Простежений В. Чумаковим дуалізм фантастики також пов'язується із «прийомом» «як засобом виразності та образотворчості», а також зі змістовими категоріями [221, с. 74]. Міркування цих науковців підхоплює Т. Хоруженко [211], досліджуючи у своїй дисертації «шлях» російського фентезі до метажанру.

Простеження еволюції фантастики в метажанр фентезі вимагає, передусім, уваги до становлення фантастичного як такого. В цьому плані Т. Чернишева виокремлює кілька найважливіших етапів історичного шляху фантастики. Перший пов'язаний із народженням язичницьких міфів, змодельованих «аналогічними механізмами мислення, які згодом будуть брати участь у створенні фантастики» [218]. У межах другого періоду з'являється вже «усвідомлена художня умовність, у тому числі й фантастична» [218]. «Народження» фантастики як осібної «галузі літератури» постає третім етапом її еволюції [218]. Проте, на наш погляд, варто додати ще один важливий період еволюції фантастики: розгалуження її на систему різновидів, жанрів та метажанрів.

Відображаючись попервах у міфології та фольклорі, фантастичне начало (з грец. *phantastikê*) функціонувало як їхній конструктивний компонент. У гомерівському епосі, драматургії Евріпіда та Аристофана, «Метаморфозах» Овідія та апулеївському «Золотому ослі» фантастичні епізоди специфічно ферментували сюжетну канву тексту, оскільки «всі основні форми фантастики, включаючи міф, легенди й фольклор, а також література, прагнули більшої амбіції, ніж просто

вигадка» [294, с. 18]. У середньовічній релігійній літературі спостерігається переважно заміна фантастичного елементу поетики на містичний, тоді як у лицарсько-героїчній поетиці, а також героїчному епосі дійсність переплітається з вигадкою, набуваючи гіперболічно-гротескного характеру, тим самим наближаючись до фентезійної традиції. Нарешті, ренесансна література гармонійно суміщала реалістичний, фантастичний і містичний складники (Данте Аліг'єрі), межуючи, за М. Бахтіним, із «фантастичним реалізмом» – відомі твори Дж. Боккаччо, Ф. Рабле, М. де Сервантеса. Вважається, що фантастика певної епохи відзеркалює її суперечності: суспільно-історичні, культурні, пізнавальні, наукові, філософські, особистісні чи естетичні і виступає, за висловом Є. Тмарченка, «границею границь у культурі конкретного часу» [176].

В особливий спосіб містичні та фантастичні компоненти оприявнилися у комедіях та трагікомедіях В. Шекспіра: «Поетичний світ Шекспіра, так само, як і фентезійні універсуми, глибоко укорінений у фольклорній традиції <...>. Це зумовлює наявність спільних чи, принаймні, подібних топосів, колізій, мотивів» [108, с. 23]. Симптоматично, що шекспірівський канон стає продуктивним літературним джерелом фентезі. Так, Д. Москвітін та Ю. Малафай наводять як приклад цикл «Пісні льоду та полум'я» Дж. Мартіна, романи «Віщі сестри» Т. Пратчетта, «Звелась гнилизна» Дж. Ффорде, де «зв'язок із доробком В. Шекспіра є цілком очевидним» [108, с. 23]. У нашій роботі надалі буде показано, що творчість В. Шекспіра слугує інтелектуальним тлом і для фантастики К. Саймака.

Значущим для еволюції фантастичного дискурсу виступає й те, що у XVI ст. з'являються зразки літературної утопії, видатні тексти Т. Мора, Т. Кампанелли та Ф. Бекона. Виокремившись, цей жанровий різновид фантастики продовжує генерувати нові жанрові моделі, зокрема антиутопію та дистопію, позаяк до фантастики найчастіше звертаються «при втраті чітких суспільних орієнтирів та зміні стильових векторів або при незадоволенні існуючим ладом, на що вказує генеза фантастичного: сатира, утопія, антиутопія, фантастика як засіб романтизації світу» [175]. Для барокової літератури, як зауважує О. Стужук, фантастичне стає

«постійним тлом», оскільки у цей час «посилюється естетизація різноманітних вірувань, чим збагачується фантастична образність» [175]. У межах класицистичної поетики роль фантастичних вкраплень, звісно, применшувалась, внаслідок чого в будь-який момент фантастика, за словами Ц. Тодорова, «могла легко випаровуватися» [186, с. 35], водночас, проголошений просвітниками культ розуму дозволяв включення до фікційного наративу промовистих елементів наукового дискурсу.

На особливу увагу заслуговує функціональність фантастичних компонентів за часів Романтизму, що активно послуговувався принципами синтезу мистецтв, інтертекстуальності, звертався до оніричних мотивів, теми божевілля, прийомів гротеску, фантасмагорії тощо. Особливо, за зауваженням Т. Свербілової, «для віднесення до фантастичного принциповою є ситуація двосвіття, тобто поява поетичної візії, що протиставлена приземленому світосприйняттю, але пов'язана з ним не тільки індивідуальною пам'яттю героя, який пережив цю ситуацію двосвіття, але й певними доказами існування цього двосвіття – предметами, речами, атрибутами та артефактами, що існують водночас і у звичному світі, й у світі незвичного, чарівного» [158, с. 64-65]. Свого часу ще М. Бахтін зазначав, що романтики нерідко «домислювали до дійсності багато того, чого в ній зовсім не було; внаслідок цього фантастика могла вироджуватися і в містику, людська свобода могла відриватися від необхідності перетворюватися в якусь надматеріальну силу» [18, с. 114]. У даному разі варто акцентувати вагу не лише творчості окремих письменників-романтиків, але й, передусім, значущість готичного роману як такого (зокрема, Г. Волпола, А. Радкліфф, М. Г. Льюїса, Е. Т. А. Гофмана, Е. По та ін.) для подальшої еволюції фантастики у напрямку до виокремлення автономного різновиду епосу.

Відтак, спираючись на креативний досвід «фантастичного припущення» Ж. Верна, у XIX ст. фантастика, у якій «ефект всеприсутності» [62, с. 218] постає найочевидніше, виокремлюється у «самостійний жанр», представлений науково-фантастичними романами Г. Уеллса. Однак у фантастиці XIX ст., за спостереженням

Є. Нейолова, ще побутує «інша норма *можливого* і, відповідно, *неможливого*, ніж у романах братів Стругацьких, С. Лема, А. Кларка, К. Саймака» [116, с. 12]. Лише напередодні ХХ ст. європейська й американська літературна фантастика постала у вигляді чіткої «системи типів і форм, що зберігаються, хоча і в модифікованому вигляді, аж до наших днів» [72, с. 74].

М. Назаренко в історії англomовної фантастиці акцентує чергування «порожніх» і «повних» десятиліть: 1940-ві, 1960-ті, 1980-ті він розглядає як «яскраві спалахи талантів», а 1950-ті, 1970-ті, 1990-ті – «затишшя, розвиток старих напрацювань, очікування нового прориву» [111]. Це важливо для розуміння позиції К. Саймака. Так, зазначається, що суттєво вплинула на подальший розвиток наукової фантастики поява «Нової хвилі», яку К. Саймак випереджав. Зрештою, рух, як стверджує В. Пачколін, «перестав існувати в попередньому вигляді, зародилися нові субжанри: альтернативна історія, кіберпанк, стімпанк, дзельпанк. Розвиваючись паралельно з науково-фантастичною літературою, жанр фентезі переживає нову хвилю читацького інтересу, а також уваги авторів-фантастів, саме, з настанням епохи постмодерну <...>, зверненою до внутрішнього світу героя» [141, с. 188]. У 1979 р. К. Саймак зазначив: «Колись над науковою фантастикою сміялися як над дешевинкою, читивом навіть нижчого штибу, ніж вестерни, детективчики і сентиментальні дурниці. <...> А сьогодні це цілком законний, широко визнаний жанр літератури. Те, що я робив, відкидало в минуле навіженого вченого, мерзенного загарбника-інопланетянина і багато інших старих кліше, знайомило читача з правдоподібними персонажами й природною експозицією <...> Це була революція в жанрі, і я отримую задоволення від думки, що доклав до неї руку» (цит. за: [12, с. 5]). Отже, жанрова еволюція фантастики відчута й рефлексована не лише редакторами, критиками, але й митцями.

Виокремившись у специфічний різновид епосу, фантастика продовжує диференціюватися на ряд жанрів та метажанрів, серед яких, завперш, варто назвати наукову фантастику, ряд утопічних різновидів, літературний хорор, альтернативну історію, постапокаліпсис, кіберпанк (див. класифікацію [255]). Вважається, що в

сучасному мистецтві фантастика відбивається в найрізноманітніших його жанрах та може стати однією зі складових «будь-якої умовної конструкції» [218]. Звідси, важливим питанням стає класифікація і жанрова диференціація фантастики. Є. Брандіс окреслює її типологію через ряд епітетів: міфологічна, казкова, утопічна, пригодницька, географічна, технічна, філософська, соціальна, психологічна, гумористична, політична, сатирична, детективна, пародійна тощо [26]. О. Ковтун пропонує розмежовувати її за кількома параметрами, виокремлюючи такі: характер фантастичної відсилки (science fiction чи fantasy), функції фантастичного послання («наукова» – «соціальна», «тверда» – «м'яка»; «природнича» – «гуманітарна»), місце фантастичного елемента (структурно значущий принцип або елемент поетики), роль фантастичного елемента («змістовна» і «формальна» фантастика), а також проблематика, пафос, тип сюжету (філософська, психологічна, пригодницька, сатирична фантастика тощо) [72, с. 66-67]. Безперечно, подібне структурування може доповнюватися, приміром, здатністю до реалізації жанрових модифікацій і трансформацій.

Література фентезі (термін Х. Гернсбека) виникає як оформлена художня цілісність лише у ХХ ст. у зв'язку з іменами Р. Говарда, Д. Толкіна, К. Е. Сміта та Г. Ф. Лавкрафта. Термін «фентезі», зауважує В. Єшкілієв, виникає як опозиція до наукової фантастики й відрізняється розширеністю художньої умовності, наявністю «дива як фундаментального зв'язку звичайного і трансцендентного», а також відсутністю прогнозійності [90, с. 592]. Так, в есе оксфордського професора Дж.Р. Толкіна «Про чарівні казки», яке цитує Т. Жаданова, слово «fantasy» можна інтерпретувати двояко: по-перше, як назву літературного жанру, по-друге, у значенні поняття «фантазія» [51, с. 6].

Т. Хоруженко наголошує, що жанрову природу фентезі досі не схарактеризовано однозначно [211, с. 107]. Її називають то піджанром фантастики, «етапом у розвитку пригодницького метажанру» [87, с. 366] і «окремим жанром в межах мегажанру фантастики» [211, с. 107], навіть жанром або видом масової літератури. Однією зі специфічних особливостей літературного процесу кінця ХХ –

початку ХХІ ст. вважається жанрова нестабільність, криза традиційних, «канонічних» жанрів і поява метажанрових структур, відповідних динамічному характеру часу: «Метажанр долає літературно-формальні й родові прихильності традиційного жанру, демонструє тісний, нерозривний зв'язок метажанру з культурою тієї чи іншої епохи – найважливіша його ознака, що проявляється і в літературі «fantasy» [98, с. 76]. На думку К. Лугової, у метажанрі автор виступає у ролі «творця віртуальної реальності» [98, с. 76], тобто йдеться про гіперреальне моделювання фікційного світу, що по-різному проявляється в її жанрових різновидах.

В. Єшкілієв вважає, що так званий гіпертекстовий статус фентезі зумовлений, передусім, «керованістю законами наднарративної деміургії, що вибудовує «внутрішню енциклопедію» парареальності» [90, с. 592]. Н. Чернишева намагається з'ясувати генологічні взаємозв'язки між власне фантастикою (fantasy) і науковою фантастикою (science fiction), що сприймається як частина («гілка») фантастики, певна її історична модифікація або «піджанр» (sub-genre of fantasy) [218]. Дослідниця підкреслює, що фентезі «протистоїть» науковій фантастиці, позаяк fantasy, яку іноді називають «чистою фантастикою» (pure fantasy), можна виокремити і як «особливий жанр» поряд із науковою фантастикою (science fiction), літературою сновидінь (dream fiction), літературою жахів (horror tales), фейною казкою (fairy tales), готичним романом (ghost tales) [218].

Н. Ситник припускає, що термін фентезі можна використовувати «стосовно авторського стилю, літературного виду, наратологічного прийому і власне визначення жанру» [161, с. 137]. Постмодерніське фентезі кінця ХХ – початку ХХІ ст., враховуючи особливості розвитку названого метажанру, «постулює множинність світу, його динамічну концепцію», мінливість / плинність дійсності, світу [153, с. 31]. Нарешті, фентезі дедалі частіше називають інтертекстуальним жанром епохи постмодернізму, що «рефлексує шари свідомості, генеалогічно пов'язані в текстовому просторі кодами словесних формул, темпоральних правил і

модерних понять» [83, с. 140]. Засвідчені науковцями ознаки підтверджують еволюційне тяжіння фантастики до метажанрової моделі.

Американський письменник Л. дель Рей, інтерпретуючи фантастику як особливу субкультуру, пропонує п'ятирівневу класифікацію фентезі: епічна, героїчна, гумористична, хорор та химерна література [248]. Т. Бовсунівська доповнює її такими різновидами, як філософська, історична, ігрова [23, с. 450-452]. А. Невядовський вирізняє героїчну фентезі, фентезі мрії та чародійства, а також наукову фентезі, В. Єшкілієв виокремлює ще науковий і політичний різновиди цього метажанру [90, с. 592]. Надмірне прагнення до систематизування фентезі свідчить про креатив та актуальність розглядової форми.

Натомість О. Афанасьєва пропонує свою класифікацію фентезі, розроблену з урахуванням генологічних ідей М. Кагана. Першим вона виокремлює сюжетно-тематичний принцип, де можна розрізнити епічну, романтичну, містичну, «чорну», міфологічну фентезі [11, с. 89]. Другою особливістю поділу виступає національна специфіка, позаяк «фентезійний світ будується на основі традицій якоїсь певної культури: монгольська, скандинавська, слов'янська» [11, с. 90]. Третім жанровизначальним чинником постає час, в якому відбувається дія: далеке майбутнє, міська фентезі – дія розгортається в реаліях сучасного світу, історична фентезі [11, с. 90]. Аксіологічна площина, де існують два крайні полюси, на погляд дослідниці, дозволяє виділяти «сатиричну», гумористичну, героїчну фентезі [11, с. 91]. П'ятим індикатором О. Афанасьєва вважає світоглядне начало, виокремлюючи християнську, сакральну фентезі, «техномагію», «філософський бойовик» [11, с. 91].

Важливо, що дослідниця у своїй класифікації враховує й рецептивну спрямованість тексту: дитяча, підліткова та доросла фентезі [11, с. 92], позаяк «фантастичне передбачає не тільки існування дивної події, що викликає хвилювання у читача і героя, а й особливу манеру прочитання» [186, с. 31]. У такому аспекті варто було б враховувати також гендерну спрямованість текстів фентезі. Увага сприймача концентрується на «концепті квесту героїв, стилізованого під свого роду рольову гру»,

коли перед ним з'являється дивне поєднання «реального і нереального світів, певний тип гіперпростору» [124, с. 18]. Різновиди фантастичної літератури повсякчас моделюють певну симулятивну реальність, апелюючи до творчої фантазії свого адресата, що стає уповноваженим співтворцем твору. У. Еко, порівнюючи світ нарації та світ референції, вказує на різні їхні форми, виходячи з рецептивних рішень читача: залежно від літературного жанру сприймач також конструює різні світи референції, позаяк світ нарації «підказує читачеві, який світ референції йому варто вибрати» [231, с. 420-421]. У подібній ситуації реципієнт зіставляє світ референції з різними станами «світу фабули», намагаючись зрозуміти, наскільки кожен із них відповідає «критеріям правдоподібності» [231, с. 420]. У такому разі, як зазначають С. Лавлинский та А. Павлов, «тип художньої образності заснований на тотальному зміщенні-суміщенні меж «можливого» та «неможливого». Тут фантастичне представляє креативно-рецептивний «досвід границь» (Ц. Тодоров), створює «морфологічну» просторово-часову рекомбінацію предметів (Е. Фаріно) і пов'язується із порушенням прийнятих норм художньої умовності (Ю. Лотман), що включають принципи правдоподібності» [84, с. 278]. Окрім того, читач здатний порівнювати світ тексту з різними світами референції, тож сюжетні події можна прочитувати, орієнтуючись на «енциклопедії» різних історичних часів, що зумовлює широкий діапазон рецептивних рішень [231, с. 420]. Особливо актуальне це твердження для класичних зразків літературної фантастики, позаяк такий світ зберігає свій фантастичний характер навіть тоді, коли знаходять його реалізацію в дійсності. Таким прикладом, за Є. Нейоловим, постає світ Жуля Верна, що й сьогодні постає фантастичним [115, с. 37]. Тут ми можемо спостерігати за реалізацією передбачених митцями можливостей людини, наукових відкриттів, доведення історичних фактів, просторових переміщень, екологічних прогнозів (див. [131]).

Особливості метажанру фентезі розкриваються в порівнянні з науковою фантастикою. Їхні відмінності сучасною наукою прописано доволі чітко. Зокрема, О. Ковтун акцентує такий основний принцип розрізнення: «Якщо раціональна (наукова) фантастика «претендує на «науковість» і логічну мотивацію», то *fantasy*

обов'язково «відмовляється від такої, відразу запрошуючи читача в «чудову» модель буття» [72, с. 60]. Проте найголовніше, що відрізняє епічне фентезі від наукової фантастики, – «обов'язкове раціональне мотивування того, чому і як події віднесені у майбутнє, а також мотивування будь-яких фантастичних елементів оповіді» [161, с. 142]. Проте, якщо раціональна фантастика, на думку О. Ковтун, пропонує «чітку мотивацію посилки, логіку і стрункість висновків», то література *fantasy*, припускаючи існування іншого світу, презентує «мрійливу невизначеність, уникає строгої конкретизації посилки, навмисно не наводить логічних пояснень того, що відбувається» [72, с. 99-100]. Прикметно, що фентезі вважається саме метажанром фантастичної літератури, релевантними ознаками якого постає «наявність відмінного, іноді псевдоісторичного світу і наявність магії в тій чи іншій формі» [189, с. 305].

Намагаючись розмежувати фентезі та науково-фантастичний роман, Т. Бовсунівська також наводить ряд переконливих аргументів, серед яких першим виступає мета написання тексту. На її погляд, базована на специфічному неоміфі, фентезі уникає логічної мотивації та протиставляється науково-фантастичному роману, що спирається на наукові відкриття. Другий критерій – хронотоп. Науковиця пропонує при інтерпретуванні фентезі оперувати жанрологічною «формулою» та структурою персонажів за В. Проппом (дарувальник, лиходій, чарівний предмет, випробування героя на шляху до мети) [23, с. 442-443]. Загалом «пам'ять жанру» фентезі демонструє нашарування кількох жанрових логік у його метажанровій моделі.

Проте, на наш погляд, не варто вкрай радикально протиставляти наукову фантастику та фентезі, пам'ятаючи про їхню спільну генетику. У 60-ті рр. ХХ ст., за зауваженням В. Пачколіна, виникають твори, в яких «поєднувалися наукова й фентезійна відсилки. В результаті відбулося зародження нового жанру і виникає так зване *наукове фентезі* (поняття Ф. Аккермана) [141, с. 189], синонімом наукового фентезі виступає термін «технофентезі», позначаючи історії про світи, де «наукові і технологічні досягнення мирно уживаються з проявами чарів, або, де наука

(псевдонаука) пояснює магію, або вони трансформуються один в одного» [141, с. 189]. Дослідник наводить кілька переконливих прикладів «стирання границь» жанру, згадуючи й К. Саймака: «Пісня козла» П. Андерсона, «Магія Інкорпорейтед» Р. Хайнлайна, «Резервація гоблінів» К. Саймака, «Цей безсмертний» Р. Желязни [141, с. 189]. Суголосними постають і міркування Н. Ситник, яка зазначає, що К. Саймак зосереджувався на технофентезі або науковій фентезі, чимало його творів є «сплавом» наукової фантастики та фентезі [161, с. 138]. Хоча з використанням терміна «технофентезі», принаймні до вищеназваного роману К. Саймака, можна посперечатися, цінне для нас спостереження щодо поєднання ознак наукової фантастики й фентезі в одному тексті автора, засвідчуючи певний еволюційний етап.

Американський фантаст Р. Желязни також відзначає можливість жанрового синтезу: «Мені ніколи не переставали подобатися всі ці форми – я вважаю, тому що я думав про всі. Керуючись емоціями, <...> важко провести межу між науковою фантастикою і фентезі, оскільки я відчуваю їх різними полюсами безперервності – однакові інгредієнти, але різна пропорція. Розумом я розумію, що якщо елементи сюжету включають надзвичайне або просто незрозуміле з точки зору відомих законів природи, така історія повинна розглядатися як фентезі» [52].

Заслуговує на увагу такий висновок О. Ковтун: «Досі ми звертали увагу переважно на відмінності між цими моделями, пов'язані, перш за все, з особливостями відповідних типів світосприйняття. Однак <...> розбіжності аж ніяк не принципові» [72, с. 118]. Дослідниця акцентує взаємне «проникнення моделей, свого роду «проростання» одного типу фантастики в інший» [72, с. 119]. Як показують наведені у нашому дослідженні приклади, у творчому досвіді К. Саймака таке поєднання рис фантастики і фентезі наскрізне.

У нашій розвідці специфіка еволюції фантастики в метежанр фентезі розглядається як виразний зразок функціонування певної жанрової матриці. Найбільш очевидними чинниками її жанрової метаморфозності тут можна вважати специфічний симулятивний хронотоп, особливу дуалістичну (науково-фантастична і

фентезійна) персонифікату, функціональну присутність інтертекстуальних та інтермедіальних вкраплень.

1.4. Симулятивний хронотоп «можливих світів» у фантастичному дискурсі

Питання про моделі симуляції порушувалося ще з античних часів. У діалозі Платона «Софіст» виокремлюються два види образотворчого мистецтва: мистецтво творити образи та мистецтво створювати «примарні подоби». Такий платонівський поділ уже намітив контур теорії симуляції. Інтерпретуючи «Софіста», Ж. Дельоз у праці «Платон і симулякр» (1969) зазначає, що так званий мотив теорії ідей можна розглядати як проблему «визначення різниці» і виявлення відмінностей «між річчю як такою та її образами, оригіналом і копією, моделлю і симулякром» [46, с. 225]. Міркуючи над цим питанням, Ж. Дельоз висновує, що саме Платон «відкриває те, що симулякр – не просто помилкова копія» [46, с. 228], він прирівнюється до «хибних претендентів», виникаючи на основі «відсутності подібності»: у такому аспекті Платон розрізняє дві сфери образів – копії-зображення та симулякри-фантазми [46, с. 229]. На переконання Ж. Дельоза, навіть спостерігач може стати частиною самого симулякра, який «видозмінюється і деформується під впливом його точки зору» [46, с. 231], насамкінець стверджуючи: «Ми „купаємося” в симулякрах, за їхньою допомогою ми сприймаємо, мріємо, бажаємо, діємо. Ці фантоми не є реальними і фізичними об'єктами, але вони володіють фізичною реальністю. Вони дозволяють нам відчувати, сприймати те, що має сприйматися, і так, як це повинно сприйматися, відповідно до своїх призначень, згідно із тією дистанцією, яку вони долають, і тих деформацій, яких вони зазнають» [46, с. 248]. Отже, симулякри постають особливою одиницею уявного, скопійованим із реальності образом, оздоблюючи фантастичну реальність креативними прикладами.

Надалі Ж. Бодріяр у розвідці «Симулякри й симуляція» виокремлює три порядки симулякрів. Перші – симулякри природні, «засновані на зображенні, імітації та підробці, гармонійних, оптимістичних і спрямованих на відновлення чи ідеальне

запровадження природи за подобою Бога». Другими виступають виробничі симулякри, «спрямовані на підвищення продуктивності, засновані на енергії, силі, її матеріальному втіленні в машині та всій системі виробництва». І, нарешті, симулякри симуляції, ґрунтовані на інформації, моделі, кібернетичній грі, уособлюють «тотальну операційність, гіперреальність, прагнення до тотального контролю» [24, с. 175]. При цьому, за Ж. Бодріаром, якщо першому порядку відповідає «уявне утопії», то другий пов'язується з досвідом наукової фантастики, що найчастіше виступає «диспропорційною, але якісно не відмінною проекцією реального світу виробництва», де відбувається постійне нарощення механічних або енергетичних можливостей [24, с. 176]. На думку вченого, найскладніше «розпізнати те, що лише підкоряється <...> уявному другого порядку» (продуктивного/проективного), і те, що вже належить до «невиразності уявного», «підвішеності», властивої третьому порядку симуляції [24, с. 183]. За Ж. Бодріаром, наукова фантастика завжди обіграє певну копію, «штучне або уявне дублювання чи роздвоєння» [24, с. 181]. У цьому й полягає методологічна програма дослідника, з яким ми цілком погоджуємося.

Ж. Бодріар робить також важливий висновок в аспекті жанрової еволюції та метаморфності фантастики. Вчений зауважує, що коли певна система (у нашому разі жанрово-видова) досягає власних меж і стає насиченою, відбувається так звана реверсія уявного [24, с. 178], тоді й настає «кінець метафізики, кінець фантазму, кінець наукової фантастики – і початок ери гіперреальності», специфічного світу симуляції [24, с. 179-180]. У таких художніх зразках має місце послідовне злиття, напластування жанрових матриць різновидів фантастичного, тому правомірно вести мову про процес зміни його моделі, себто еволюцію.

Показово, що Ж. Бодріар апробує тему симуляції саме в річищі літературної фантастики та її ключових різновидів, що «створюють ілюзію ретроспективної істини» й воскрешають «історичні світи»: «Класична наукова фантастика була фантастикою світу, що розширявся, до того ж вона постійно отримувала свої нервові імпульси з розповідей про дослідження космічного простору, що перегукувалися з

більш земними формами дослідження та освоєння, притаманними ХІХ і ХХ ст.» [24, с. 178]. Суголосно із цими твердженнями, у романі К. Саймака «Резервація гоблінів» з'ясовується, що на Землі існує симулякр, скопійований загадковою Кришталевою планетою Пітера Максвела, який загинув за тиждень до повернення справжнього. Максвела шокує смерть «його копії», а також існування апаратури, здатної «перехоплювати і копіювати характеристику хвилі, що рухається зі швидкістю, більшою від швидкості світла» [164, с. 8]. При цьому оповідач зазначає, що «планета не змінює шаблону, натомість вона копіює його» [164, с. 8]. Аналогічні приклади симулятивної реальності простежуються практично в усіх текстах американського літератора.

М. Ямпольський підкреслює здатність симулякрів руйнуватися, позаяк «разом з порядком з реальності зникає сама можливість її зімітувати» [236, с. 107]. У даному разі симулятивний хронотоп постає у форматі інсталяції як «симулякра місця, створеного певним зібранням предметів. Симулятивність цього місця впливає з його здатності бути перенесеним в інший простір» [236, с. 439]. В аналогічному ключі Р. Барт вивчає так звані романтичні симуляції простору повсякденності, розглядаючи романи як особливі «симулятивні вправи, тобто фіктивні дослідні моделі, класичним варіантом якої є макет» [14, с. 59]. Учений аналізує фігуру фантазму, актуалізовану ще З. Фройдом. Французький постструктураліст інтерпретує фантазм як «джерело культури» [14, с. 46], що висвітлює «повернення бажань і образів, які залягають всередині, блукають протягом усього життя й нерідко кристалізуються в одному-єдиному слові» [14, с. 49]. Поява образів-фантазмів, як покаже наше дослідження, специфічно ферментує текст, ототожнюючи його з певною симулятивною моделлю.

Одним зі способів «виходу» в гіперреальність у літературній фантастиці (включно з К. Саймаком) стає симулятивний хронотоп – специфічна модель, де умовні час і простір взаємокоригуються, але не релятивізуються. Категорія хронотопу постає важливим критерієм не лише для жанрової диференціації фантастичної літератури, але й для характеристики особливостей фантастичного світу, сконструйованого митцем. Як

відомо, поняття часопростору доволі докладно окреслено в річищі загальної поетики завдяки працям М. Бахтіна, Р. Інгардена, Н. Копистянської, Ю. Кляйнера, Д. Ліхачова, Ю. Лотмана, О. Чичеріна та ще значного ряду інших дослідників. У площині художньої фантастики хронотоп стає ключовим для апробування концепцій гіперреальності (Ж. Бодріяр), «фікціональних світів» (А. Компаньон), «поетичного можливого» (О. Лосев), «естетичної реальності» (М. Гіршман), «квазіреальності» (В. Тюпа), «можливих світів» (С. Кріпке, У. Еко, Я. Хінтікка).

Окреслення методологічних аспектів дослідження хронотопу, запропонованого О. Ухтомським, в контексті теорії діалогічності належить М. Бахтіну. Його українська послідовниця Н. Копистянська наголошує, що цей термін «не замінює автоматично терміна часопростір», оскільки його можна використовувати лише у тому випадку, якщо «досліджується органічний взаємозв'язок між часом і простором» [76, с. 53]. Сам М. Бахтін трактує хронотоп як формально-змістову категорію літератури й наголошує на важливості вираження в ньому «нерозривності простору і часу», позаяк час постає четвертим виміром простору [17, с. 341]. Класичне таке визначення вченого: «Сутнісний взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо освоєних в літературі, ми будемо називати хронотопом» [17, с. 341]. Отже, у літературно-художньому хронотопі, який має конститутивне жанрове значення, відбувається «злиття» просторових і часових ознак «в осмислене і конкретне ціле»: «Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом» [17, с. 341]. Особливо значуща подібна конденсація хронотопу у фантастиці, оскільки на її специфічних «експериментах» з часом і простором ґрунтується сюжетна логіка кожного окремого її жанру або різновиду.

У річищі методологічних питань літературної фантастики логічним видається питання про модальність і семантику «можливого світу» (термін С. Кріпке). Аналізуючи наявні напрацювання з цього питання, В. Іваненко висновує щодо припустимих конотативних значень цього поняття: «власне художній світ;

ментальний конструкт; культурний конструкт; формальний конструкт; альтернативний світ із власним онтологічним статусом; модальне семантичне поле» [59, с. 7]. Поряд із цим, дослідниця наголошує на особливій інтенційності «можливого світу»: «фікціональні тексти відсилають (є референтними) не до дійсного світу, а до можливого, що внаслідок рецентрування стає дійсним для концептуальної системи художнього тексту. Фікціональна рецентрація є обов'язковою умовою створення фікціонального світу» [59, с. 8].

Думку про те, що можливі світи не пов'язані з дійсним світом, переконливо аргументував С. Кріпке, позаяк «дійсний світ – це не один з можливих світів, це власне дійсний світ» [259]. З метою уникнення логічних помилок гарвардський професор наголошує на встановленні «критерію тотожності об'єктів у різних можливих світах» [259]. У свою чергу фінський філософ Я. Хінтікка розуміє «дивні» світи як епістемологічно можливі [210, с. 234]. Він ставить питання про специфіку спостереження за певним світом – змінним чи інваріантним – його мешканцями, тобто персонажами [210, с. 236]. Тут йдеться про різноманітні розгалуження послідовності окремих «сфер» (індивідів), які можна витягнути з «урни» (світу) [210, с. 237]. Поряд із цим вчений зазначає, що кожен «епістемологічно можливий світ логічно можливий» [210, с. 232]. З цього приводу теоретики літератури зауважують, що фантастичний образ як «неможливий» вступає у суперечність із «можливим» – іншими об'єктами і явищами, спричинюючи «ланцюгову реакцію перевтілення дійсності», яка супроводжує розвиток сюжету» [84, с. 279].

Методологічні пропозиції згаданих дослідників продовжив У. Еко в річищі теорії рецепції. Він наголосив, що саме поняття можливого світу потрібне для міркування про передбачення читача і про його «інференційні прогулянки-вилазки» [231, с. 371], пов'язані з відсиланням до «енциклопедичної інформації» різних систем кодів (гіперкодування) інтертекстуальних фреймів [231, с. 372]. У такому разі можливий світ виникає у свідомості читача, коли він «уявляє можливі шляхи розвитку фабули» [231, с. 372]. Вчений вважає, що можливий світ виступає імовірним «положенням справ, вираженим певною безліччю релевантних

висловлювань» [231, с. 375]. Ці зауваження аргументують розвиток сюжету і чарівної казки, і авантюрного роману, і наукової фантастики, і фентезі, і кіберпанку.

Хронотопна специфіка фантастики зумовлюється вже самою жанровою специфікою певного її різновиду. Зазначимо, що сьогодні фантастознавці приділяють особливу увагу категорії «третьої реальності», де, за зауваженням Н. Овчаренко, нашаровуються «риси міметичної реальності першого порядку і фантастичної реальності другого порядку, притаманної романтизму», що й постає чільною ознакою метажанру фентезі [158, с. 62]. Різноманітність світу фентезі, який являє собою специфічну «відповідь на упорядкований світ казок, а його фабула наближається до правди про реальність», акцентує А. Сапковський: «Тут ми маємо справу не лише з толкінівською Аркадією, в якій гобіти займаються землеробством і весело танцюють під передзвін дзвіночків. Світ фентезі, на жаль, не настільки симпатичний» [157].

Характерно, що симулятивній ідентичності властиве оперування симулятивними образами-копіями, наявність яких локалізує увагу читача на асоційованім із ним хронотопі (зокрема, у К. Саймака – В. Шекспір, Дон Кіхот, Дударик Пайдпайпер). Практично у всіх жанрових різновидах фантастики та генетично близьких їй жанрах час дискретний, не континуальний; за допомогою симулятивних репрезентацій художня фантастика зображає особливий «реверс часу, його зворотний хід» [170, с. 24], загалом «плин часу фіксується лише тоді, коли мають місце сюжетотворні події» [161, с. 139]. Акцентується, що для всіх цих жанрів типові поняття «воронки часу» та метафори на кшталт «час зупинився» [161, с. 139]. Серед показових зразків темпорального реверсу І. Смирнов виокремлює «добре відомі машини, які отримують ту сюжетну функцію, якою був наділений Deus ex machina, і дозволяють літературним героям переміщатися в часі так, ніби він був простором» [170, с. 29].

Для наукової фантастики спроектований автором іншосвіт як модель симуляції виступає «умовою для експерименту» [161, с. 142-143], тобто стає концептуальним для даного жанру. Створювана в такий спосіб «картина світу» орієнтується на

«сучасне для автора та читача розуміння можливостей науки, вона споглядається, мислиться та оцінюється людиною історичної епохи, синхронної автору. У будь-якому випадку картина світу НФ отримує оцінки техноцентричного світу» [161, с. 141-142].

Однією з особливостей симулятивного хронотопу постає мотив зустрічі та повернення, демонструючи зустріч *свого* і *чужого* в межах змодельованого часопростору. Такий мотив, за М. Бахтіним, має конструктивне значення і впливає ще з міфологічних і релігійних текстів, тісно пов'язаних з іншими важливими мотивами, зокрема, з мотивом впізнання – невпізнання» [17, с. 354]. «Еквівалентом» зустрічі виступає поняття *контакту* [17, с. 355] (питання докладно аналізується в п. 2.3). Зокрема, часопросторова модель К. Саймака передбачає, що час є специфічним фільтром або каналом, через який «проходять усі одиниці простору», набуваючи тим самим два протилежних напрямки – «вперед» і «назад», в «минуле» і «майбутнє» [35, с. 100]. У тексті «Час – найпростіша річ» ми бачимо, у який спосіб час трансформується у простір, втілюючи неділимий симулятивний хронотоп, «можливі світи» якого значною мірою, за М. Бахтіним [17, с. 342], визначають і образ людини у фантастичній літературі.

1.5. Антропологічні та імагологічні критерії аналізу персоносфери

Тексти фентезі визначаються специфікою персоносфери, де людині не завжди належить центральна позиція. Сучасна літературознавча антропологія, у простір якої вводить нас це питання, хоча й тяжіє витокami до праць Платона, Аристотеля, Геродота і Гіппократа, натепер звертає свою методологічну увагу головно на інтерпретування образу людини в літературі, взаємодію різних етносів (ментальностей), реалізацію людських цінностей у мистецтві або, навпаки, їхню реконструкцію тощо. У такому ключі, зокрема, М. Бахтін акцентує на дослідженні усього «людського життя в його основних переломних, кризових моментах: як людина стає іншою» [17, с. 371]. Промовиста тут також думка М. Шелера з розвідки «Місце людини у космосі» (1928): «Якщо запитати освіченого європейця, що він

думає при слові «людина», то майже завжди в його свідомості почнуть стикатися три несумісних між собою кола ідей» [224, с. 32]. Перше – це коло уявлень іудейсько-християнської традиції «про Адама і Єву, про творення, рай і гріхопадіння» [224, с. 32]. Другим, на думку німецького антрополога, виступає грецько-античне трактування, згідно з яким «людина є людиною завдяки тому, що у неї є розум» [224, с. 32]. І, відповідно, третя версія належить природознавству та генетичній психології: «людина є доволі пізнім підсумком розвитку Землі, істотою, яка відрізняється від форм, що передують їй у тваринному світі, ступенем складності з'єднання енергій і здібностей» [224, с. 32].

Отож зміна телеологічного вектора антропології відбувається відповідно до переходу нової епістеми (див. про це [182, с. 126-133]). Особливо варто акцентувати увагу на розвитку антропології у ХІХ ст., пов'язаному з іменем Ч. Дарвіна. Це посприяло виникненню нових антропологічних векторів – з-поміж таких виокремлюють праці Е. Тейлора в річищі соціальної антропології [182]. В аналогічному з Е. Тейлором напрямку працював відомий автор «Золотої гілки» Дж. Фрезер.

Він розглядав різноманітні інтерпретації образу людини в магічних ритуалах, релігії та мистецтві. Розмірковуючи над ідеєю Бога, втіленого в людській подобі, антрополог розглянув комунікування різних особистостей: «Думки цивілізованої людини дикуну незрозумілі, а думки дикуна розуміють далеко не всі цивілізовані люди» [206, с. 128]. Значну увагу вчений приділяє анімалістичному образу дерева (у фантастиці до цього образу при конструюванні персоносфери неодноразово звертається й К. Саймак). Одухотворені дерева, на думку Дж. Фрезера, володіють характерною для людини чутливістю: «Їхня порубка перетворюється в тонку хірургічну операцію, яку слід проводити з максимальною увагою до відчуттів пацієнта; в іншому випадку дерево може розірвати необережного і невмілого хірурга на частини» [206, с. 155]. Проте, зазначає Дж. Фрезер, замість ставлення до дерева як до «живої і свідомої істоти», людина вбачає в ньому «інертну, мляву масу, в яку на більш-менш тривалий час вселяється надприродна істота» [206, с. 162]. На

переконання вченого, аналогічний зв'язок можна простежити також між людиною і твариною [206, с. 411]. Зважаючи на це, в аспекті жанрової еволюції фантастики цікавим видається «маятниковий рух» у конструюванні персоносфери К. Саймака – фігурування у ній перетвореної на людину рослини або тварини – антропоцентризм – домінування неантропоморфних форм – синтез.

Стосовно нашої теми особливе місце в колі антропологічних вчень посідає «Структурна антропология» (1958) К. Леві-Стросса, який спростовує концепцію антропоцентризму, скептично порівнюючи її з таким твердженням, що ніби «Земля є центром Всесвіту, а людина – вершиною світобудови» [88, с. 351]. Відповідно до методологічної позиції К. Леві-Стросса, антропология у широкому сенсі може вважатися метанаукою й бути спрямованою на «пізнання людини» [88, с. 86], займатися проблемою «еволюції людини, починаючи від тваринних форм, а також сучасним розподілом людей за расовими групами» [88, с. 366], може досліджувати «переважно форми соціального життя <...>, визначені «безпосередністю контактів, вимірюваного просторістю і багатством конкретних взаємовідносин між індивідами» [88, с. 386]. У такому аспекті на прикладі творчості К. Саймака ми досліджуємо мотив контакту свого й чужого.

Для нас корисна пропозиція представника інтерпретативної антропологии К. Гірца вивчати культуру «не як комплекси конкретних патернів поведінки – звичаїв, традицій, кластерів звичок», а як набір «контрольних механізмів – планів, рецептів, правил, інструкцій <...>, які керують поведінкою» [41, с. 126]. Отже, американський учений порівнює людину із твариною – «у своїй поведінці в найдраматичніший спосіб залежить від <...> екстрагенетичних контрольних механізмів» та «культурних програм» [41, с. 126]. Натомість німецький антрополог В. Ізер пропонує методику розгляду людського Я в різних проекціях: оскільки «література як засіб комунікації так чи інакше супроводжує людство від початку історичної пам'яті, це має бути викликано певними антропологічними потребами» [57].

Концепція персоносфери, пов'язана з комунікативними зв'язками між персонажами в тексті, артикульована Г. Хазагеровим, виокремившись на ґрунті вчень про біосферу В. Вернадського та концептосферу Д. Ліхачова, і трактується як «сфера персоналій, образів, сфера літературних, історичних, фольклорних, релігійних персонажів» [208, с. 133]. У термінологічному полі літературології персоносфера – це «специфічна сукупність об'єктів, що можуть бути визначені як персонажі» [214, с. 89]. Сьогодні мовиться вже про національну персоносферу (Л. Гекман, А. Седих, Г. Хазагеров), персоносферу літературного тексту в цілому (Ю. Вільчанська, А. Матійчак, Н. Нікоряк, В. Хархун, О. Червінська), генеративні моделі персоносфери в аспекті наративу (С. Наместюк, Л. Ромас). Однак у контексті літературної фантастики це питання не розглядалося.

Ю. Лотман, актуалізуючи поняття семіосфери, окреслює систему персонажів класичної фабули. Він веде мову про розподіл персонажів на «еквівалентні пари». При цьому виокремлюються головні герої і такі, що функціонують за принципом «додаткової дистрибуції» [97, с. 212]. При подібному розподілі вкрай важливо враховувати також рецептивний фактор, позаяк «читач інтуїтивно відрізняє «головних» зображених осіб від другорядних: як за ступенем участі в сюжеті, так і за ступенем близькості до автора» [177, с. 43]. Дж. Едер пропонує інтерпретувати персонажів як знаки «імперичного виробництва і процесів сприйняття», які знаходяться в різних соціокультурних контекстах [251, с. 4]. Дослідник виокремлює кілька методологічних критеріїв для розгляду персоносфери. Так, герменевтична парадигма розглядає персонажів як представників людських створінь. При цьому наголошується на врахуванні історично-культурного фону персонажів та їхніх творців [251, с. 5]. Психоаналітичний підхід З. Фрейда та Ж. Лакана зосереджується на психотипах персонажів і реципієнта з метою пояснити внутрішній світ персонажів, а також на реакції сприймачів за допомогою психодинамічних моделей особистостей [251, с. 5]. Структуралістський і семіотичний підходи наголошують на різниці між персонажами і людьми, фокусують увагу на конструюванні персонажів, які постають набором текстуальних структур [251, с. 5]. Когнітивні теорії персонажа

фокусуються на детальному моделюванні когнітивних операцій інформаційної обробки даних. Тут персонажі розглядаються як специфічні конструкції людського розуму [251, с. 5]. Як бачимо, важливим критерієм при аналізі персоносфери виступає місце в ній людини.

Показово, що в науковому дискурсі ХХ ст. проголошено «смерть суб'єкта», «смерть автора» та навіть «смерть людини», коли, за М. Фуко, людину «скидають» із гуманістичного п'єдесталу культури «не з точки зору абстрактної людської природи, але з позицій тієї епістемі, тієї соціальної та пізнавальної структури, в якій вона знаходиться і яка приймає саме цей образ людини» [207, с. 22-23]. М. Лановик означену ситуацію коментує так: «З огляду на деконструктивістську ситуацію смерті суб'єкта, деперсоналізації та деперсоніфікації мистецтва, в діалог вступають самі тексти, літературні традиції, мистецькі епохи та напрямки, дискурси та витворені ними текстові матриці» [86, с. 357]. Звісно, що такі тенденції суттєво впливають на специфіку конструювання персоносфери фантастами (див. [135]).

Знаменно, що поряд із цим активізується концепція про «Дегуманізацію мистецтва» Х. Ортеги-і-Гассета, який зізнавався: аналізуючи різновекторність сучасного мистецтва, його еволюцію та модифікації, а також появу «нової естетичної чутливості», їхньої ознаки, джерела, з якого вони з'являються. <...> У пошуках найзагальнішої риси сучасної мистецької продукції я натрапляю на тенденцію дегуманізувати мистецтва» [126]. Вчений констатував, що для сучасного митця естетична насолода ґрунтується на «торжестві над людським», знищенні людського аспекту – щоб задовольнити «прагнення до дегуманізації, не обов'язково змінювати природну сутність речей, досить порушити існуючу ієрархію цінностей» [126].

У фантастиці ХХ ст. часто-густо позицію атрактора в системі персонажів починають посідати предмети (шозизм), рослини, тварини, роботи, андроїди тощо. Зважаючи на це, американський антрополог Л. А. Уайт пропонує вважати специфічним «ключем до розуміння зростання і розвитку культури» й технологію.

Людина у такому аспекті розглядається «матеріальним тілом» поряд із Планетою Земля і космосом як матеріальною системою [192].

Ключові антропологічні ідеї отримали сучасний відголос у праці «Кінець людської винятковості» Ж.-М. Шеффера, який розглядає одвічно існуючу дихотомію людини і природи, онтологічну різницю між «природною», «соціальною», «культурною» людиною [225, с. 12]. Філософ пропонує новий методологічний принцип, де людина не постає винятковою фігурою у світі і, відповідно, у мистецтві. Розглядаючи взаємодію генетичної еволюції і культури [225, с. 289], французький антрополог порушує питання про «тваринність людства» [225, с. 117] через його специфічну манеру поведінки. Вчений фіксує так званий онтичний розрив (духовний і тілесний полюси) всередині живого світу, зумовлений радикальним поділом на людей та інші форми життя [225, с. 20]. Прикметно, в цьому аспекті, що саме у творчості К. Саймака вбачають ранню спробу використовувати наукову фантастику, щоб створити так званий новий гуманізм, притаманний світові антропоцену – «дивний гуманізм, який дійсно «новий», він більше не людський» [244, с. 154]. Показовими прикладами тут постають сконструйовані К. Саймаком зразки персоносфери, у центрі якої – рослини, тварини, комахи, містичні та фентезійні істоти, роботи та ін.

Ц. Тодоров вбачав специфіку фантастичної літератури у змалюванні взаємин людської істоти як суб'єкта, що «вступає у відносини з іншими людьми або з речами, які залишаються зовнішніми по відношенню до нього і мають статус об'єкта» [186, с. 98]. На прикладі К. Саймака спостерігається послаблення подібної поляризації, позаяк з'являються «галереї змішаного тіла» (за М. Бахтіним), що постає наслідком «невгамовного гротескного зоотомічного фантазування»: «Є тут <...> і велетні, і карлики, і пігмеї. Є, нарешті, люди, наділені різноманітними каліцтвами: сціоподи, які мають одну ногу, леумани, позбавлені голови <...>; є люди з одним оком на лобі, є і з очима на плечах, з очима на спині, є шестирукі люди, є такі, які їдять за допомогою носа» [18, с. 347]. На наш погляд, доволі зручним в аспекті персоносфери може виступити поняття фантазоїда – окресленого наратором

персонажа фікційного світу фентезі, що функціонує виключно в уяві певного фантастичного героя на ґрунті його попереднього досвіду. Таким чином, саме на рівні персоносфери можна спостерігати якісні зміни в природі жанру фантастики.

Завбачений ученими «кінець гуманізму», на думку Л. Геллера, стимулював постмодернізм звернути увагу на світ тварин: «Тварина і «тваринність» взяли на себе роль іншості/інакшості, без якої немислиме визначення людини. Більше того, вони окреслюють простір людськості. Опозиція тварина–людина розмивається» [195, с. 7]. Попри те, що функціонування образів людиноподібних істот у мистецтві, й літературі зокрема, – явище традиційне (приміром, «Золотий осел» Апулея, «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта, численні бестіарії Середньовіччя тощо), згодом такий прийом стає характерним і для художньої фантастики. Так ми бачимо його у текстах Х. Л. Борхеса «Книга вигаданих істот», «бестіаріях» Дж. Р. Толкіна, К. С. Льюїса, А. Сапковського, Дж. Роулінг. На прикладі К. Саймака, в текстах якого подібна практика також посідає важливе місце, з'ясовується її функціональна специфіка, яка маркує жанр фентезі.

Окрім тварин, важливим елементом персоносфери літературної фантастики виступають роботи – вкрай поширені образи в науково-фантастичній літературі. Аналізуючи К. Чапека, згадуючи напрацювання А. Азімова, С. Лема та К. Саймака, А. Волков підкреслює: «Тема штучної людини впродовж віків пройшла складну еволюцію в різних літературних жанрах»: антропологічні міфи, народна казка, середньовічний переказ, романтична готична повість, наукова фантастика» [190, с. 131]. Науковець наголошує, що саме фантастичне допомагає «з'ясувати ідейну позицію персонажів», а «ставлення дійових осіб до роботів чи інших «чужих» постає лакмусовим папірцем» [34, с. 119]. Тобто ставлення людини до роботи як до свого, інакшого або чужого, вказує, передусім, на специфіку людської ментальності. У текстах К. Саймака зустрічається також ситуація протилежного кшталту, де роботи-гуманоїди у ставленні до населення Землі розкривають саме свою сутність.

Для окремих фантастичних різновидів також постають обов'язковими образи інопланетних істот. Такі персонажі знаходять своє місце й у персоносферах

К. Саймака. Володіючи значним, іноді навіть потужнішим за людський інтелектуальним потенціалом, «екзотичні» представники позаземної цивілізації (гуманоїди) найчастіше прагнуть контакту із землянами, залишаючись для них чужими. Такі створіння моделюють ситуацію невідомого, відсутнього в людському комунікативному досвіді. Доволі часто внутрішній пафос образу прибульців конструюється, виходячи зі специфіки їхнього «зовнішнього вигляду» та «ставлення до людини» [31, с. 16]. Найчастіше інопланетні істоти контактують із людиною, специфіка і наслідки цієї взаємодії зумовлюють також жанрову спрямованість тексту (наукова фантастика, хорор, постапокаліпсис, антиутопія тощо).

Для персоносфери текстів фентезі характерні й надзвичайні істоти. Генетично такі персонажі тяжіють до міфологічних героїв фольклорних чарівних казок і можуть бути відтворені за проппівською схемою: протагоніст, антагоніст та медіатори [145]. Приміром, у текстах фентезі такими виступають домовики, гноми, гобліни, дуенде, орки тощо. Так, у персоносфері роману К. Саймака «Резервації гоблінів» задіяні не лише гобліни, але й тролі, банші, колещарі, дракони [164]. Подібне напластування гетерогенних елементів персоносфери також актуалізує питання еволюції фантастики в метажанр фентезі.

Утім, поряд із персонажами головними, другорядними й епізодичними пропонуємо виокремлювати ще й конфокальні. Поняття конфокального (той, що має спільний фокус) потрапило в термінологічне коло літературознавства з точних наук і інтерпретується як «зуміщення у фокусі обраного зразка кількох рецептивних ракурсів» [214, 84]. Зокрема, підкреслюється, що методичний сенс конфокальності полягає у врахуванні численних точок зору і спостережень відносно спільного об'єкта [213, 61]. Звідси, особливістю конфокального персонажа постає його здатність, попри непершорядний статус, притягувати рецептивну увагу читачів завдяки своїй впізнаваності, оригінальності або інтертекстуальній вазі.

У романістиці К. Саймака продуктивно поєднуються виокремлені А. Сєдих типи конструювання персоносфери (відповідно двох категорій персонажів – реальних та вигаданих) [159, с. 154]. Важливо, що сполучною ланкою між ними

постають інтертекстуальні герої. Виходячи із цього, фантастичні тексти К. Саймака в аспекті інтертекстуальності персоносфери тяжіють до кросовера реплікованого кшталту, позаяк налічують різні варіанти жанрової поліморфності, як-от римейкування, сиквели, сайдквели, ремікс. У зв'язку із цим, твори з наявним інтертекстуальним конфокальним персонажем авторів, які розробляли «тему зустрічі персонажів із різних текстів» [30, с. 449], тяжіють до популярного нині жанру кросовера, на поширеність якого у науково-фантастичній, фентезійній та пригодницькій літературі ХХ ст. звертає увагу Є. Васильєв [30, с. 451] – серед прикладів не випадково згадується й текст К. Саймака «Породження розуму» («Out of their minds»). Дослідник виокремлює жанрові прикмети кросовера, зокрема «перетинання сюжетних ліній і персонажів різних творів одного автора або ж різних авторів» [30, с. 464], звідси виводить типологію цієї жанрової модифікації з огляду на персоносферу. По-перше, тут йдеться про фікційний кросовер, у якому зустрічаються персонажі різних фікційних світів. Другим різновидом постає квазідокументальний кросовер, у якому перетинаються реальні історичні особи. І, нарешті, кросовер змішаного типу, в якому реальні особи взаємодіють із героями фікційних світів [30, с. 464-465]. Підкреслимо, що у фантастиці К. Саймака зустрічаються всі зазначені персоносферні комбінації.

Важливим у річищі нашої проблематики виступає також методологічний потенціал літературознавчої *імагології* – сфери гуманітарного знання, що вивчає «рецепцію і репрезентацію свого світу чи світу інших» [77, с. 46]. Вона тлумачиться сьогодні або як наука про образи загалом, або як дослідження у літературі образів свого, чужого, іншого, інакшого (праці М. Беллера, Х. Дізерінка, Г. Гачева, В. Земскова, Дж. Леєрсена, В. Мусій, Д. Наливайка, Л. Оляндер, В. Орехова, Д.-А. Пажо, П. Рікера). Тут *інший* виступає «не лише опозицією до свого, але й способом і формою присутності у світі» [113, с. 15]; *чужий* – той, хто сприймається як контраст по відношенню до себе; *свій* – той, що подібний до образу себе [109, с. 15]. За П. Рікером, *чужим* може вважатися нинішній або колишній ворог [149, с. 660], а також людина з інших часів, що володіє певною інакшістю [149, с. 469].

Система образів у текстах К. Саймака є зручним прикладом, на якому можна простежити в імагологічному аспекті художнє інтерпретування кожної із зазначених категорій, які формують характерні персонифіковані кільця. Зазначена імагологічна призма розкривається знову-таки з антропологічної точки зору, визначаючи «тематичний розвиток самосвідомості, її злами, лазівки, протести» [19, с. 124]. Стан чужості, за Ю. Кристеву, притаманний кожній людині, є її «прихованим образом ідентичності» [82, с. 7]. Тому для антропологічної дихотомії свій/чужий важливим ідентифікаційним критерієм постає позиція *Я* – автора, оповідача, головного чи другорядного персонажа. Сучасні методологічні практики виокремлюють у імагологічному річищі поняття *етнообразу*, що передбачає не лише індивідуальні риси, а й національну ідентичність зображуваних персонажів (типових для певної країни чи народу). *Автообраз* тлумачиться як уявлення про себе; *гетерообраз* означає специфіку сприймання образу іншого; *метаобраз* показує уявлення про те, як етнос сприймається іншими; *контробраз* позначає еволюцію певного образу (див про це: [77, с. 48-50; 182, с. 54]).

Фантастика К. Саймака демонструє також чимало знайомих імагологічних стереотипів, що функціонують у персонифікованій сфері. Приміром, письменник довіряє встановлення контакту, від якого залежить доля Землі, «простим людям (фермерам, волоцюгам, особам «без певних занять») або представникам гуманітарних професій (журналістам, письменникам, філософам) – він ніби протиставляє цих людей машинній цивілізації з її культом технократії, яка ігнорує духовні начала в людині. <...> Саме ці люди здатні протистояти злобі, жадібності, користолюбству, виступають носіями моральних цінностей, доброти, співчуття, людяності» [128, с. 6]. Зазвичай К. Саймак залучає не просто етнообраз американців, він фокусує увагу на сюжетній функції персонажа, окреслюючи автообраз, метаобраз і контробраз людства в цілому, а також змальовуючи інших земних та позаземних істот.

Звісно, подібні тексти потрібно інтерпретувати в контексті проблем рецепції, позаяк читацька свідомість, за Р. Яуссом, проходить різні первні ідентифікації з літературним героєм (асоціативну, адміративну, симпатетичну, катарсичну, іронічну

[238, с. 184-201]), залежно від аперцепційного фону. Г. Хазагеров в аналогічному ключі підкреслює, що реципієнт персоносфери по-різному співвідносить себе з її персонажами, виокремлюючи так звані «паралелі» (співвіднесення себе з окремими елементами персоносфери) та «меридіани» (зіставлення із тими персонажами, з якими відбувається взаємодія), що завжди перетинаються [208]. Рецептивна увага компетентного читача найбільш активно реагує на персонажів зі значущою інтертекстуальною вагою, зумовлюючи ступінь імпліcitaції в текст.

Сконструйовані К. Саймаком персоносфери демонструють чимало подібних зразків: «Езоп», «Ван Гог Космосу», «Транзитна станція» (персонаж Улісс), «Резервація гоблінів» (В. Шекспір, художник Ламберт), «За межею розуму» (Дон Кіхот), «Планета Шекспіра». Тут йдеться про проникнення у художній простір книги відомої постаті, історичного персонажа, героя літературного тексту як одного з «основних елементів суб'єктної структури словесного твору поряд з автором-творцем і оповідачем» [144, 163–164]. Такий персонаж, сфера активності якого реалізується в зображеному фікційному світі, не лише виконує інтертекстуальну функцію, а й виступає потужним резонатором рецепції.

1.6. Функція інтертекстуальних та інтермедіальних компонентів літературної фантастики в конструюванні гіперреального часопростору

1.6.1. Інтертекстуальні складники літературної фантастики. Проблема міжтекстових зв'язків у сучасній гуманітаристиці представлена доволі розгорнуто. Механізми інтертекстуальних відношень простежуються і в різних жанрових формах, і в площині письменницького стилю, і в аспекті рецепції. Вважається, що теорія інтертекстуальності має три ключових методологічні джерела: теоретичні погляди Ю. Тинянова, М. Бахтіна і теорію анаграм Ф. де Соссюра [237, с. 32]. До цього переліку Р. Дзик пропонує додати концепції О. Потєбні, що вплинули і на структуралістів, і на формалістів [48, с. 42].

Сьогодні як у теоретичному, так і в методологічному аспекті питання функціонування інтертекстуальних маркерів, на початку розглядаючись переважно

зарубіжними вченими (І. Арнольд, Р. Барт, М. Бахтін, У. Еко, Ж. Женетт, Ю. Кристева, С. Мітосек, В. Миловичов, М. Ріффатер, І. Смирнов, Н. Фатєєва, М. Фуко, В. Чернявська, М. Ямпольський), підхоплюється українськими літературознавцями доволі активно (Н. Висоцька, Т. Гундорова, Р. Дзик, Н. Кицак, Л. Оляндер, П. Рихло, М. Шаповал, О. Червінська та ін.). Однак вплив інтертекстуальних компонентів на жанрові особливості наукової фантастики та фентезі окреслено, на жаль, доволі вузько.

Хоча міжтекстові зв'язки були відмічені ще в працях античних авторів, термін *інтертекстуальність* почав фігурувати лише з середини 60-х рр. минулого століття у працях французьких постструктуралістів для позначення, як підкреслює П. Рихло, «методу дослідження тексту як знакової системи, пов'язаної з іншими семіотичними системами, що імпліцитно або експліцитно кореспондують між собою, створюючи при цьому складне плетиво взаємозв'язків своїх семантичних, структурних або дискурсивних значень» [150, с. 21-22]. Дослідник акцентує перебування текстів у подвійному діалозі, тобто із читачами та іншими текстами, що було зауважено ще Р. Бартом: «Будь-який текст є між-текстом по відношенню до якогось іншого тексту. <...> Всілякі пошуки «джерел» і «впливів» відповідають міфу про філіації творів, тоді як текст утворюється з анонімних, невловимих і разом з тим вже читаних цитат – із цитат без лапок» [13, с. 417]. Загалом, інтертекстуальний простір перетворює всю літературу, зокрема й фантастичну, на специфічний палімпсест (конінтертекст), зміщуючи наявні інтерпретативні центри (за Ж. Дерідда).

Теорія інтертекстуальності виглядає неповною без концепції діалогізму М. Бахтіна відносно «множинності самостійних і незлитих голосів», «свідомостей», справжньої «поліфонії» в межах одного літературного твору [19, с. 12]. Як підкреслює вчений, «гармонійне відновлення ладу суголось повною мірою стверджує об'єктивну доцільність удаваних розбіжностей» [19, с. 436]. Крізь призму суб'єктивного досвіду М. Бахтін підкреслює: «Лише при внутрішній діалогічній настанові моє слово знаходиться в тісному зв'язку з чужим словом, але водночас не зливається з ним, не поглинає його і не розчиняє в собі його значущості, тобто

повністю зберігає самостійність» [19, с. 55]. У такий спосіб, на межі свого і чужого слова, виробляється «енергія інтертексту» (вислів Н. Кузьміної), що постає потужним генератором жанрового розмаїття фантастики.

Поняття інтертекстуальності, артикульоване Ю. Кристевною (1967), мотивує нове прочитання літературних текстів, позаяк у межах цього методологічного підходу будь-який з них може вважатися «пермутацією інших текстів» [82, 135]. Узагальнено звучить висновок С. Мітосек: «Писання – це запис читання; всілякий текст є посиланням на літературний обшир; інтертекстуальність стає неодмінною рисою будь-якої літературної практики» [105, с. 342]. Виходячи із цього, інтертекстуальність трактується як запозичення з інших текстів висловлювань, що «перехрещуються і нейтралізують один одного в просторі того чи іншого тексту» [82, 135]. У цьому класичному розумінні інтертекст постає не просто «мозаїкою цитат», а результатом реалізації «особливої стратегії текстобудови», в межах якої цитовані дискурси (соціолекти) втілені у вже існуючих текстах, «перетинають і нейтралізують один одного» в інтертексті [104, с. 80].

Механізм інтертекстуального акту доволі непростий, позаяк, за зауваженням М. Ямпольського, ця текстуальна стратегія «нашаровує» текст на текст, у такий спосіб «ієрогліфізуючи» письмо» [237, с. 56]. Подібне кодування водночас поглиблює онтологічні, ідейно-тематичні виміри висхідного тексту, утримуючи зв'язок із твором-донором (за термінологією Ж. Дерріди) і, тим самим, ускладнюючи процес його розуміння фікційних світів. Показово, що ця актуальна літературознавча категорія осібно фігурує у п'ятирівневій структурі транстекстуальних зв'язків Ж. Женетта поряд із пара-, мета-, гіпер- та архітекстуальністю [254, с. 18], засвідчуючи вихід дослідницького фокусу літературознавства за локальний периметр певного тексту у площини контексту. Отже, інтертекстуальність постає способом розширення «горизонтів естетичного досвіду» (Р. Яусс), тобто літературні твори, що містять інтертекстуальні відсилання до текстів попередніх епох, провокують реінтерпретацію останніх і, таким чином, збагачують читацьке уявлення про них» [104, с. 80]. Як бачимо, йдеться про «включення в текст цілих інших

текстів з іншим суб'єктом мовлення або їхніх фрагментів» [9, с. 351] – цитат, ремінісценцій, алюзій тощо. Вони здатні налагоджувати інтелектуальні мости між текстами або, навпаки, блокувати аперцепційне тло рецепції наукової фантастики і фентезі. Подібна поліфонічна стратегія характерна великою мірою і для фантастичних літературних дискурсів К. Саймака, де інтертекстуальність постає додатковим виміром фікціональності.

Методика інтертекстуального аналізу зазвичай зводиться до «пошуку, реєстрації та інтерпретації джерел цитування, ремінісценцій, «алюзійних полів» – в їхній взаємодії з семантикою цитованого тексту» [104, с. 81]. Тому інтертекстуальна інтерпретація читача «у пошуках шифру до незрозумілого тексту <...> мимоволі звертається до інших текстів, здатних прояснити сенс загадкового повідомлення» [237, с. 202] і безпосередньо залежить від інтелектуальної компетентності реципієнта: «Виявлення інтертексту стає відправним пунктом для реконструкції генеративного процесу, внаслідок якого перетворюються попередні й утворюються нові літературні твори» [169, с. 5]. В інтертекстуальному акті І. Смирнов виокремлює три види референції: реалізацію претексту, віртуалізацію претексту, експлікацію претексту [169, с. 57]. При висвітленні міжтекстових зв'язків наукової фантастики, утопії, постапокаліпсису, хорору, фентезі ми дотримуємося означеної позиції.

Актуальною для нас постає думка В. Чернявської, яка асоціює категорію інтертекстуальності з текстовою відкритістю, відображаючи «розгерметизацію текстового цілого через особливу стратегію співвіднесення одного тексту з іншими текстами/смысловими системами та їх діалогічну взаємодію в плані змісту і форми» [219, с. 175-176]. Саме інтертекстуальні прошарки фантастичного тексту аргументують його «комунікативну зарядженість» (М. Гаспаров) і забезпечують відкритий характер (за У. Еко) літературної фантастики К. Саймака, яка творчо реалізується в уяві кожного інтерпретатора. За М. Ріффатером, інтертекст лишає в тексті певний «слід», «аграматичність», «звукову ремінісценцію», унеможливаючи «лінійне читання» [266]. Породжені в такий спосіб інтерпретанти (за термінологією

Ч. Пірса і М. Ріфаттера) постають умовою реалізації інтертекстуальних «трюків» письменницької стратегії К. Саймака, впливаючи на основні важелі сприйняття.

Важливе для нашої проблематики також питання рецепції інтертекстуальних образів фантастичної літератури. Зокрема, І. Арнольд наголошує на індивідуальній реконструкції читачем інтертекстуальних маркерів, що залежать як від читацького, так і від життєвого досвіду: «Вміщені в тексті образи, алюзії і контрасти, виражені експліцитно, дозволяють здогадатися про пропущене і неявне» [9, с. 88]. Такий процес, на думку дослідниці, наближається до герменевтичного процесу розуміння і співвіднесення «зі своїм тезаурусом» – сукупністю накопичених людиною знань, відображених у «словнику» її асоціативних зв'язків, а також заповнення іманентної для жанрової матриці літературної фантастики лакун (за В. Ізером, «місце невизначеності»).

Н. Фатєєва також акцентує важливість розрізнення двох аспектів інтертекстуальності: рецептивного (дослідницького) й авторського. Дослідниця наголошує, що для читача «завжди існує альтернатива: або продовжити читання <...>, або для адекватного розуміння даного тексту йому необхідно звернутися до тексту-джерела, здійснюючи свого роду *інтелектуальний анамнез*» [197, с. 16-17]. Інтертекст володіє здатністю вводити текст у більш ширший культурний контекст, «породжуючи конструкції «текст у тексті» і «текст про текст», створює аналогію тропологічних відношень чи навіть метатропологічні взаємозв'язки» [197, с. 53]. Подібні метатропи у свою чергу структурують модель світу автора, акцентуючи специфічний вимір металогічності прози.

Інтертекстуальний потенціал наукової фантастики і фентезі – предмет, ще не цілком вивчений літературною теорією. Саме Ю. Крістева підмітила, що все «фантастичне», як і «оніричне», говорить мовою діалогізму – «нескінченної і нерозривної поліфонії» [82, 17]. З'ясовуються, передусім, міфологічні (А. Баркова, Н. Подопрігора, Т. Рязанцева, А. Сапковський, Дж. Толкін) та фольклорні (Н. Васильєва, Є. Канчура, О. Ковтун, О. Кібалка, Є. Нейолов) їх первні, що слугують інтертекстуальним началом. Так, Л. Бойцун [25] аналізує особливості

функціонування античної спадщини у фентезі; О. Червінська – специфіку перетворення апулеївського сюжету про золотого віслюка на римейк-фентезі К. С. Льюїса [212]; Н. Висоцька інтерпретує центральний конфлікт «Поєми про Беовульфа» як претекст фентезійних романів Дж.Р.Р. Толкіна [33]. В аналогічному методологічному ключі, залучаючи практику інтермедіального аналізу, звертається до творів цього ж автора і Т. Рязанцева [152]. У свою чергу П. Прошутинська розглядає толкінівський текст як інтертекст сучасного мистецтва й формування так званого толкінізму [146, с. 204]. Роль інтертекстуальності у фентезі Т. Пратчетта при реконструкції елементів архаїчної картини світу в англійському фентезі простежила О. Дьяконова [49, с. 201].

Спираючись на праці сучасних дослідників, Є. Канчур підкреслює, що «текстуалізований фентезійний світ є найбільш сприятливим полем для вивчення можливих міжкультурних конфліктів та пошуків шляхів їх залагодження на тлі суспільної свідомості, що залежить від інтертексту» [66, с. 206]. Дослідниця з'ясовує функціонування інтертекстуальних маркерів у фантастичному дискурсі Т. Пратчетта, зокрема апелювання до текстів В. Шекспіра [див. 66]. У подібному ключі звертається до творів англійського класика й О. Тихомирова [180], активізуючи питання про так звану полеміку з В. Шекспіром у літературі фентезі. Натомість О. Філоненко розглядає постгуманістичні трансформації шекспірівського інтертексту в екранізаціях фентезі [200]. О. Манахов узагалі трактує фентезі як інтертекстуальний жанр епохи постмодернізму [100]. Аналогічно міркує й С. Тихоненко, розглядаючи цей різновид художньої фантастики як один зі шляхів формування постмодерністського мислення [184].

У річищі нашої проблематики окремі примітки щодо інтертекстуальних маркерів фантастики К. Саймака здійснив Г. Князьков, наголошуючи, що в романах письменника «середньовічний англо-саксонський чи кельтський міф поєднується з елементами міфології біблійної і майже цілком переходить у стадію символіки» [70, с. 106]. У дисертаційній розвідці О. Кібалки також простежуються модифікації традиційних чарівно-казкових елементів у доробку К. Саймака, К. Буличева,

А. і Б. Стругацьких [68]. О. Ковтун зазначає, що фентезі, власне, і відрізняється від наукової фантастики інтертекстуальними відсилками і «виходом за межі тексту» [72, с. 102]. З перспективи семантики можливих світів, на погляд В. Іваненко, джерелом семантичного наповнення фікціонального світу та специфічним «містком до інших фікціональних та нефікціональних світів» постає саме інтертекст, точніше, «інтертекстуальний семантичний канал», що встановлює «семантичні сутності фікціональних світів у літературі», їхній семантичний, онтологічний статус та способи його конструювання» [60, с. 175]. Важлива для нашої концепії й думка М. Ямпольського про активну дієвість інтертекстуальності на «зламах нарації», де особливої ваги набувають «розшаровані, пародійні, інтертекстуальні іпостасі» вже відомого персонажа (біблійні образи, Дударик Пайдпайдер, В. Шекспір, Дон Кіхот, Санчо Панса та ін.), що переплітаються в просторі лімінальних (межових) світів К. Саймака [237, с. 369]. Саме інтертекстуальні складники (алюзії, ремінісценції, транзитивні образи) розширюють гіперреальний часопростір фантастики, підкріплюючись низкою інтермедіальних модусів.

1.6.2. Функція інтермедіальних чинників. Синкретизм мистецтв набуває нового вигляду за допомогою інтермедіальних складників у різних видах мистецтва. Інтермедіальність (термін О. Ханзен-Льове), як сучасна «літературна метамова» та актуальна методологічна галузь літературології, пропонує новий погляд на класичні літературні тексти, активізуючи аспекти, що перебували на маргінесах поетики.

Хоча взаємозв'язки літератури з іншими видами мистецтва були помічені ще в античні часи (щоправда, в аспекті риторики), сьогодні інтермедіальні студії набувають особливої методологічної значущості. Спираючись головно на розвідки Аристотеля, Р. Барта, М. Бахтіна, Г. Лессінга, Ю. Лотмана, І. Франка, О. Фрейденберг, сучасні дослідники інтермедіальності (Т. Бовсунівська, Т. Гребенюк, С. Маценка, Д. Наливайко, Н. Нікоряк, О. Пронкевич, В. Фесенко, О. Червінська, Я. Юхимук) у суголоссі із зарубіжними вченими (Н. Брагінська, Р. Брюзгене, Л. Геллер, Л. Кайда,

В. Дж. Мітчел, Р. Мних, І. Поспішил, О. Тіماشков, О. Хансен-Льове, Є. Шиньйов) активізують наукові розробки в даному векторі.

При тому взаємодія вчених здійснюється не лише в монографічному форматі [50; 63; 101; 199; 232;], а й, що не менш важливо, у конференційних вимірах: «Гене́за жанрових форм у контексті інтермедіальності» (Чернівці, 2001), «Література в колі медій: інтермедіальне поле художніх практик, рецептивні стратегії, синтез мистецтв» (Київ, 2013), «Поетика інтермедіальності в літературі ХІХ–ХХІ століть» (Харків, 2013), «Інтермедіальні виміри літератури фентезі» (Київ, 2016), Наукові конференції пам'яті професора В. І. Фесенко (Київ, 2014–2018). Тут доречно також згадати колективну монографію «Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения», опубліковану за матеріалами конференції в м. Седльце (2017 р.), де зібрано напрацювання близько п'ятдесяти європейських спеціалістів.

Література вирізняється серед усіх видів мистецтва саме тим, що «поєднує весь комплекс його функцій у потенційно повному вияві», – як підкреслив Д. Наливайко [112, с. 8]. Йдеться, насамперед, про присутність у літературному тексті музики, живопису, скульптури, архітектури, кіно чи навіть елементів комп'ютерної гри. Так, Х. О. Хансен-Льове відзначив, що концепція інтермедіальності передбачає «загальнокультурне прагнення до обміну, синтезу гібридизації, притаманне будь-яким тенденціям інтертекстуальності, інтердисциплінарності, інтеркультуральності» [209, с. 22]. Моделюючи допоміжні семіотичні поля, різні види мистецтва в такий спосіб окреслюють і відкривають додаткові виміри фікційної реальності. У широкому сенсі інтермедіальність спрямована на «створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури» [227], постаючи специфічною формою діалогу, що здійснюється «за допомогою взаємодії художніх референцій» [227]. Як специфічна літературознавча методика аналізу «окремого художнього твору та мови художньої культури в цілому», інтермедіальність спирається головню на принципи міждисциплінарних досліджень [183, с. 150]. Тобто, у вузькому контексті, дану категорію, як зауважує Є. Шиньйов, можна трактувати як «особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у

художньому творі, заснований на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв» [227].

Х. О. Хансен-Льове, виходячи зі специфічних критеріїв, пропонує виокремлювати так звану текстуальну інтермедіальність, до якої належать поезія, живопис, архітектура, та перформативну інтертекстуальність – музика, театр, танець, що формують специфічну інтермедіальну систему [209, с. 31]. В аналізі літератури фентезі корисно дотримуватися загальної типології інтермедіальних кореляцій, запропонованої вченим: 1) перенесення мотивів з однієї художньої форми в іншу; 2) перехід конструктивних принципів зрушення форм, монтажу, фактури у словесні жанри; 3) проекція концептуальних моделей, імпліцитно реконструйованих з наративних чи імагінативних текстів у метамову художніх, музичних, що перетворюються на демонстраційні артефакти [209, с. 41-42]. Надалі підкреслюється, що подібна ускладненість принципів організації текстів, які «не лише запозичують, інтерпретують, але й асимілюють коди текстів інших видів мистецтва», перетворює текст на специфічний «інформаційний генератор» [119, с. 351]. У фантастиці наявність інтермедіального складника ще й уможлиблює перехід у вимір додаткової фікційної реальності. Література фентезі, в межах якої інтермедіальність виступає важливою креативною домінантою, не стала винятком.

Посилений інтерес до взаємодії мистецтв зумовлений, передусім, широкою оприявленістю інтермедіальних маркерів на рівні імагологічних трансформацій. Більше того, сучасні фентезійні тексти вирізняються «помітним зсувом у бік мультимодальності і трансмедіальності» [179, с. 39]. У «літературі фантазії» цей поетикологічний ракурс украй важливий, позаяк, за словами Є. Канчури, «питання правомірності візуального втілення творів фентезі постає, передусім, як питання можливості взаємодії (пошуку місця зустрічі або точки перетину) побутової та фентезійної реальності» [64, с. 23]. Проте, у нашому випадку, інтермедіальні канали слугують симулятивним засобом розширення гіперреального часопростору.

За аналогією з інтертекстуальністю, в системі міжмистецьких зв'язків можна виокремити інтермедіальну алюзію, ексфрасис, гіпотипозис, літературну фонографію

тощо. Зокрема, одним із найбільш поширених інтермедіальних компонентів фантастики К. Саймака постає живопис: алюзії на творчість певних художників, опис реальних (екфрасис) і фікційних (ейдолон) картин, апелювання до процесу творчості як такої. З цього приводу пригадаємо, що ще І. Франко, окреслюючи зв'язок літератури і живопису, зауважував «нерухому природу» малярства: «Поет малює мертву природу – оживлюючи її, малює лінії при допомозі рухових образів» [202, с. 109]. Те, що І. Франко завперш пов'язує з поезією, сьогодні стає притаманним і фентезі.

Так, аналізуючи новелу К. Саймака «Ван Гог Космосу», ми апелюємо до поетики екфрасису – «всілякого відтворення одного мистецтва засобами іншого» [232, с. 8]. Сьогодні вивчення екфразису стало осібною «рівноправною» сферою досліджень [178, с. 123]. Так, Л. Геллер пропонує розрізняти *екфрасис I* (будь-який поетичний опис, *descriptio* ознакою якого постає відступ від (ек-фрасис) оповіді про події, і енергейя – очевидність, прагнення до опуклості, наочності, тобто загальною оживлення образу словом) та *екфрасис II* (опис художніх об'єктів або об'єктів, що отримали в тексті статус художніх – відтворення візуальної художньої репрезентації) [178, с. 124-125]. З приводу сучасних екфразистичних практик І. Поспішил зауважує: «Сучасна важлива, але певною мірою і модна тема екфразису в літературі, і відповідно, і в літературознавстві, пов'язана з методологією дослідження, тобто діапазоном теми, з її межами, внутрішньою структурою і функцією» [178, с. 103].

Гене́за екфрасису як стилістичного прийому і жанру, детально окреслених О. Фрейденберг, також сягає античної літератури: «Навіть «обман» античного балагану мав на увазі підробку під справжність, а «фікція» мистецтва поставала «образом» дійсності» – поряд із цим, як вона підкреслює, екфрасис здатен представити твір мистецтва як «диво», зображуючи «ілюзорне, як реальне», підготовлюючи у такий спосіб «природу метафори» [204, с. 250-252]. Дослідниця інтерпретує екфрасис як «відбиток відбитка», репродукцію, «зображення зображення», тобто він постає певним симулякром (у нашій розвідці актуалізується саме симулятивний аспект взаємодії мистецтв у літературі фантастичного кшталту).

Особливого значення набуває також рецептивне декодування інтермедіальних маркерів, оскільки екфразис повсякчас «оглядається в минуле» [50, с. 13], тобто перегукується з уже існуючими зразками. Іменуючи екфразистичні вкраплення так званими фантомами тексту, О. Червінська веде мову про специфічні «коди сенсу і їх систематичне рецептивне перекодування в системі цілого» [178, с. 149], що виявляється доволі продуктивним когнітивним явищем. Тому нашим завданням є також знаходження «екфразистичного ключа», що вважається «не стільки інтермедіальною реплікою, скільки способом візуалізувати події за рахунок інакшої специфіки наративу» [178, с. 161]. Звідси, наявність у текстах К. Саймака екфразисів та ейдолонів (див. про це 3.5) функціонально візуалізує текст і постає вагомою стилістичною домінантою.

Література фентезі, наслідуючи романтичну традицію, активно послуговується також здобутками музичного мистецтва. Ще Ф. Гегель акцентував, що саме в музичному ритмі криється «особлива магічна сила, її влади ми не можемо уникнути, навіть при слуханні музики, не усвідомлюючи, відбиваємо відповідний такт» [37, с. 258]. Розглядаючи функціональне навантаження інтермедіальних компонентів, запозичених із музики, Л. Кайда фіксує її вплив на композицію літературного тексту: «вплетена в художню тканину тексту і передана словами, вона набуває структури «словомузики», стійкої семантичної єдності» [63, с. 84].

Артикульований Ю. Лотманом «музичний принцип» аналізу текстів культури, що «став усвідомленим культурним фактом саме у словесному» мистецтві [97, с. 410], був підхоплений українськими науковцями. Першою простежила механізм діалогової природи роману крізь призму семантичної репрезентації музики в контексті фіктивних подій і героїв С. Маценка. У вимірах міжтекстової інтермедіальності нею актуалізовані питання про словесну музику, вербальну музику, імітацію музичних композиційних принципів, текст-фонографію. Дослідниця висновує, що на жанровому рівні відбувається діалог «Я–інший», тобто «нарощування смислу, самопізнання через іншого, ідентифікація з іншим, гра зі смислом, самодіалог музики» [101, с. 230-231]. Приклад К. Саймака демонструє

функціональне навантаження всіх інтермедіальних засобів, властиве літературі фентезі в цілому.

Висновки до розділу 1

Простеження жанрової еволюції фантастики в метажанр фентезі вимагає задіяння конкретного комплексу актуальних методологічних первнів. Творчість американського фантаста К. Саймака, взятого як найбільш промовистий приклад новаторства в річищі жанрового експериментування, відбиває тенденційні етапи жанротворення в американському фантастичному дискурсі.

Найпершою методологічною призмою в інтерпретації жанрової еволюції фантастики постає сучасна літературознавча генологія, з-поміж важливих аспектів якої ми зупинилися на питаннях жанрової еволюції як такої. Огляд провідних концепцій жанру вказує на значущість доробку Ф. Брюнетьєра, що одним із перших артикулював проблему жанрової еволюції.

При розгляді трансгресування фантастики до метажанру фентезі варто враховувати історичні аспекти жанрової еволюції (О. Веселовський). Звідси, аналіз еволюційних процесів вимагає орієнтуватися на «історичну мінливість» жанру, артикульовану М. Бахтіним, як категорію, що «живе теперішнім», однак «пам'ятає своє минуле».

Позаяк ідентифікування жанрів літературної фантастики залежить, передусім, від специфіки сюжету, ми інтерпретуємо означений зв'язок з опертям на міркування О. Фрейденберг, яка підкреслила принципову релятивність універсальної класифікації жанру. Суголосна з вищенаведеним міркуванням ідея С. Аверинцева про історичний характер жанру, що лише поступово акумулює свої ознаки. Більше того, вважається, що здатність до видозмін та трансформацій жанру – неодмінна умова його подальшого «життя» (Ц. Тодоров), тому сучасними вченими висновується історичне формування жанрів за кількома логіками (Ж. М. Шеффер). Мінливість жанрових меж літературної фантастики та її специфічна еволюція можуть бути відтворені в русі за траєкторією в межах певної жанрової системи

(Н. Копистянська). Важливим аспектом аналізу циклічної еволюції фантастики до метажанрового утворення постає фіксування змін жанрових домінант, зміщення жанрових меж і навіть руйнування жанрових форм.

У даному розділі фантастика ідентифікується як специфічний різновид епосу, іманентно трансгресивний, відкритий до змін, примножень і трансформацій, що виникають унаслідок еволюції фантастики, імагінативні форми якої активно розвиваються, модифікуються й поширюються в найрізноманітніших дискурсах.

Еволюцію фантастичного представлено як іманентний процес, оскільки форми людського фантазування, реалізуючись, переходять від надзвичайного у статус звичайного. Функціонуючи спочатку як специфічний конструктивний компонент, фантастичне виокремлюється в самостійний різновид і продовжує диференціюватися на ряд жанрів та метажанрів (НФ, фентезі, утопія, хорор, постапокаліпсис, альтернативна історія, кіберпанк та ін.), що в особливий спосіб моделюють симулятивну реальність – гіперреальність. Відповідно, важливим критерієм не лише для жанрової диференціації фантастичної літератури, але й для характеристики особливостей фантастичного світу, сконструйованого митцем, стає категорія хронотопу.

Специфічно маркують симулятивну ідентичність також образи-копії (симулякри) та образи-фантазми, наявність яких асоціює персонажа із характерним для нього хронотопом, що буде відстежено в наступних розділах.

Важливим критерієм для розгляду еволюції фантастики правомірно вважати специфіку конструювання персоносфери, яку ми аналізуємо в методологічному річищі антропології та імагології, позаяк творчість К. Саймака засвідчує атракційну зміну в персоносферах фантастичної літератури ХХ ст.: центром персоносфери може виступати не людина як така, а рослини, тварини, комахи, містичні та фентезійні істоти, роботи. Це питання розкриваємо, спираючись головно на концепції Х. Ортеги-і-Гассета щодо «дегуманізації мистецтва», а також Ж. -М. Шеффера про «кінець людської винятковості».

Функціональна специфіка алюзій, ремінісценцій, транзитивних образів, що нерідко володіють металогічною сутністю, виявляє розширення гіперреального часопростору фантастики К. Саймака, виводячи розвідку на аналіз інтертекстуальних компонентів. У цьому ж руслі важливою креативною домінантою в літературі фентезі виступає інтермедіальність, методологічний потенціал якої фіксує роль інтермедіальних алюзій, е́кфрасисів, ейдолонів, гіпотипозисів у формуванні додаткових фікційних вимірів тексту.

Отже, загальний методологічний комплекс нашої розвідки можна визначити як генологічну аналітику, сконструйовану на перетині жанрології, літературознавчої антропології та інтердискурсивності.

РОЗДІЛ 2

ТЕКСТИ К. САЙМАКА В ПЕРСПЕКТИВІ ЖАНРОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ

2.1. Специфіка «фантастичних архетипів» К. Саймака

При неозорому проблемно-тематичному різноманітті фантастики ХХ ст. цілком чітко виділяються магістральні напрямки моделювання, які поєднують у собі широкий спектр соціодуховних контекстів, а в сукупності охоплюють «усе» розмаїття життя окремої особистості й навколишнього світу. Такими архетипними формами постають, на наш погляд, мотиви безсмертя, подорожі в часі, «міфотворча» фантастика, тема контакту людства з чужим розумом, антиутопічне моделювання тощо (див. [130; 138]).

Ідея множинності населених світів і паралельних цивілізацій у Всесвіті активно розроблялася в наукових, філософських, морально-психологічних, художніх та інших аспектах, в тому числі – у фантастиці, тобто вона висвітлює специфіку так званих колективних уявлень. Сучасна фантастика характеризується численністю форм і способів дослідження глобальних процесів, що визначають онтологічні та аксіологічні аспекти цивілізаційної еволюції. Фантастичні моделі, створювані письменниками, часто будуються на архетипних структурах, легендарно-міфологічному матеріалі, літературно-історичних зразках (мотив двійництва, атомна робінзонада, мотив усесвітнього потопу та ін.).

Показовими видаються навіть видавничі серії, що з'явилися в останнє десятиліття: «Світи Гаррі Гаррісона» (1993–1995), «Світи Кліффорда Саймака» (1992–1995), «Світи братів Стругацьких» (1996–2009), «Світи Айзека Азімова» (1993–1997) і т.п., заголовки яких відбивають трансформаційний діапазон використовуваного матеріалу як цілісну картину світу.

Окреслення симулятивної гіперреальності – наслідку переходу від фантастики до фентезі – вимагає звернення до питання про так званий взірець, першообраз – архетип. Такі первісні форми осягнення дійсності К. Г. Юнг ототожнює з ідеями [234, с. 169], що розкривають зміст колективного несвідомого за допомогою архаїчних,

первісних, загальних образів («колективні уяви» за Л. Леві-Брюлем) [234, с. 174]. Важливо, що архетип виявляє «несвідомий зміст, який замінюється у процесі його становлення свідомим і чуттєвим» [234, с. 174]. Таку ідею швейцарського філософа згодом підхоплюють Г. Башляр, М. Бодкін, Дж. Кемпбел, Е. Нойман, Н. Фрай, І. Зварич.

Позаяк сам по собі архетип «порожній і невидимий» та конкретизується у свідомості залежно від того, в який історико-культурний контекст потрапляє, а архетипні образи і мотиви постають так званими варіаціями на тему архетипів, вони, як зауважує А. Фаустов, «найбільш інтенсивно проявляються в міфах, релігійних і алхімічних навчаннях, у художній / літературній творчості, у межових і кризових станах суб'єкта» [198, с. 24]. Вважається також, що найпродуктивніший вияв архетипів – сновидіння, уява та фантазія, втілена, зокрема, у дискурсі фантастичної літератури.

Так, досліджуючи трансформацію літературних архетипів, Є. Мелетинський акцентує їхню «персоналізацію» в казці, де йдеться вже про «індивідуальну долю і відкриття шляху для широкого співпереживання в плані психології виконання бажань, реалізації страху і мрії, компенсаторну фантастику» [102, с. 14]. С. Аверінцев, своєю чергою, підкреслив, що архетипи Юнга – це «ніби Платонова ідея, з божественної свідомості переміщена в несвідоме людини» [2, с. 115]. Екстраполюючи це питання в літературознавчу площину, науковець підкреслює формальний аспект архетипу («він є формою, феноменологічною структурою» [2, с. 114]) і додає: «Це поняття можна тлумачити як розвиток давно відомого поняття інстинкту» [2, с. 132]. Тобто за межами психологічно орієнтованих досліджень архетип «може позначати універсальний образ або сюжетний елемент, або їх стійкі поєднання різної природи і різного масштабу, аж до авторських архетипів» [198, с. 24]. Проте Є. Мелетинський вказує, що, хоча юнгіанські архетипи є переважно образами чи персонажами, їх можна розглядати також як мотиви або сюжети, що «набувають архетипного значення» [102, с. 14].

О. Ковтун наголошує, що «заснованим на вигадці сюжетах властиві певні архетипні ситуації, що тлумачаться як впізнавані, універсальні, позачасові» [72, с. 46]. «Ігри» фантастів із простором і часом, життям і смертю, добром і злом, земним і небесним чітко орієнтовані на людські уявлення про навколишній, уже пізнаний і ще не пізнаний світ і постають так званими апріорними формами (І. Кант) фантастики. У багатопланових фантастичних проєкціях чітко проявляються переваги і недоліки окремої особистості, яка поставлена в екзистенціальну ситуацію і змушена захищати не тільки себе, а й усю цивілізацію, ширше – життя на Землі. Фантастична література ХХ ст. у своїх найбільш значних версіях орієнтується саме на пошуки відповідей на онтологічне питання, пов'язане з глобальними аспектами всієї цивілізації та аксіологією окремої людини.

Мотив контакту з прибульцями (див. [133]) тривалий час розвивався в літературі під сильним впливом роману Г. Уеллса «Війна світів» (1897), в якому марсіанські істоти гранично агресивні й жорстокі стосовно людей. Тому земляни змушені захищати свої цінності, а головне – своє життя. Слід враховувати і принципово важливу тенденцію гуманізації теми контакту, яка розвивається в другій половині ХХ ст. під впливом постулату, сформульованого видатним польським письменником С. Лемом: «У космосі нас чекає Невідоме». Змістовно значуще міркування Г. Уеллса на самому початку «Війни світів»:

«Ми, люди, – істоти, які населяють Землю, – мусимо здаватись їм такими ж примітивними і чужими створіннями, якими видаються нам мавпи й лемури. <...> Перш ніж занадто суворо засуджувати їх, нагадаймо собі, як безжально, як немилосердно ми самі винищували не лише таку живність, як бізони чи додо, а й близькі нам раси людей. <...> Тож хіба ми самі такі апостоли милосердя, щоб обурюватися марсіянами, які чинять те ж саме?» [193, с. 13].

Суперечливість висловленої авторської концепції очевидна, в літературі останніх десятиліть вона поступово долається розробкою складної системи мотивувань можливості (неможливості) здійснення повноцінного контакту, який може дати позитивні результати обом цивілізаціям.

На погляд О. Ковтун, архетип, зокрема у Дж. Р. Толкієна, виступає «початковим ідеальним зразком світоустрою, «зводом законів», своєрідною схемою стає буття» [72, с. 163]. З цієї точки зору вельми показова «фантастична міфотворчість» К. Саймака, з ім'ям якого пов'язують ряд надзвичайно перспективних напрямків у фантастиці ХХ ст. Приміром, у романі К. Саймака «Всяке тіло – трава» на самому початку сюжетного розвитку визначаються онтологія й аксіологія художнього хронотопу: загадкова стіна відрізала від цивілізації зубожіле провінційне містечко, яке стає своєрідним випробувальним полігоном, де відбуваються події, здатні вплинути на долю всього людства. Априорними моделями виступають, підкреслимо, мотиви «паралельних світів», «альтернативних світів», специфічні варіанти контакту з інопланетянами, специфічна версія теми двійництва, роботів тощо. Зокрема, Цв. Тодоров, аналізуючи полісемічність архетипного образу двійника, вказує, що він присутній у багатьох фантастичних оповіданнях, однак «у кожному конкретному творі двійник має особливий сенс, що залежить від зв'язків даної теми з іншими» [186, с. 116].

Фантастичність багатьох романів К. Саймака при детальнішому аналізі досить умовна, тому що події в них розгортаються на обмеженому просторі, який концентрує безліч принципових проблем і колізій, що постає реалізацією певного архетипу простору. Завдяки цьому з'являється можливість дослідити важливі проблеми людського буття, сумістити секретне з універсальним, а загальновідоме розглянути в екзотичному контексті.

У коментарі А. Нямцу до вищезгаданого тексту К. Саймака зауважується: «Загадкова стіна відмежувала від цивілізації тихе провінційне містечко, події якого можуть вплинути на долю всього людства. З одного боку, це містечко має своє минуле, яке часто згадується героями роману; з іншого – воно, як наголошено на самому початку роману, не має майбутнього <...> Таких міст-моделей у сучасній фантастиці чимало, вони багатоваріантні за своїми формально-змістовими характеристиками. Поєднує їх універсальна домінанта подій і значень: з певного моменту мешканці таких містечок стають об'єктами експерименту для інопланетян

або якихось інших надприродних істот» [122, с. 36]. Подібне стосується багатьох аналогічних архетипних для фантастики моделей міста-світу, в таємничий спосіб ізольованого від зовнішнього світу для так званої чистоти експерименту. Світ розумних Квітів, створений Саймаком у романі «Всяке тіло – трава», різко протиставлений реальному світові звичайних людей. Цей світ не просто розумний, він – добрий і милосердний, цей «чужий світ» прагне зробити такими ж конкретних людей і все людство.

Принципово важлива особливість інтерпретації мотиву контакту – герой твору змушений вступати в боротьбу з чужим розумом, технологічний рівень розвитку якого багаторазово перевершує розвиток землян. Окрім того, як правило, герой К. Саймака – це звичайна людина, яка нічим не виділяється у своєму оточенні, не має великих здібностей і талантів. Це саме та «середня» людина, яка в екстремальних ситуаціях виступає представником всього Людства, з певного моменту усвідомлюючи свою відповідальність за долю цивілізації.

В основу сюжетного розвитку роману покладено мотив колективного розуму в його зовнішніх (нелюдських) формах. При цьому сутність форм зрозуміла і близька для людей, які не мають ксенофобії. Давня раса Квітів повідомляє головному героєві, що протягом свого неймовірно довгого існування вона зустрічала багато розумних істот, проте тільки людина спромоглася зрозуміти й сприйняти її. Наприкінці роману висновується, що біологічно відмінні форми розуму можуть вести доброзичливий діалог. Раса Квітів і раса Людей більш близькі одна до одної, ніж люди між собою.

Принагідно зазначимо, що в надзвичайно великій кількості творів, присвячених контакту землян з інопланетними істотами, мотив ксенофобії поширеніший, ніж позитивні варіанти. Страх визначає тональність зіткнень, цей самий страх провокує протистояння земного з чужим. З такого погляду ідеї американського письменника помітно вирізняються серед маси інших. Однак К. Саймак ніколи не ставив за мету поставити в центр сюжету домінанту ворожості. Його герої, попри їхню звичайність, дуже непросто поборюють свій страх перед

іншими формами життя. Усе ж в більшості версій вони виявляються здатними подолати провінційність стереотипного ставлення до Невідомого.

Як підкреслював А. Нямцу, «фантастичні світи літератури ХХ ст. надзвичайно багатопланові та суперечливі, їхні тематичні діапазони вражають складністю моделювання різноманітних аспектів індивідуального й соціального буття окремої особистості. Про що б не розповідали фантасти: про подорожі в часі, про далекі позаземні цивілізації, про неймовірні пригоди космічних робінзонів, про страшенні планетарні катаклізми, про екологічні катастрофи, про народження і зникнення галактик – в центрі їхньої розповіді завжди знаходиться Людина» [122, с. 3]. Ксенофобія у більшості змодельованих ситуацій відіграє важливу роль, різні варіанти проявів її постійно акцентуються письменником як стан жаху. Приміром: «...він із жахом дивився на дорогу» [162, с. 203-204]; «... жахлива ідея спала мені на думку» [162, с. 205]; «мені стало по-справжньому моторошно від цього незбагненого диявольського відчуття» [162, с. 207]; «у цій кімнаті мені чомусь стало майже моторошно» [162, с. 228]; «у мене в очах потемніло від страху» [162, с. 255]. Кількість прикладів можна значно збільшити, але і поза тим доволі очевидна вага у фантастичній сюжетистиці архетипу страху, накопичення екзистенційного жаху, який у різні моменти визначає розвиток дії в контактуванні з невідомими істотами.

Важливою домінантою постає тема провінційного міста як певного знакового простору – цю тему сьогодні наукою артикульовано осібно [див.: 61]. У романі «Всяке тіло – трава» змальовується звичайне провінційне місто та звичайні люди, які випадково опинились в екстремальній ситуації, коли герої змушені захищати себе. Утім, «захищати себе» у цьому разі зовсім не означало, що чужий розум у романі агресивний і претендує на щось, неприйнятне для людей. Як виявляється наприкінці роману, Квітам була потрібна «лише» людська любов (важливий архетип). Майстерність К. Саймака-романіста, вагомість його фантастичних концептуальних моделей визначаються вмінням сконструювати яскравий фінал.

Саме ця риса характерна для стратегії конструювання подій літературної фантастики в цілому.

Показово, що розповідь у даному романі ведеться від імені персонажа Картера Бредшоу, проте постійно відчувається присутність самого автора – це також характерна риса фантастичного жанру. Наративне «Я» супроводжує розповідь, надає їй специфічного звучання (функціонально це притаманне ліричному роду), воно, зрештою, змушує читача «вірити» в те, про що йдеться, створює сугестивний ефект. Окрім того, разом узяті, на перший погляд, випадкові репліки формують цілісну аналітичну, а не еклектичну картину світу Мілвіла: «Мілвіл віджив своє і тепер вимирає, як неминуче відмирає все старе» [162, с. 215], «Мілвіл – помешкання шляхетної бідності» [162, с. 215], «Маленьке занедбане містечко» [162, с. 225] і т. п. Утім, негативну ауру вищезгаданих характеристик знімають репліки іншого кшталту.

Так, попри провінційність Мілвіла (батьківщина самого К. Саймака) місто «дало життя стільком славетним діячам» і «жодне таке містечко з ним не порівняти <...> Напевне, в наш час тільки в таких глухих містечках можна ще знайти насправді вільну індивідуальність» [162, с. 239]. Ці міркування підкріплені онтологічним висновком: «У Мілвілі є щось таке, що може стати корисним для всього світу і чого поки у світі бракує. Каталізатор, завдяки якому в людині може спалахнути іскра творчості. Особливий голод, невгамовна внутрішня порожнеча, яка змушує прагнути до величі» [162, с. 240]. Приземленість оповіді також збігається з аурую чогось таємничого й містичного. Саме тому семантично акцентним постає слово «раптово», що підкреслює певну нестабільність світу, принципово хиткого, ніби напередодні катаклізмів і змін: «Світ раптово пройнявся жахливим криком» [162, с. 256].

Виступаючи архетипом провінційного міста, Мілвіл у романі «Всяке тіло – трава» уособлює цілу країну, зрештою, «Мілвіл означає людство» [162, с. 229]. Світ Квітів інтерпретується як інакший (відмінний): це ідилія, протиставлена реалістичній сумній повсякденності. Якщо, описуючи Мілвіл, автор часто висуває

на перший план буденні стереотипи (позитивний герой, його дівчина, міський дурник, п'яничка та ін.), то світ бузкових Квітів він поетизує. Іншими словами, це класична пастораль у сприйнятті сучасної людини. Прагнення до гармонії з природою і соціумом оголило трагічні протиріччя світу людей, а наполегливі спроби «романтичної» втечі зі свого часу виявилися приреченими на невдачу.

Численні версії контакту в американській фантастиці свідомо пропагують ситуацію протистояння між двома розумами. Тож у першій розмові героя із Квітами логічно домінують страх, нерозуміння, точніше – неспроможність зрозуміти саме явище. У К. Саймака Квіти пояснюють свої дії та «вторгнення» на «Землю-1» просто й переконливо: «Ми не збираємося вас завойовувати чи підкоряти. Ми хочемо з вами співпрацювати. Ми хочемо прийти до вас як друзі, ми шукаємо цілковитого розуміння» [162, с. 288]. Ключове в даному фрагменті слово «розуміння», яке надалі визначає тональність розповіді, а в певному сенсі – і розвиток сюжетних конфліктів.

Подолавши початкову розгубленість, герой роману, цілком пересічна людина, робить принциповий (для розуміння ситуації) висновок:

«Настав день, на який давно чекали і про який багато розмірковували <...> і занадто погано до нього підготувались. <...> Настав день, коли людство зустрілось <...> з іншим розумом <...> Ось він настав – час, коли людині належить скласти найважливіший в історії іспит» [162, с. 293-294].

Поступово унікальність ситуації усвідомлюється глибше, цілком природний страх відступає на другий план, з'являється розуміння плідності зустрічного кроку:

«Вперше людству надається можливість <...> набути нові знання, по-новому подивитись на життя, заповнити прогалини в нашій науці, перекинути міст думки через прірву, збагнути інші, нові для людини світосприйняття, опанувати нові почуття, зустрітись з незнайомими мотивами, осмислити незнайому нам логіку. Невже ми злякаємось і відступимо? Невже не зможемо зробити крок назустріч прибульцям з іншого світу, не спробуємо уникнути суперечностей, якщо вони є? Адже якщо нам не вдасться зробити цього на першому іспиті, ми не зможемо уникнути невдачі вдруге і, можливо, вже ніколи не досягнемо успіху» [162, с. 302].

Слід зауважити, що цей мотив у світовій фантастиці, присвяченій темі контакту, є одним із основних. Подальший розвиток дії роману показує, що досягнення істини й взаєморозуміння можливі лише за наявності бажання вести діалог. Ніби уславленням розуму звучать роздуми Квітів: «Ми об'єднаємо всі наші знання і будемо ними користуватися разом. Ви допоможете нам висловитись, адже ми позбавлені такої можливості. Ми багаті знаннями, але самі по собі знання – мертвий тягар, важливо вміти їх використовувати» [162, с. 318–319].

Усупереч логіці архетипу жаху, програма відтвореного К. Саймаком миролюбного й доброзичливого контакту зустрічається у фантастиці не так вже й часто, домінуючим варіантом є твердження героя Ф. Брауна в тексті «Покірність»: «Кожен чужий – ворог. Навіть якщо він доброзичливо налаштований сьогодні, хто знає, чи буде він таким через рік або через 100 років? Чим швидше він буде знищений, тим безпечніше для Землі» [220, с. 124].

У романі К. Саймака «Всяке тіло – трава» протилежні міркування зустрічаються доволі часто, їхнім виразником виступають мешканці Мілвіла, тобто люди натовпу. Це розуміє й головний персонаж Картер Бредшоу, стверджуючи: «Звідти, з того світу <...>, небезпека не загрожує. Зараз небезпечний не чужий світ. Уся небезпека – в нас самих» [162, с. 337]. На тлі роздумів персонажів про корисність безсмертя сюжетні колізії роману набувають додаткової глибини. Письменник ретельно аналізує можливі варіанти розвитку подій, пов'язаних із відносинами людства з іншим розумом. Однак герой-одинак спробує усунути ворожість оточення – представників уряду та Пентагону – до нелюдського. Усе ж читачеві доводиться домислювати можливі продовження ситуації в майбутньому, оскільки оптимістичний фінал роману залишає відчуття незавершеності.

Оригінальність фантастичних моделей та архетипів колективного розуму має цілком земне підґрунтя, потребує тільки морально-психологічного наповнення, яке повинно визначати характер взаємодії земного й неземного розуму. У другій половині ХХ ст. цей мотив активно використовується багатьма письменниками, як от згаданий С. Лем «Солярис» (1961), А. і Б. Стругацькі «Малюк» (1971) і

«Непереможний» (1964) та ін. Зручність «створення» подібних імагологічних форм чужого життя полягає, насамперед, у тому, що такий «надорганізм» можна почленувати на безліч простих, які дозволяють послідовно виписати поведінку як окремого, так і цілого, звична форма уможлиблює створення оригінального змісту.

Роман К. Саймака відверто ліричний. Це не тільки формалізована розповідь про зустріч з іншим розумом, а панегірик Людині, яка спромоглася у своїй першій і, можливо, останній зустрічі з гуманістичним невідомим відмовитися від тотальних стереотипів посередності, зрозуміти унікальність «іншого». Цей мотив суголосно розроблявся і в романі К. Саймака «Кільце навколо Сонця», але тут він мав різнобічні мотивування тих самих архетипів, що послідовно акцентували специфіку просторово-часових основ феномену контактів з «іншим».

Як бачимо, не виходячи за імагологічні межі архетипів, персонажі фантастики ХХ ст., контактуючи з «інакшим», почали усвідомлювати свою онтологічну й духовну недосконалість.

2.2. Біблійні ремінісценції фантастики в аспекті інтердискурсивності

Інтерпретуючи діалог Платона «Софіст», Ж. Дельоз стверджує, що симулятивна реальність ґрунтується на образах, позбавлених подібностей, а «знайомство» з поняттям симулякру відбувається на ґрунті катехізису, натхненником якого був ще Платон: «Бог створив людину за образом і подобою. Разом із тим унаслідок гріхопадіння людина втрачає подобу, зберігаючи при цьому образ. Ми стаємо симулякром» [46, с. 230]. Отже, розгляд симулятивних вимірів гіперреальності фантастичної літератури вимагає апелювання й до теологічних джерел-претекстів.

Теологічна тематика не могла не оприявнитися в літературі фентезі, де змодельована фікційна реальність продукує додаткові симулятивні поля, позначаючись на жанровій специфіці текстів, переважно функціонуючи на рівні палімсесту. Так званий біблійний глокалізм, що «доповнює й розширює перспективу <...> й дає можливість розглядати художні тексти, у яких наявні різнорівневі біблійні

«сліди», запропонований І. Набитовичем, інтерпретує парадоксальність такого явища, вважаючи його не лише «результатом діахронічного розвитку та тривання літературної традиції чи синхронною інтертекстуальністю», але й явищем «ширшої перспективи: біблійним ядром-зерном», творенням «нових художніх смислів» [110, с. 99].

Тут варто акцентувати наявність жанру так званого християнського фентезі, сповненого «відчуттям кризи, близької катастрофи, небезпеки миттєвого знищення світу», де «головний акцент зроблено на образі Бога як Творця всього суцього» [51, с. 8]. Т. Жаданова виокремлює характерні ознаки християнського фентезі, серед яких найважливіші «настанова на створення уявного художнього світу, відмінного від реального; використання християнських компонентів (тем, образів, мотивів, сюжетів тощо); морально-філософський зміст із соціальним підтекстом; алегоричність; критичний пафос (викриття вад людини й суспільства); відчуття кризи, крихкості світу» [51, с. 8]. Означені риси, окремо взяті, зустрічаються в багатьох художніх зразках фантастичної літератури.

Чільним представником християнського фентезі вважається К. С. Льюїс. Аналізуючи його роман «Допоки ми не маємо облич», О. Червінська робить висновок про наявні ремінісценції та «метаморфну природу функціонально значущих жанрових конфігурацій» [212, с. 49]. Звідси, доцільно простежити відповідний зріз релігійного підтексту, притаманний зразковим фантастичним нарративам К. Саймака.

У даному разі, вони представлені у вигляді «міждискурсивної інтертекстуальності» або, за теоретиком В. Чернявською, «інтердискурсивності», визначеної нею як «взаємодія між різними типами дискурсу, що забезпечує інтеграцію, перехрещення різноманітних сфер людського знання і практики» [219, с. 165]. Позаяк у гіперреальному просторі літератури дискурси повсякчас «нескінченно множаться» за рахунок інтертекстуальності та інтермедіальності, то й кількість інтердискурсивних вимірів не визначено заздалегідь. За зауваженням М. Фуко, «лише випробування аналізом може показати, чи існують вони, і якщо

існують, то які. Навіть більше, жодна дискурсивна формація не належить <...> лише до однієї із цих систем, а входить водночас у широке поле відносин, де займає різні місця і здійснює різні функції» [207, с. 295]. Декодування філософсько-теологічного, інтертекстуального та інтермедіального аспектів, що демонструють вихід у гіперреальний простір, у текстах К. Саймака будемо розпізнавати шляхом аналізу «інтердискурсивної конфігурації» (термін М. Фуко).

Відразу постає питання про релігійність К. Саймака. Так, на початку 1960-х рр. американський фантаст у листі зазначав: «Я можу назвати себе християнином-неформалом. Часом я читаю Біблію. Зрідка ходжу до церкви, але формально не пов'язаний із жодною конфесією <...> Я вірю – скоріше як містик – у вищу силу, куди менш формалізовану, ніж вважає більшість релігій. Коли я дивлюся на те, як чітко функціонує організм космосу, не повірити в цю силу я не можу. При цьому я дещо сумніваюся в тому, чи може ця сила бути особистим Богом» (цит. за [67, с. 8]). У зв'язку з питанням еволюції (наукової) фантастики в метажанр фентезі видається цілком логічним виявлення теологічної домінанти текстів-фентезі К. Саймака, які представлені здебільшого у вигляді ремінісценцій, антропологічних та інтермедіальних алюзій. Наприклад, однією з найбільш очевидних біблійних ремінісценцій К. Саймака виступає назва роману «Всяке тіло – трава». Даний паратекстуальний маркер відсилає компетентного читача до фрагмента з Книги Ісайї:

«Голос кличе: Звіщай! Я ж спитав: Про що буду звіщати? Всяке тіло трава, всяка ж слава як цвіт польовий... (Ісаїя 40:6). Трава засихає, а квітка зів'яне, як подих Господній повіє на неї!... Справді, народ то трава...(Ісаїя 40:7). Трава засихає, а квітка зів'яне, Слово ж нашого Бога повіки стоятиме!» (Ісаїя 40:8).

Звісно, герменевтичність задуму цього фантастичного тексту про квітів-прибульців пов'язана із тлінністю, мінливістю світу й стає зрозумілою в контексті виявленого першоджерела.

Як відомо, К. Саймак звертався до християнської тематики ще 1935 р. в оповіданні «Творець» («The Creator»), де йдеться про винайдення темпорального генератора фізиком Скоттом Марстоном і психологом Пітером Сендсом. Події

відбуваються у той час, коли Стара Земля, завершуючи небесний шлях, починає дедалі повільніше обертатися навколо своєї осі. За допомогою гіпнозу та снів персонажі поринають в інший вимір – специфічну симулятивну гіперреальність і, водночас, лабораторію схожого на конус Творця. Дослідники зрештою набувають здатність до телепатії думок Творця. Проте неправильно запущений темпоральний генератор закидає мандрівників у лабіринти часу і простору:

«Життя у над-Всесвіті Творця в мільярди разів швидше, ніж життя в нашому Всесвіті, воно минає у мільярди разів повільніше. Секунда у над-Всесвіті – роки за нашими мірками. Час, який я провів у світі Творця, дорівнює мільйонам років за земним літочисленням» [285].

Текстуальна стратегія К. Саймака демонструє синтез рис наукової фантастики та християнського фентезі. Приміром, імітуючи ніби останній в історії рукопис від імені Творця, оповідання розкриває Його руйнівний задум як фікцію:

«Я знаю, що цей день ніколи не настане, проте я не збираюся їх розчарувати. Я знаю, що легенди брешуть, але навіщо мені руйнувати останню опору, яка залишилася у людей <...>. Ці люди були добрими до мене, а крім того, хоча між нами і лежать мільйони років, ми з ними однієї крові. Вони вважають мене богом, передвісником того, що день, якого вони чекають так довго, вже не за горами. Мені сумно усвідомлювати, що одного разу вони назвуть мене лжепророком» [285].

Утім, десакралізія задуму Творця в першій саймаківській версії фентезі не постає ключовою ідейною тенденцією оповідання. Насамперед тут акцентовано зміщення онтологічних полюсів досі відомих людині вимірів, позаяк в інтерпретації автора постать Бога пов'язана не лише з Небом, Землею, а й із Всесвітом у цілому.

Уже наприкінці своєї творчості К. Саймак повертається до квазітеологічної тематики, зокрема в романі «Вибір богів» («A Choice of Gods», 1972). Фантаст зазначав, що саме цей текст виступає для нього «остаточною декларацією цінностей», що він укладав її, «побоюючись не встигнути сказати те, що повинен був сказати», оскільки «тут є зникнення більшої частини людства, багатотисячолітні герої, силою думки мандрують по космосу, що відроджуються надздібності індіанців, що прийняли християнство роботи, розумні дерева, прибулець, який прибув на Землю, щоб знайти душу, таємничий Проект. <...> Все це є частинами єдиного цілого, які своєчасно

встануть на свої місця, щоб реалізувалася головна філософська теорія Саймака» (цит. [за 67, с. 9]).

Сюжетні події фантастично-фентезійного роману «Вибір богів» відбуваються у майбутньому – 2185 р.: Земля практично спустошена, населення (окрім кількох племен і роботів), знання і вміння людства давно втрачені. Особливо наголошується на мутації людства та існуванні чотирьох штамів антропоморфних істот: люди «цього» дому, індіанці, люди на узбережжі й, звісно, роботи.

Привертає увагу Я-оповідача, найстарішого 110-річного мешканця одного бездоглядного будинку, який починає вести свої записи незадовго до кінця ХХ ст. від Різдва Христового. Він детально висвітлює спогади про долю населення Землі, позаяк вона згодом може перетворитися на міф [268]. Як справедливо зазначає Н. Караєв, у «Виборі богів» сконцентровано всі значущі для автора істини: «І визнання того, що техніка заводить людство в глухий кут, заважаючи нам еволюціонувати. І віра в те, що космосом керує Принцип створення, «спрямовуюча сила, мозковий центр, те, що робить весь світ єдиним цілим і приводить його в дію»; цей Принцип може здаватися нам злим, холодним і байдужим, насправді він - моральний і втручається, коли ми збиваємося з правильного еволюційного шляху. І надія на те, що нас врятує головне, що тільки є в Принципі, у цьому дивному саймаківському Бозі» [67, с. 9].

Дійсно, вже в першому розділі «Вибору богів» підкреслюється, що людина, яка стала уповільнено старішати, виробила своє ставлення до «іншого» як до антропологічного «факсиміле» (тобто симулякра), позаяк звикла жити в оточенні роботів:

«Мозок у роботів технологічний. Роботів створювали для іншого. Їх робили для того, щоб вони тішили людське марнославство і гординю, тамували ту дивну спрагу, яка, схоже, від початку властива людському «я» – прагнення мати біля себе інших людей (або розумне факсиміле людей), які б задовольняли наші бажання і потреби, рабів, які перебувають у нашому підпорядкуванні, людських істот, над якими чоловік або жінка (або дитина) могли б панувати, створюючи в такий спосіб помилкове відчуття переваги» [268].

Однак окремі люди, ототоженні з богами, набувають телепатичних здібностей і вміння переміщатися в часі – телепортуватися. Розмірковуючи над природою почуттів, істини, знання як такого, нарешті – віри, саймаківський оповідач виразно підкреслює втрату людиною віри через питання про здатність до віри саме роботів: «Чи можуть істоти, які не мають душі, служити Богу? Або, можливо, після стількох років роботи і віри у них самих з'явилася душа?» [268]. З тексту постає світоглядна версія Саймакової інтердискурсивної практики: будь-яку істоту, навіть річ здатні гуманізувати саме віра і праця.

Наявність у фантастичному творі слідів іншого тексту завжди продукує вихід за межі однієї фікційної реальності. Релігійний пласт співіснує в контексті інших нашарувань. М. Фуко зазначає, що «потрібно бути готовим будь-якої хвилини прийняти дискурс у його подієвому вторгненні, в тій пунктуальності, з якої він з'являється, і в тому часовому розсіюванні, яке дозволяє йому бути повторенням, пізнанням, забутиєм, перетвореним, стертим аж до своїх найменших слідів, похованим у книжковому пилу» [207, с. 70].

Так, у романі К. Саймака «Вибір богів» змальовано дивний топос музичного саду: музичні дерева стоять подібно струнким білим привидам. Їхній оркестр у даному тексті уподібнюється особливим звуковим симулякром: «Маленька групка дерев на пагорбі – вони здаються примарними у вечірньому світлі <...> Дерев, у яких є барабан, і скрипка, і свисток з оленьчої кістки, і ще багато-багато чого, і вони об'єднують усе це разом, поки не заговорить саме небо» [268]. Функціональність наведених інтермедіальних складників постає очевидною в розкритті теологічної програми задуму роману. В цьому особливому «музичному саді» з'являються різноманітні роботи-симулякри – Єзекія, Нікодемус, Іонафан та Авен-Езер, з бажанням поселитися в монастирі й присвятити себе вивченню християнства. Уважний читач відразу вловлює теологічну спрямованість даного фантастичного тексту в аспекті інтертекстуальної специфіки окресленого персониферного ряду.

Постать робота Єзекія (характерно, що вона з'являється також у романі «Місто») відсилає до відомого біблійного персонажа Старого Завіту:

«11. І кликнув пророк Ісаїя до Господа, і Він завернув тінь на ступенях, де вона спускалася на ступені Ахазові, на десять ступенів... / 12. Того часу послав Беродах-Бал'адан, син Бал'аданів, вавилонський цар, листа та дарунка до Єзекії, бо прочув був, що Єзекія захворів. / 13. І вислухав їх Єзекія, і показав їм усю скарбницю свою, і срібло, і золото, і пахощі, і добру оливу, і всю зброївню свою, і все, що знаходилося в його скарбницях. Не було речі, якої не показав би їм Єзекія в домі своїм та в усім володінні своїм. / 14. І прийшов пророк Ісаїя до царя Єзекії та й сказав до нього: Що говорили ці люди? І звідки вони прийшли до тебе? А Єзекія сказав: Вони прийшли з далекого краю, з Вавилону. / 15. І той сказав: Що вони бачили в домі твоїм? І Єзекія сказав: Усе, що в домі моїм, вони бачили, не було речі, якої не показав би я їм у скарбницях своїх. / 16. І сказав Ісаїя до Єзекії: Послухай Господнього слова: / 17. Ось приходять дні, і все, що в домі твоєму, і що були зібрали батьки твої аж до цього дня, буде винесене до Вавилону. Нічого не позостанеться, говорить Господь! / 18. А з синів твоїх, що вийдуть із тебе, яких ти породити, декого заберуть, і вони будуть євнухами в палатах вавилонського царя! / 19. І сказав Єзекія до Ісаї: Добре Господнє слово, яке ти сказав! І подумав собі: Так, мир та безпека буде за моїх днів! / 20. А решта діл Єзекії та вся лицарськість його, і як він зробив став та водотягу, і впровадив воду до міста, ото вони написані в Книзі Хроніки Юдиних царів» [(2 Царів 20:11-20)].

Звідси, персонаж саймаківського роману має асоціюватися з благочестивим іудейським правителем-реформатором, що ніби викоринив ідолопоклонство, відновив «істинне» богослужіння, знищивши Мідного змія. В цьому плані міркування читача доповнює рецепція Н. Фрая відносно епізоду зі змієм: «Через ту роль, яку йому приписано у Книзі Буття, змії у біблійній традиції зазвичай стає образом зла, хоча може втілювати і справжню мудрість (Мт. 10: 16) або оздоровлення (4 М. 21: 9), як це було у грецькій міфології. Щиро кажучи, «невелика» зрада, приписана змієві, мабуть, стала наслідком боротьби царя Єзекії з культом змія (2 Цар. 18:4)» [201, с. 220].

У романі «Вибір богів» символічний образ Єзекія добре візуалізований, до цієї фігури наратор апелює повсякчас. Читачеві показується навіть те, що робот-монах був одягнений у грубу коричневу рясу на металеве тіло. У сюжетній канві тексту образ «місії» Езекія постає з його міркувань про пересічність людей, це цілком одухотворена особистість: «Турбувати їх повинні аж ніяк не зірки і все, що вони можуть там знайти для своєї розваги; єдине, що справді має турбувати кожную людину, – це стан її безсмертної душі» [268].

Інші персонажі також мають безпосередній зв'язок з історико-біблійними реаліями. Ім'я робота Нікодемуса співзвучне з постаттю фарисея Нікодима – таємного учня Ісуса Христа. Він згадується у Святому письмі (Новий Завіт) і йому приписується укладення одного з апокрифічних Євангелій. У свою чергу згадку про Іонафана декодуємо як натяк на сина царя Саула, який активно боровся проти філістимлян. У своїх військових походах він покладався виключно на Бога, а його вдячний народ навіть врятував від смерті знаного друга царя Давида. І, нарешті, антропоморфізований камінь Авен-Езер, ототожнений із засобом допомоги, може нагадувати про битву ізраїльтян і філістимлян, коли Самуїл окреслив пам'ятне місце Божої допомоги, а також Чорний камінь (мусульманська святиня Аль Кааба). Декодуючи символічне навантаження цих образів-персонажів, компетентний читач зможе наблизитися до герменевтики задуму роману «Вибір богів».

Проте саме в моменті сюжетики, пов'язаному з таким дивним симпозионом, що збирає разом роботів-філософів, рецептивна увага читача «перемикається» із промовистого персонифікованого ядра на музичні реєстри фентезійного тексту. Це представлений К. Саймаком крізь сприйняття (уяву) Езекія згаданий вище гай музичних дерев, які пересадив з іншої планети Роберт, за монастирськими стінами, які щовечора налаштовуються на «концертну» програму: «Це буде чудово. <...> Він уявляв собі, ніби їхня музика є співом якогось божественного хору, проте він знав, що це лише плід його уяви» [268]. Здатність відчувати естетичну насолоду від музичних ритмів знову-таки антропоморфізує свідомість роботів, відкриваючи креативні засоби гіперреальної симуляції.

Показово, що в уяві Езекія дерева постають генераторами нових кодів: «Він сподівався, що це буде не одна з тих експериментальних п'єс, якими вони відненавна захопилися. Так багато інших композицій, які вони можуть виконувати, старих і улюблених, проте немає жодного сенсу в тому, що вони роблять» [268]. Однак, за його спостереженням, їхня музика почала погіршуватися в останні кілька років, відтоді як два найбільш давніх дерева почали помирати. Читач легко прочитусь тут аналогію сюжетики з Едемом і двома його табуйованими деревами.

Відбиваючи метафору втраченого раю, Езекія-робот у ностальгічному настрої часто гуляє по саду, оскільки це допомагає йому мислити. Більше того, він здатен любити його красу «за те, як розпускається, змінює свій колір і потім опадає листя, за те, як цвітуть квіти навесні і влітку, за чудо життя і смерті, за спів птахів і їх політ, за оповиті серпанком пагорби по берегах річки і, часом, за звучання оркестру музичних дерев» [268]. Розсадження специфічних музичних дерев, яке зумовлювалося втратою жителями Землі музичного слуху і здібностей, постає метафорою втрати людьми духовності.

Актуалізована біблійна парадигма дерева й саду спрямовує персонажа Джейсона до міркувань про зустріч із Богом: «Оголений робот <...> не може постати перед Богом; він повинен мати на собі що-небудь із людської одягу, якщо бажає замінити людину, яка так сильно цим зневажила» [268]. Зафіксована американським фантастом симулятивна природа штучної людини впливає на жанрову природу його тексту, яка піддається суттєвим модифікаціям унаслідок насичення інтермедіальними складниками відповідного кшталту.

Показово, що розв'язка роману «Вибір богів» відбувається саме в монастирському саду, коли від доторку вітру Єзекія здригнувся, налякався, відчувши огиду до самого себе: «Може, подумав він, я перетворююся на людину? Можливо, тому справді відчуваю рух повітря?» [268]. Християнську телеологію тексту виразно акцентує й остання фраза в романі («Бог навіки залишиться добрим старим джентльменом (людиною) з довгою сивою бородою» [268]), засвідчуючи антропологізм персоносфери.

К. Саймак продовжує розгортати теологічний вектор у романі «Проект „Ватикан”» (1981), де роботи вирішують побудувати свій альтернативний світ, Ватикан, а самі уподібнюються монахам. На далекій планеті грають музичні кристали й зображується співуча дорога до Раю: «Чудова музика оточувала її, мчала звідусіль; на мить їй здалося, що сама музика, яка наповнювала все кругом, і несла її вперед, до світла» [279]. Інтердискурсивна взаємодія у романі знову доповнюється музичною домінантою: «Концерт завершився оглушливим фіналом, і музичні дерева

залишилися стояти мовчки у світлі осіннього місяця. Внизу, в річковій долині, перегукувалися сови, і слабкий вітерець прошелестів листям» [279].

Винятковим інтермедіальним вкрапленням, що тяжіє до теологічної тематики й розширює інтерпретаційні можливості тексту фентезі, постає так званий *релігійний екфрасис*. Це можна спостережити на прикладі оповідання К. Саймака «Покоління, що досягло цілі» («Target Generation або Spacebred Generations», 1953). Події тут відбуваються на Космічному кораблі-ковчезі, що уособлює порядок на протигагу хаосові. Актуальною алюзією на знані інтервали Біблійної історії видається також зміна сорока поколінь людей за час подорожі кораблем, який став вважатися «нерухомим світом», Вавилонською твердинею. Зазначимо, що на кораблі було чимало законів на кшталт «не марнуй», «не пожадай» тощо. Мешканці Корабля переказують міф про прийдешній тасмничий Кінець, а Священні Картини сприймаються як символи надії, адже на них зображені символічні образи інших місць, де панує порядок (можливо, ще більших кораблів), і всі ці символічні образи-фантазми забезпечені назвами: Дерево, Струмок, Небо, Хмари, Вітер і Сонячне Світло.

Акцентуємо першорядність екфрасичної поетики специфічної «ікони». Представлена тут метафорично ікона, яка, на думку Ю. Лотмана, об'єднує «енергію божественного Логоса», і елемент «ритуально-риторичного контексту», що охоплює увесь духовний устрій життя [97, с. 183-184], у тексті К. Саймака є ключем для прочитання сюжетики. Отже, увага читача «Покоління, що досягло цілі» концентрується на «Священній картині», яка вважалася найбільшою цінністю кожної сім'ї, біля якої треба молитися. Читаємо: «Цього дня люди були надзвичайно наляканими, молилися в церкві, де висіла найбільша Священна Картина, оточена свічками, змальовувала Дерево, і віти, і Річку, і Будинок вдалечині, і Небо з хмарами, і Вітер, якого не було видно, але який відчувався» [284]. Опис «Священної картини» у тексті, зі специфічним дешифруванням «художніх прийомів, тобто спеціальної системи передачі того чи іншого змісту на площині картини», якого вимагає прочитання ікони (див. [194, с. 221–225]), повторюється дослівно надалі,

перетворюючись на містичний, візуально-пластичний артефакт. Джон Хофф, один із мешканців Ковчегу, усвідомлює, що Священні Картини кожної сім'ї відрізняються одна від одної. Намагання наблизитися до Бога (перейти в інший світ) і водночас відчутти його присутність у своєму світі для персонажів К. Саймака означає подолати межі фікційної реальності й змодельовати нову. Метафорично зображена в тексті «Покоління, що досягло цілі» аварія на Кораблі-ковчезі. Тоді під гуркіт металу саме «Священна Картина нахилилась зі стелі, яка щойно також була стіною, нахилилась, розгойдуючись у повітрі, і звалилася вниз» [284], постаючи містичним моментом оповідання. Позаяк екфразис у фентезі, як підкреслює Т. Рязанцева, «вербально передає не лише певний витвір мистецтва, але й враження від нього» [152, с. 67], опис Священної Картини в уяві персонажів зводиться до ностальгічного перерахунку ключових образів минулої земної природи: «Дерево, і ще були Вівці під Деревом, і Огорожа, і Струмок, а в кутку – кілька крихітних Квітів. Ну і, звичайно, Трава, що простягалася в далечінь до самого Неба» [284].

«Ікона», особливо її колористична палітра, справляла одухотворююче враження на персонажів. Це ключ до розуміння провідної ідеї оповідання: як архетип, що передбачається в іконі, за подіями на Кораблі стоїть реалізація певного промислу, пов'язаного з кінецьністю земного життя як такого, з початком існування землян в інших світах космосу. Показово, що в написаному пізніше оповіданні К. Саймака «Фото битви при Марафоні» (1974) цей екфрастичний ключ також стає суттєвим для рецепції: персонажі знаходять тривимірну панорамну світліну із зображенням історичної події, де можна було розгледіти зображення розп'яття, і це є ключовим для поетики тексту.

Отже, в аспекті інтердискурсивності функціональна наявність біблійних ремінісценцій та алюзій у фантастиці К. Саймака, завперш, засвідчує еволюційний крок наукової фантастики до метажанрового формату фентезі.

2.3. Металогічна функція транзитивного персонажа в генезі фантастики

У фантастиці ХХ ст. на рівні сюжетики простежується тенденція до активної трансформації легендарно-міфологічних, літературних та інших традиційних структур, які використовуються авторами для створення асоціативно-символічних конфігурацій, завдяки чому у фантастичному тексті вдається сконцентрувати надзвичайно складні й суперечливі загальнолюдські проблеми. Як наслідок, функціонування античних, біблійних та літературно-історичних сюжетів переходить на рівень міжрегіональних літературних відношень. Це одна з актуальних проблем літературознавства, в руслі якої інтерпретація традиційних сюжетів і трансформація образів-символів у фантастичній літературі виявляє власну специфіку. Своєрідний «антично-міфологічний вибух», який спостерігається в літературі ХХ ст., передусім виявив себе в підвищеному інтересі до сюжетів минулого. Крім того, у 70-80-ті рр. А. Волков та його послідовники звернули також увагу на деякі образи-персонажі, мотиви фольклорно-фантастичного або науково-фантастичного походження, у тому числі й на рівні другорядних персонажів [7; 34; 120; 134; 190; 216].

Специфікою в нашому разі є те, що, проникаючи в персоносферу фентезі, транзитивні образи часто переходять у площину тропології. В цьому плані У. Еко подає зразковий аналіз відповідної ситуації. Окреслюючи металогічну специфіку можливих світів, він на відомому прикладі казки про Червону Шапочку простежує, в який спосіб нарративні модуси можуть запозичувати «індивідів та їхні властивості з «реального» світу референції» [231, с. 380] і як вмонтовують їхні образи у фікційні виміри тексту:

«Якщо я розповідаю казку про Червону Шапочку, я наслідую мій нарративний світ певною, обмеженою кількістю індивідів (дівчинка, її мама, її бабуся, вовк, мисливець, два будиночки, ліс, <...>), наділених певною сукупністю ознак. Деякі з цих властивостей відповідають таким у світі мого досвіду (так, у казці ліс теж складається з дерев), але є й такі властивості, які мають місце лише в даному можливому світі: наприклад, у названій казці вовк має здатність розмовляти, а бабуся і внучка – здатність не вмирати, після того, як їх проковтнув вовк. У цьому нарративному світі (можливому світі, створеному його автором) персонажі знаходять пропозиціональні установки: приміром, Червона Шапочка спочатку вважає, що

вовку можна довіряти, а пізніше вірить, що перед нею в ліжку лежить її бабуся (читачеві казка заздалегідь повідомила справжню ситуацію, яка не відповідає уявленню дівчинки). <...> Отже, казка та її фабула надають нам кілька різних способів опису, два конструкти: в першому – вовкам можна довіряти, а на ліжку перед Червоною Шапочною лежить бабуся; у другому – вовкам довіряти не можна, і на ліжку лежить вовк. Ми спочатку знаємо, що один із цих конструктів подається як справжній, а інший – як помилковий, але Червона Шапочка дізнається про це лише наприкінці казки» [231, с. 376-377].

На цьому зразковому прикладі італійський мислитель розгорнуто демонструє алгоритми входження транзитивного казкового образу в інтертекстуальне поле класичної літератури – це може бути висновковим орієнтиром для нашого подальшого аналізу. Найбільш складним питанням є виявлення причин відродження інтересу до тієї чи іншої тематики, що сягає своїм корінням у давні часи. Як зауважує А. Нямцу, «акумуляючи в різних аспектах багатовіковий досвід людства, традиційні сюжети та образи в певній соціально-історичній і культурній дійсності спочатку ніби пристосовуються до вимог іонаціонального середовища, а потім здійснюють перехід на вищий, у порівнянні з попередніми інтерпретаціями ідей, тематичний рівень сприймання, функціонування та пізнання дійсності» [120, с.140].

Невичерпним джерелом сюжетів як для античних авторів, так і для їх наступників та інтерпретаторів стають греко-римська міфологія та історія античності взагалі. Зауважимо, що в античні часи та за часів Середньовіччя вперше оформилася велика кількість сюжетів, які пізніше також зазнали численних обробок іноді у вигляді імітацій, близьких до своїх прототипів, іноді у своєрідній і самобутній формі. Зміни образів та сюжетів відбуваються саме в дискурсі. При цьому з уваги тих, хто знайомий лише із загальноприйнятою версією якого-небудь сюжету, може «вислизнути» та обставина, що багато сюжетів суттєво змінилися.

Набувають найбільшої популярності й зазнають подекуди радикальних реінтерпретацій ті сюжети, і ті традиційні персонажі, які потенційно містять у собі проблему розвитку людської особистості, суперечливого поєднання в ній прекрасного і потворного, вічних питань добра та зла, а також презентують історичний досвід століть. Саме вони стають джерелом та основою багатьох подальших літературних

інтерпретацій: сюжети про аргонавтів, Троянську війну, образи Едіпа, Одиссея, Прометея, Дон-Жуана, Фауста та ін., а серед жіночих образів, приміром, Пенелопа, Антігона, Медея, Жанна д'Арк та ін. (див. детальніше про це [129; 134]). Як зазначається, «асоціативний зв'язок «ім'я» – «фабула-історія» <...> робить традиційний образ кодом цієї фабули» [216, с. 154]. Показово, що, зокрема, у творчості К. Саймака спостерігається активне звертання до ТСО, що виступає специфічною формою інтертекстуальності, а згодом стає загальною рисою всієї літератури фентезі.

Як акцентує І. Арнольд, у літературному тексті простежуються дві взаємодіючі, але протилежно спрямовані тенденції: «Це – тенденція до посилення експліцитності, наприклад до *повтору*, що полегшує запам'ятовування, і тенденція до імпліцитності, сугестивності, компресії інформації, яка також може збільшувати експресивність, емоційність і естетичний вплив» [9, с. 91]. Справедливість цього зауваження підтверджується на практиці жанрових форматів фентезі, де у вигляді ТСО активно залучається інтертекст. Так, у фентезійному романі К. Саймака «Магістраль вічності» (1986) події розгортаються у віддаленому майбутньому, коли людство вже досягло неймовірного прогресу, а всю фізичну роботу виконують роботи, – людина переважно зайнята «філософствуванням», поки не зустрічається з прибульцями-«безконечниками». Дехто з людей, зокрема родина Евансів, спромоглися телепортуватися на машині часу в історичний період середніх віків, де відбуваються інші події. Сюжетним конструктором постає якраз ця мінлива подвійність подій і часопростору, суголосна тезі І. Арнольд.

Зокрема, не випадково в розмові з роботом одного з персонажів (Інід) під час «масової галюцинації» згадується колоритний образ Дударика Пайдпайпера. Генеза цього транзитивного персонажа тяжіє саме до середньовічної легенди XIII ст. про Гальменського «строкатого» шуролова, який помстився владі за допомогою чарів своєї музики: «Я читала про Дударика в одній із книг, які мій брат відкопав у минулому. Цей Дударик виманив своєю музикою із села всіх дітей» [275]. Показово, що це сказання активно інтерпретувалося романтиками, зокрема німецькими –

Л. фон Арнімом, К. Brentано, Г. Гайне. Означений текст К. Саймака впевнено спрямовує увагу читача до балади про щуролова англійського поета Р. Браунінга «Строкатий Дударик» (1842):

Усі побачили на нім
Червоно-жовтий шарф строкатий.
Він дуже гарно пасував
Подертій курточці картатій.
З-під куртки ледве виглядала
Стара сопілка юнака,
По ній, готова пісню грати,
Гуляла хлопцева рука [243].

Окрім того, у Р. Браунінга читаємо також про наслідки дій Дударика для міста і пам'ять про цю подію:

Цю вулицю, якою дітлахи
Останній раз в житті своєму крокували,
На згадку про підступного Дударика назвали.
Тут заборонені музичні інструменти,
Трактири вже давно закриті,
Забуті сміх, веселоці та жарти –
Усе нагадує лиш жах тієї миті... [243].

Загалом, в англійському світі образ Дударика був настільки популярним, що втілювався навіть у мультимедійний простір (1933 р. в Америці створили мультфільм про Щуролова).

Проте К. Саймак дещо деформує образ персонажа, додаючи до імені Дударика промовисте прізвисько Пайдпайпер (від *ried pipe*), яке характеризує людину, що дає нездійсненні обіцянки і тим самим готує різноманітні пастки. Підкреслюється, що «здатність художнього образу переводити явище (авторський смисл) з одного рівня <...> на інший вказує на те, що художній образ виконує, насамперед, функцію тропу» [216, с. 157]. У даному прикладі К. Саймака інтертекстуальний образ Дударика набуває специфічної знакової конфігурації, параметрів тропової (металогічної) фігури, реалізованої надалі в розв'язці. У науці цю закономірність тропологічної природи фантастичного вже акцентовано. Фантастичне, як підкреслив А. Волков, може слугувати матеріалом для тропів, сприяючи психологічному

аналізу, додає напруженої експресивності [34, с. 124]. Окреслений К. Саймаком «музично-симулятивний» вплив інопланетян, за якими слухняно простують люди, наводиться як алюзія на Дударика. Водночас у парадигмі «зірки співали» обізнаний читач змушений також розшифровувати й «музику сфер» античної філософії, й алхімічне «шипіння водню», й «чечітку радіації», й відомі літературні образи, й таке інше:

«Зірки співали – він чув музику сфер, шипіння водню, чечітку радіації, хорали часу, гімни простору, глухий шум пилу, урочисту пісню нескінченної порожнечі. Найгірше було усвідомлювати, що ні звуків, ні образів насправді немає, а є у кращому випадку чаклунська підробка під реальність, відтворення інопланетних абстрактних концепцій» [275].

Мовиться, як бачимо, про гіперреальне розширення фікційного світу фентезі, насиченого образами-симулякрами, на які в даному прикладі перетворюються фантазми Дударика-Щуролова. Подібні інтертекстуальні вкраплення металогічного кшталту моделюють специфічну конфігурацію стилю фентезі, насичують фантастичний текст симулятивними фантазмами, що пролонгують виміри уявного, допомагаючи здійснювати, за термінологією У. Еко, так звані інференційні прогулянки-вилазки.

2.4. Мотиви контакту та подорожування в «паралельні світи»

Ідея паралельних світів, тобто таких, що співіснують у специфічному Мультивсесвіті, обґрунтовується сьогодні й у річищі природничих наук, і в гуманітаристиці. Так, І. Мозговий зауважує, що ідея множинності світів «успадкована» грецькими філософами, зокрема Анаксимандром (бл. 611–546 до н.е.), який запропонував учення про «світи, що народжуються й гинуть, про існування інопланетних населених світів» [106, с. 81]. Його ідею підхопив Анаксагор (бл. 500–428), висловивши ідею панспермії – «перенесення в Космос зародків життя із Землі», а також Демокріт (бл. 460 – бл. 370), Метродор із Хіоса (IV ст. до н.е.) та Епікур [106, с. 81]. Наукове аргументування щодо наявності позаземних цивілізацій утвердилося у XVII ст. у річищі геліоцентричної системи світу М. Коперніка,

знаменитих експериментів Г. Галілея та концепцій Дж. Бруно [106, с. 81]. Знаковим виданням стала книга Б. Ле Бов'є де Фонтенеля «Бесіди про множинність світів» (1686), де вперше артикульоване питання про контакт з інопланетянами [106, с. 82]. У художню літературу концепція паралельних світів проникає з початом XVIII ст. – тексти Вольтера, Г. Уеллса, Х. Л. Борхеса.

Мотив подорожей у часі трактується К. Саймаком і прибічниками фантастичного жанру надзвичайно характерно: руйнується принцип лінійності часу, героям дозволяється вільно переходити в різні епохи та простори. Зокрема, проблему співіснування можливих світів як таку вперше окреслив Г. В. Ляйбніц, який запропонував аналітичні модальності необхідного, можливого, випадкового. Тема була підхоплена С. Кріпке, Я. Хінтікка, Д. Льюїсом, Н. Решером, У. Еко. Вони розвинули вчення про реальність як «певний всесвіт, що складається з великої кількості різноманітних елементів. У цьому всесвіті існує відповідна ієрархія» [103, с. 145].

На проблемно-тематичний розвиток фантастики у XX ст. істотний вплив справила проблема варіантності історії, яка досліджувалася істориками, соціологами, філософами, представниками інших наукових дисциплін і породила безліч концепцій (згадаймо, наприклад, праці А. Тойнбі) і різні ідейно-сміслові відгалуження. Сучасні дослідники виділяють найбільш продуктивні з них – мотиви «альтернативної історії» і «паралельних світів»: Дж. Уїндем «Пошуки навмання» (1961), П. Буль «Сад Канашими» (1964), П. Андерсон «Буря літньої ночі» (1974), К. Пріст «Нескінченне літо» (1976) (див. про це: [133; 136]).

Мотив «паралельних світів» є формально-змістовою продуктивною основою для різних форм моделювання екзистенційних станів і ситуацій у житті окремої людини та всієї цивілізації. Досить часто ці форми поєднуються, що надає розробленим концепціям очевидної актуальності й переконливості. У континуумі фантастичних жанрів подібне моделювання набуває особливого звучання, бо як правило, не потребує об'єктивної (переконливої) аргументації, на першому плані – створений авторською уявою світ. Цей світ принципово орієнтований на порівняння

з реальним людським світом, який може виявитися непоодиноким. Зокрема, множинність Земель, запропонована К. Саймаком, у таких версіях пояснюється, як правило, через параметри часопростору:

«Один світ випереджає нашу планету на секунду, а інший на секунду відстає від неї. І так вони йдуть один за одним, цілий ланцюжок світів, немов люди, які ступають по снігу слід у слід, утворюючи один безперервний ланцюг <...> Нескінченна безліч світів очікує свого часу. Ми можемо освоювати їх покоління за поколінням. Нова Земля для кожного нового покоління» [280].

Таке дещо прямолінійне тлумачення мотиву «паралельних світів» конкретизується й поглиблюється в науково-фантастичних творах не лише К. Саймака, а й багатьох письменників-фантастів ХХ ст. Така інтерпретація мотиву не є винаходом письменника (будь-яка модель контакту орієнтована на узагальнення звичайного), але К. Саймаку вдалося надати традиційній ситуації особливого семантико-поведінкового звучання, яке доповнює індивідуальну красу людської істоти. Брати А. та Б. Стругацькі, відгукуючись на тексти К. Саймака, підкреслюють головне: «Сюжетним вузлом, центральною (і єдиною) подією роману «Все живе...» постає Контакт – «перший безпосередній стик людства з іншою позалюдською цивілізацією» [172, с. 5].

Мотив та способи переходу героїв з одного світу в інший у плані контактування завжди відверто умовні, тому що вони необхідні тільки як каталізатор сюжетного розвитку стосунків і ніколи не претендують на «реалістичність» або «науковість». Контакти з «паралельними світами» потрібні фантастам для осмислення негативних процесів в історії земної цивілізації. Іншими словами, вони наділені утопічною тональністю, яка часто протиставляється реальному світові з його перманентними протиріччями й антагонізмами.

Для більшості трактувань мотиву контакту характерні формально-змістові риси. «Паралельні світи» в багатьох версіях демонструють очевидний сюжетно-фабульний зв'язок із класичними утопіями, які орієнтуються на традиції жанрів пасторалі та ідилії, а в найширшому розумінні – це фантастичні варіанти міфологічного «золотого століття» в його найрізноманітніших модифікаціях. При

цьому «пам'ять жанру» (М. Бахтін) істотно ускладнюється численними новітніми науковими та художніми концепціями. Мотиву контакту притаманна також множинність онтологічних моделей, при цьому «Землі-1,2,3,4» і т.п. мають певний мінімум ціннісно значущих відмінностей поведінкових стереотипів, які створюють чітко декларовану перспективу еволюції вихідної цивілізації. Інакше кажучи, «Земля-1» є своєрідним «інваріантом» для подальшого моделювання сюжетів про контакт з іншою цивілізацією [120].

«Паралельні світи» надзвичайно зручні й при розробці різних модифікацій мотиву подорожей у часі (тимчасових перенесень), тому що вони одразу ж усувають необхідність абиякої правдоподібності «реконструкції» простору. Цей мотив створює також можливість реалізації ескапістських настроїв у світогляді окремих людей або груп. У таких випадках фантастичні «Робінзони» мусять зробити свідомий вибір між реальною і можливою дійсністю. При цьому досить часто вони не можуть змінити свого рішення і повернутися в колишній світ. Іншими словами, переміщення в «позитивну утопію» носить односторонній характер (див. [222]).

Паралельні світи створюють для людини перспективу досягнення (набуття) олюдненого буття, в якому можна розв'язати існуючі проблеми, отримати можливість гідного існування. Такі світи взаємозалежні, дещо подібні до багатоповерхового будинку, в якому заселена лише одна квартира, з неї можна піти в іншу і т.д. Якщо скористатися характеристикою М. Бахтіна, то цілком правомірно стверджувати, що у версіях мотиву йдеться «про випробування ідеї, правди, а не про випробування певного людського характеру, індивідуального або соціально-типового» [19, с. 194]. У драматичних ситуаціях зустрічі з невідомим, створених К. Саймаком, окремі представники глухого соціуму постійно демонструють високі людські якості й у кінцевому підсумку відстоюють право своєї цивілізації на існування.

Багато в чому показовою виступає інтерпретація мотивів контакту та подорожування в романі К. Саймака «Кільце навколо Сонця». Тут ми знову зустрічаємося із традиційною для письменника просторовою прив'язкою дії до

глибоко провінційного світу, в якому раніше ніколи нічого значного (окрім пиятик, бійок) не ставалося. З певного моменту в містечку почали відбуватися дивні події, що, як з'ясувалося пізніше, активно проявилися й в інших містах, усій країні, на планеті. Ці безневинні, на перший погляд, події поставили під загрозу існування всього людства. У міських магазинчиках спершу з'являються вічні леза для гоління, потім – вічні електричні лампочки, пізніше – вічні автомобілі, нарешті – вічні збірні будинки. Згодом вражене населення отримує синтетичні вуглеводи, які практично рятують тисячі людей від голоду, а іноді – від смерті. Однак те, що відбувається, стає надзвичайно небезпечним для економіки, що опинилася на межі повного розпаду, провокує тотальну дезорганізацію всієї діяльності людства.

Відповідно герой починає своєрідне розслідування, прагне зрозуміти, що відбувається навколо нього і, найголовніше, що відбувається в ньому самому. Сюжетна дія роману активізує тему мутантів, сутність яких персонаж визначає так: «... під мутантом розуміється людина, що зазнала раптових змін вихідних спадкових форм. Ці зміни не стосуються фізичного стану, оскільки мутанта неможливо відрізнити від звичайних людей, однак вони пов'язані з розвитком особливих здібностей, відсутніх у звичайних людей» [280].

Пасторально-феодальний світ «Землі-2» підкреслено протиставлений першій Землі та її сучасному станові. Задум мутантів визначається їх прагненням виправити помилки реальної цивілізації, яка захопилася технологічним конструюванням і забула про головну мету будь-яких соціальних змін – духовний статус людини:

«У плани мутантів, – міркує герой, – входив порятунок і нове становлення суспільства людей, що рухаються хибним шляхом. Вони прагнули створити світ або світи, де війна не тільки буде оголошена поза законом, але і стане просто неможливою, де не буде місця страху і невпевненості в завтрашньому дні <...> І майбутня цивілізація, керована мутантами, вже не буде механічною цивілізацією, це буде цивілізація, побудована на інших соціальних і економічних засадах, на духовних і мистецьких засадах <...> Мутанти підтримають підкошену людину, повернуть їй давно втрачену рівновагу» [280].

У цих міркуваннях вловлюються інтонації античної культури, в якій жанри пасторалі й ідилії займали провідне місце і досі продовжують впливати на сучасний

літературний процес. Підкреслимо, що ця характеристика мутантів у романі – не рідкість у фантастичній літературі, вона відображає істотну рису даного феномену: особливі мімікрічні здібності мутантів. Ця риса викликає почуття ненависті до них людей: «...під видимим спокоєм вирував потік звірства. Справжнє зачалося за фасадом цивілізації. Воно готувалося вирватися із засідки і вчепитися в горлянку майбутнього» [280]. З цього моменту починається новий етап історії героя й накреслюється протистояння «звичайна людина – мутант». Вихід із цієї драматичної ситуації знаходить головний персонаж.

За допомогою дитячої іграшкової дзиги герой переноситься на «Землю-2», в інший світ, який з першого моменту вражає його первозданністю, відсутністю негативних техногенних характеристик. Невипадково К. Саймак до опису цього світу вводить безліч мікродеталей, які в сукупності вимальовують гармонійний простір, в якому герой, насамперед, бачить затишок, спокій і безпеку, проте відсутність звичного комфорту. Новий світ характеризується акцентованою диференціацією прав і можливостей людини, всю технічну роботу виконують роботи й андроїди. Тут панує «найскладніша машинна цивілізація, де не було місця людині. Людям нічого було робити на цьому заводі, який не потребував ні рук, ні мозку людини» [280]. Роботи, замінюючи в таких ситуаціях людей, забезпечують їм можливість гармонійно розвиватися, досягти свого вищого призначення. Цілком логічно в романі спочатку натяками, завуальовано, а потім категорично стверджується перевага мутантів над звичайними людьми. Машинній цивілізації «Землі-1» протиставляється інший, механічно-утопічний світ, центром якого залишається звичайна людина: «Незаймана долина без будь-яких слідів людської діяльності простягалася від горизонту до горизонту – земля і небо. І цю недоторкану землю пестили лише пориви вітру, що пробігали повз неї» [280]. Безтурботність, умиротвореність подібних описів створюють особливе світовідчуття, яке внаслідок контактів з іншим світом налаштовує втікачів із «Землі-1» на думки про єднання з природою, на прояв вищих духовних якостей.

Завдяки майстерно організованій авантюрі герой отримує необхідну інформацію, яка повинна спровокувати його перетворення на рідкісного мутанта. Зрештою, він починає розуміти істинний смисл буття на «Землі-1»:

«Він виявився андроїдом, штучною людиною, з тілом, створеним зі жменьки хімічних речовин силою розуму і чарами техніки. Але цією силою і чарами володіли мутанти, бо мозок звичайної людини, уродженця його рідної Землі, до цього ще не доріс. <...> Мутанти могли робити і андроїдів, і роботів, і вічмобілі, і вічні леза для гоління, і багато інших речей, прагнучи підірвати економіку раси, з якої самі колись вийшли» [280].

На «Землі-2» змальовано утопію «пасторально-феодалного» кшталту, що в романі характеризується так:

«...жити тут чудово. <...> Ідеалізоване й оспіване у книзі життя американських першопрохідців з усіма його перевагами, але без небезпек і труднощів. Тут процвітав свого роду феодалізм, і Великий Будинок, немов замок, з батьківською турботою займав навколишні землі, що годували знайдене тут щастя переселенців. <...> Тут панував мир. Ніхто не говорив про війну <...> Пасторально-феодална стадія – пауза для відпочинку та роздумів, для приведення в порядок думок, для відновлення зв'язку людини із землею, період підготовки до розвитку цивілізації, яка була б досконалішою за попередню <...> На нових Землях все починали спочатку, і можна було уникнути помилок, запобігти небезпеці, яка протягом століть вела до кровопролиття на старій Землі. На нових Землях ставали можливими будь-які форми цивілізації <...> На «Землі-2» першим кроком стала пасторально-феодална цивілізація. Тут створили місце для перепочинку, місце для виховання і роздумів» [280].

Врешті автор робить висновкове, майже онтологічне, узагальнення: «Народ, у якого є дозвілля, енергія якого керується добрими намірами, може побудувати рай і на одній Землі, і на багатьох Землях» [280]. На основі мотиву «паралельних світів» вже з цієї характеристики стає очевидною телеологія такого фантастичного моделювання.

Звичайно, К. Саймак поводить з класичними жанровими характеристиками фантастики досить вільно, але його художній «волютаризм» має мотивовані й об'єктивні підстави. Письменник розробляє надзвичайно перспективну гіпотезу моделювання фантастичних соціумів, яка передбачила винятково широкий простір для письменників-фантастів: «За зіткненням людей із мешканцями сусіднього

простору, за перипетіями в людському суспільстві самодостатньої колонії розумних роботів, за зустріччю з космічними прибульцями можна побачити у К. Саймака сумну впевненість у тому, що його співвітчизники абсолютно не готові до «жорстоких чудес прийдешнього», і скрізь видно брідливу ненависть до тих, хто через тупість чи корисливість намагається повернути прогрес навспак» [172, с. 12].

Важливою темою для фантастики з текстів К. Саймака постає обґрунтування гіпотетично можливого безсмертя: «Ми ніби перелили вміст з однієї посудини в іншу. Ми перемістили вас із вашого тіла в тіло андроїда, а ваше справжнє тіло зберігаємо до того часу, коли ви зможете повернутися в нього» [280]. Така форма «консервації» людської пам'яті в її широкій інтерпретації досить активно використовується фантастикою ХХ ст., але К. Саймак вперше поєднує її з концепцією «паралельних світів», надає їй змістовно оригінального звучання. Потужне враження на читача справляє в романі «Кільце навколо Сонця» декларований головним персонажем апофеоз вічного життя, що відверто суперечить багатогранній загальнокультурній традиції (особливо в ХХ ст.). Якщо після знайомства із племенем стрелдбрегів персонаж «Мандрів Гуллівера» Дж. Свіфта від захоплення перспективами вічного життя переходить до їх повного заперечення, то герой К. Саймака зберігає захоплене ставлення до перспектив безсмертя:

«Якщо мутанти-телепати розкриють секрет безсмертя, який світ вони створять? Припустимо, що люди перестануть помирати, але чи будуть вони жити вічно? Це вже не буде колишній світ. Світ стане інакшим, в ньому з'являться інші цінності й інші стимули <...> Чого потребуватимуть люди безсмертного світу? У них будуть необмежені можливості і вони будуть існувати завжди. <...> А якщо не вистачить цих світів, тобто Всесвіту з усіма його сонцями і сонячними <...> З'явиться потреба в нескінченних стимулах і можливостях, і кожен світ запропонує стільки стимулів і можливостей, що навіть вічний людині не вдасться вичерпати їх повною мірою» [280].

Письменник фактично змальовує ту вічність, якою від початку Бог наділяв людину до її гріхопадіння, тут він інтерпретує архетип «смерть» як перетворення людини на «вічного мандрівника галактик»:

«У вашому розпорядженні будуть нескінченний час і нескінченний простір, з'являться нові галузі техніки, і нові галузі науки, і нові філософські вчення – і

ніколи безсмертній людині не доведеться нудьгувати через відсутність справ і думок. <...> Безсмертя дозволить зберегти таланти і знання <...> Безсмертя виявиться інструментом, робочим інструментом. І воно завжди залишиться тільки простим робочим інструментом <...> А коли людина поставить смерть поза законом, тоді ворота смерті зачиняться назавжди, <...> якщо вона не хоче перетворитися на вічного мандрівника галактик» [280].

Показовий приклад мотиву контакту з «чужим» являє собою також оповідання К. Саймака «Розвідка» («Skirmish», 1950), сама назва якого активізує читацьке сприйняття. Персонаж тексту – репортер провінційної газети Крейн, типовий представник «провінційного людства». Звичайного дня він раптом наштовхується на зовсім не зрозумілі для нього речі: залізний щур, загадковий комп'ютер «Марк III», розумну швейну машинку і, нарешті, мислячий друкарський прилад. Для героя, що виявив наявність інтелекту в механічній речі, з'являється можливість пояснити дивні події і, головне, зрозуміти сенс того, що відбувається з ним і навколо нього. Протистояння машин людині виразно висвітлюється крізь імагологічну призму свій / чужий або ми / вони. Репортер, збагнувши, що зустрівся з інопланетним феноменом, розмірковує про глобальні наміри інтелектуальних машин:

«ВОНИ дали йому знати про себе. <...> Перш ніж діяти, ВОНИ хочуть знати, чого можна чекати від людей, <...> чого треба остерігатися. Знаючи все це, ВОНИ жваво з нами впораються. <...> Або ВОНИ спробують перебити всіх людей – і не виключено, що їм це вдасться. <...> Розкуті земні машини стануть ЇМ допомагати, а людині воювати з машинами самостійно проти машин буде нелегко» [282].

Автор змальовує апокаліптичну картину неминучого кінця, де «невтомні, безжальні машини» переслідують, убивають людей:

«Або ВОНИ змусять нас помінятися ролями і встановлять машинну цивілізацію, а людина стане посіпакою машини. І це буде рабство вічне, безнадійне і безвихідне <...> ВОНИ розумні механізми, зазнають невдачі або зрозуміють, що невдачі не уникнути – і, збагнувши, назавжди покинуть Землю» [282].

У даній ситуації проявляється головна чеснота героя: він залишається особистістю, що усвідомлює свою відповідальність перед людством. Оповідання «Розвідка» К. Саймака в аспекті теми контактування паралельних світів доволі просто і водночас універсально окреслює антропологічну проблему, пов'язану з

відповіддю на ключове онтологічне питання про протиріччя світоглядного контексту, в якому повсякчас змушена перебувати людина.

Подібне трактування мотиву у фантастиці осмислюється як вторгнення чужого розуму на Землю (переважно – з метою колонізації, прибульці налаштовані по відношенню до людей принципово вороже). В таких моделях діалог між цивілізаціями фактично неможливий, іншопланетяни прагнуть знищити людство, оскільки для виживання їм необхідні земний простір, ресурси, нарешті, люди як своєрідні «носії» чужого розуму. Подібні версії контакту розробляло багато інших письменників-фантастів, розвиваючи і змістовно ускладнюючи модель К. Саймака (Д. Фінней «Викрадачі плоті», 1955; Р. Шеклі «Поєдинок умів», 1960).

Розглянемо специфічну версію мотиву контакту в повісті К. Саймака «Дитячий садок» (1953), що постає у своєрідній морально-поведінковій формі. Тут герой, смертельно хворий на рак Пітер Шайє, перебирається з міста на глуху ферму, де хоче дожити відведених йому місяці. Під час однієї із прогулянок він знаходить дивну машину, яка внаслідок його дотику дарує йому нефритове яйце з дивним символом. Людей, які згодом дізналися про неї, машина також нагороджує різноманітними предметами, причому наділяє їх саме тим, чого кожна людина хоче найбільше (варіант своєрідної машини здійснення мрій). У свідомість Пітера закрадається жахлива на той момент думка про те, що дивний апарат має нелюдське походження: «мозок його леденить думка, холодна і страшна думка, за якою була чорнота космосу і тьмяна нескінченність часу. І він відчував, як чиясь чужа ворожа рука простяглася до тепла людства і Землі» [155]. У контексті фантастики ХХ ст. зображення подібного емоційного стресу від контакту з невідомим типове й передбачуване – первинна реакція людей на інопланетний розум майже завжди викликає негативні емоції: «Що це означало? Чому вона там опинилася? Чому вона клацала і роздавала подарунки, коли її гладили?» – здивовано міркує Пітер про надто людські рефлексії машини. – «Може, вона відповідала на ласку? <...> Можливо, вона дякує? За те, що її помітила людина? Що це? Запрошення до переговорів? Дружній жест? Пастка?» [155].

Від сприйняття машини як сучасного ящика Пандори герой поступово переходить до усвідомлення добрих намірів цього механізму. «Поведінка» антропоморфної машини проходить кілька етапів. На першому вона дарує подарунки; на другому будує тисячоповерховий будинок і оточує його прозорою стіною, яку не можуть зруйнувати бомби і снаряди; на третьому – здійснює «селекцію» людей і обраних (на чиїх подарунках був символ), змушує подолати труднощі і ступити в її будинок. Зцілений машиною Пітер поступово усвідомлює глибинний сенс контакту землян із фантастичними істотами чи речами:

«Розумний, продуманий, ретельно розроблений перший контакт. Контакт з людьми за допомогою знайомого, зрозумілого, нестрашного. Контакт за допомогою чогось такого, над чим люди можуть відчувати свою перевагу. <...> А з якою метою найчастіше прибувають на Землю всі ці дивні вигадані істоти в фантастичних романах? Підкорювати Землю, зрозуміло. Якщо не силою, то поступовим проникненням або дружнім переконанням і примусом. Підкорювати не тільки Землю, але і все людство» [155].

Згодом виявляється, що прибульці роблять людям добро, навіть будують школу для навчання і виховання, оскільки, за їхнім враженням, людство веде примітивний спосіб життя, а тому уражене численними хворобами. Як переконуємося, варіант контакту з невідомим у «Дитячому садку» заснований на ідеї місіонерського вторгнення неземного Розуму в життя землян, яке виключає ворожість і орієнтується на доброзичливу допомогу людям. Повість Саймака є проміжним варіантом мотиву контакту, в якому поєднуються насторога землян і добра воля прибульців, що в кінцевому підсумку передбачає їхнє порозуміння й доброзичливе співіснування.

У фантастиці будь-які варіанти контакту мають земну (людську) основу, через що неминуче постають тенденційно двополярними: людина – константний полюс, інший полюс може передбачати наявність різноманітних істот. Прибульці американського письменника можуть мати антропоморфну зовнішність, яка допомагає знаходити взаєморозуміння. Досить часто вони мають огидний вигляд, що або виражає їхню сутність і негативне ставлення до землян, або є лише умовністю. В останньому випадку неантропоморфність інопланетян потрібна письменникові для

перевірки моральної спроможності людей, яким доводиться долати ксенофобію. Через моделювання чужого здійснюється розуміння свого, отже, всі інопланетні «жахастики» є проекцією людського світу на «екзотичний» хронотоп різних планет. Фантастичне моделювання не вимагає обов'язкового контакту за межами Землі, події можливі й на нашій планеті.

Приміром, у романі «Прибульці» («The Visitors», 1980) іншопланетяни не ворожі до людей, а їхні первинні негативні оцінки пояснюються тим, що земляни не розуміють і не сприймають дій чужого розуму: «Всіх цікавило питання: хто вони такі і що їм потрібно на Землі?» [291]. Лише згодом людське суспільство усвідомлює відповідальність за те майбутнє, на яке може позитивно вплинути контакт. Один із героїв роману висловлює принципово важливу думку: «Ми не можемо дозволити собі зненавидіти цю штуковину (прибульця. – Д.П.). Не можна допустити, щоб ненависть засліпила нас. Ми можемо її не любити, але повинні поважати як нову, невідому нам форму життя. <...> У нас вже немає тієї психології, як у «Війні світів» Уеллса. Або принаймні та психологія вже не така сильна. Ми вже підготовлені філософськи» [291].

Як бачимо, класик американської фантастики тут (а також у багатьох інших творах) розробляє концепцію толерантності в ситуації контакту з «іншим» та «інакшим», яка відкидає ксенофобію, передбачає взаємоповагу, діалог на рівних. Імагологічні «портрети» інопланетян у К. Саймака доволі різноманітні, серед них переважають рослинні або тваринні форми. Найчастіше вони постають наслідком своєрідної «мімікрії», яка повинна нейтралізувати відчуття страху людей при зіткненні, зустрічі з чимось неземним, викликати в людині прагнення зрозуміти походження і сутність невідомого.

Наприклад, в оповіданні «Смерть у будинку» («A Death in the House», 1959) іншопланетянин на початку змальовується специфічно: «На вигляд це було жахливе створіння – зелене, блискуче, з фіолетовими плямами, і воно викликало огиду <...>. Воно смерділо» [285]. Негативне враження передбачається вже у зачині оповідання: «Коли Старий Мозе Абрамс бродив лісом, шукаючи корів, він знайшов прибульця» [285]. Подальша оповідь ґрунтується на ідеї милосердя, вищі прояви якого

продемонстрував землянин: чоловік не лише врятував прибульця від смерті, а й допоміг відремонтувати космічний апарат, пожертвувавши заощадженнями всього свого життя.

Схожа тональність визначає сюжетний розвиток і в оповіданні «Операція „Вонючка”» («Operation Stinky», 1957), в якому прибулець набуває ознак скунса. Герой-п'яниця, з якого глузувала вся округа, виявився добрішим і милосерднішим за високопоставлених урядовців і генералів, зумів знайти спільну мову з інопланетною істотою. В інших подібних сюжетах домінантою, навпаки, стає гранична байдужість чужих цивілізацій до землян – як, приміром, у текстах С. Лема «Соляріс» (1961) і «Едем» (1958).

У творах К. Саймака варіант контактів, як правило, істотно пом'якшується, набуває більш одухотвореного звучання. У «Достойному противнику» («Honorable Opponent», 1956) стверджується: «Космос надто великий для битв» [276], що явно суперечить популярній концепції зоряних воєн і галактичних битв. К. Саймак пропонує читачеві переважно гумористичну або іронічну версію взаємин між двома цивілізаціями, сенс якої має ігрове начало.

Аналіз творів К. Саймака дозволяє зробити деякі принципово важливі для дослідження сучасної фантастики узагальнення: він створює моделі «паралельних світів» та Зони, надзвичайно важливі для осмислення екзистенційних колізій у житті звичайної людини та в долі людства, яке вперше зустрілося з Невідомим. Концентрація численних конфліктів на гранично обмеженому, практично замкненому просторі дозволяє автору зв'язати в єдине змістове ціле безліч, на перший погляд, самостійних сюжетних ліній, підпорядкованих осмисленню онтолого-аксіологічних аспектів того, що відбувається на Землі.

Аналогічний прийом отримав досить значне поширення у світовій літературі. У багатьох фантастичних моделях суттєву роль відіграє саме Зона, принциповою умовою існування якої є гранично сконцентрований хронотоп. Часопростір таких населених пунктів-зон визначається практично повною ізоляцією від «великого світу» (М. Бахтін), цей «малий світ» характеризується чітко вираженою

ритуальністю, осучасненою позачасовістю, провінційністю, навмисною розмитістю й невизначеністю національно-історичних координат (див. [140]). Зокрема окреслена проблема порушувалася в текстах С. Кінга («Під куполом»), братів Стругацьких («Бридкі лебеді», «Кульгава доля»), Ф. Брауна («Купол»).

В екзистенційних ситуаціях зіткнення з прибульцями людина перемагає, якщо керується гуманістичними принципами, ставить на перше місце не особисті інтереси, а загальнолюдські закони. На «малому просторі» розігруються глобальні трагедії, супроводжувані дійсно загальнопланетними пристрастями. «Маленькі люди», які мешкають у «маленькому топосі», виявляються, як правило, найбільш гідними представниками села, міста, народу, людства загалом (див. [130]).

2.5. Симулякри гіперреального світу

Існує думка, що фантазія виступає «проміжною ланкою між формальною символічною структурою та реально існуючими об'єктами, які ми зустрічаємо у житті» [54, с. 40]. С. Жижек інтерпретує фантазію як первинну форму наративності. Однак, щоб зберегти свою значущість, фантазія повинна залишатися імпліцитною, непомітною, тобто має зберігатися дистанція з її символічною основою, інакше вона може перейти у формат фантазмагорії [54, с. 60].

Т. Адорно вважає, зокрема, що фантазмагорична основа художніх творів робить їх «нездоланими», особливо у традиційних прозових формах (приміром, у романі), де «ілюзія панорами, фіктивна всюдисутність оповідача, поєднуються із претензією на реальність» – означений аспект «технологічно посилює ілюзію буття-в-собі» [4, с. 143], його можна вважати «суперником» романтичного художнього твору, побудованого, як відомо, на іронічному підтексті.

Літературна фантастика ХХ ст. підхоплює романтичну тенденцію до жанрової поліморфності, залучаючи в сюжетну канву тексту оніричні мотиви, гротеск, елементи карнавалізації та пастишу, які містять інтертекстуальний фермент. Так, доволі поширеною практикою літературної фантастики постає інтертекстуальність

персоносфери (наприклад, у романі К. Саймака «Місто» в цьому значенні функціонують постаті Гомера та Езопа).

Наявність певних міжтекстових зв'язків засвідчують, передусім, текстові засоби їх вираження – інтерпретанти, які «виводяться за контекстними ознаками» [117, с. 74]. У симулятивній персоносфері такими виступають алюзії і ремінісценції, що відсилають читача до так званих ідеологем – специфічних функцій, які, «матеріалізуючись» на тих чи інших рівнях структури кожного тексту, поширюються по всій його траєкторії, задаючи йому історичні та соціальні координати [82, 135-136]. Особливу інтертекстуальну стратегію К. Саймака характеризують антропонімічні пресупозиції (Езоп, Джойс, Ван Гог) – використання імен, що уможливорює «проекування різних культурно-історичних зрізів, виходячи за межі єдиного часового простору» [197, с. 43], за рахунок чого активізується потужний асоціативний фон – комунікативна зарядженість (термін М. Гаспарова). Подібними фантазоїдами-симулякрами стають інтертекстуальні вкраплення ремінісцентного характеру.

Промовистий приклад – роман К. Саймака «Ви сотворили нас» (1970), в якому еkleктично переплітаються елементи чарівної казки, сновидіння та фантазмагоричної оповіді, трансгресуючи у квазіреальний простір через оприявлені «реалістично-фантастичні» (за Г. Лукачем) образи Дона Кіхота та Санчо Панси. Позаяк розуміння інтертекстуальних вкраплень базується на суміщенні контекстів із прототекстом, від читача вимагається впізнавання і пригадування. При цьому, як наполягає І. Арнольд, ефективність «зіставлення всіх релевантних контекстів» залежить від обізнаності читача: «При відсутності впізнавання «іншого голосу» текст виявляється незрозумілим або усвідомленим лише поверхово» [9, с. 376].

«Енергія інтертексту» (Н. Кузьміна) акумулюється за рахунок опертя літературного твору на реально існуючий у традиції преінтертекст, що функціонує як «відсилка до відсилки» [169, с. 19]. Таким виступає «лицарський» контекст сервантівського «Дон Кіхота», що на початку XVII ст. постав «веселим дослідженням неясного характеру межі між маренням і здоровим глуздом, між

зачаруванням та розчаруванням» [123, с. 541], позаяк гідальго прагне зробити прочитане реальністю, результатом чого став порятунок світу за посередництва «омани та фікції» [123, с. 541]. Впізнавана класична пара М. де Сервантеса сама функціонує на використанні попереднього «бродячого сюжету» [228, с. 117], що, відповідно інтерпретуючись класикою, згодом проникає в інші літературні тексти, у тому числі й фантастичні. У К. Саймака двійця наділяється власним сугестивним фокусом. Сервантівські образи тут сприймаються як виняткові: вихоплені автором з інтердискурсивного контексту.

Компетентний реципієнт роману «Ви сотворили нас» відчуває присутність означеного прикладу в персоносфері фантастичного твору вже зі вступного фрагмента за допомогою породжених у такий спосіб інтерпретант (за термінологією Ч. Пірса і М. Ріфаттера):

«Позаду їхали два вершники – роздивляючись процесію, я через деякий час зрозумів, що один із них трохи відстав і сидить не на коні, а на віслиюку, причому ноги його мало не волочаться по землі. Однак уся моя увага прикута до вершника на коні. Він здавався високим і худим, був одягнений у лати, на руці у нього висів щит, а на плечі він ніс довгий спис. Кінь його був такий самий худий, як і вершник, і йшов, шпортаючись і похнюпивши голову. Коли процесія підійшла ближче, я зрозумів, що кінь мало відрізняється від мішка з кістками» [278].

Як і в першоджерелі, інтертекстуальна стратегія роману «Ви сотворили нас» ґрунтується на розмовах Дон Кіхота та Санчо Панса. Їхні діалоги – на що свого часу звернув увагу М. Бахтін – постають «двотонним словом на стадії свого неповного розпаду». Їх (тобто діалоги) можна вважати діалогом «верху з низом, народження зі смертю» [18, с. 303].

Дихотомічна природа їхнього тандему також акцентується Г. Блумом: «Лицаря та його зброєносця об'єднують і їхня парна участь у тому, що зветься «законами гри», і взаємна бурчлива прив'язаність одне до одного. Я не можу в усьому Західному каноні навести кращого прикладу справжньої дружби, принаймні такої, яка б так повно розкривалася у постійних жвавих діалогах» [21, с. 152]. Г. Блум доволі влучно окреслив функціонування образу Дон Кіхота в колі персонажів

М. Сервантеса: «Всі важливі персонажі другої частини або напряду заявляють, що читали першу, або знають, що вони є у ній дійовими особами» [21, с. 164].

Аналогічно міркує і М. Фуко, підкреслюючи, що Дон Кіхот набуває власної реальності, коли «зустрічається з героями, що читали перший том тексту і визнають його реально існуючою людиною, як героя цієї книги. Текст Сервантеса замикається на самому собі, занурюється в себе і стає для себе предметом своєї оповіді. Перша частина пригод відіграє у другій частині ту роль, яка раніше випадала на долю лицарських романів» [207, с. 83]. Проникнення образів М. де Сервантеса у фантастичні світи К. Саймака демонструє тяглу трансгресивність цього персонифікованого ядра, постаючи конінтертекстуальним осердям. Суголосна думка Х. Ортеги-і-Гассета відносно того, що М. де Сервантес «обдаровує нас правдивою присутністю своїх героїв» [127].

При виявленні інтертекстуальних паралелей багато означає сам «канал зв'язку» й «відкритість тексту» до кореспондування як з адресатом (читачем), так і з іншими текстами» [150, с. 23]. У романі К. Саймака «Ви сотворили нас» сервантівські персонажі оприявнюють екзистенційний зв'язок у думках, фантазіях-спогадах героя, вони стають симулятивним горизонтом ретроспективно поданих подій: «Нас переслідують привиди всіх фантазій, усіх вірувань, усіх велетнів-людоджерів, які коли-небудь з'являлися в наших мріях від часів печерної людини, що навпочіпки сиділа біля вогню» [278].

Тут активізується феномен колективної пам'яті, що постає важливою наратемою для багатьох творів фантастичної літератури, зокрібно й К. Саймака. У такому аспекті важливим рецептивним маркером видається «уявне» (за термінологією Ж. Лакана), виокремлене поряд із реальним і символічним. Подібні фантазмагорії в сучасній літературознавчій практиці інтерпретуються як фантастичні візуальні алегорії, «з очевидним відхиленням від реального, без претензій на правдоподібність», що «часто мають сатиричну мету» [239, с. 17].

Із приводу подібних витворів фантазії, «снів наяву» З. Фройд зауважував: «такі фантазії – дуже поширені феномени, їх можна спостерігати і в здорових, і в хворих,

дуже легко вивчати на власній особі, найприкметніше у фантастичних мареннях» [205, с. 91]. Проте в романі «Ви сотворили нас» найпоказовіше функціонування в уяві Хортонна фантасмагоричної «карнавальної» пари Дон Кіхота і Санчо Панси. Міжтекстовий діалог у К. Саймака і М. де Сервантеса реалізується головню за рахунок алюзивних інтертекстуальних персонажів, шляхом функціонування запозичених елементів претексту, за якими відбувається їхнє «впізнавання в тексті-реципієнтові, де й здійснюється предикація» [197, с. 128].

«Інтертекстуальні сліди» (М. Ріффатер) Дон Кіхота в романі К. Саймака мотивуються тим, що він «вирушає зі свого села, щоби знайти духовний прихисток у вигнанні, адже лише вигнанцем він може почуватися насправді вільним» [21, с. 154]. Його персонаж діє аналогічно зі своїм інтертекстуальним симулякром: письменник Хортон Сміт, повертаючись у провінційне середовище, дитячий край, натрапляє на «динозаврів», що спричинюють автомобільну аварію. Цей епізод засвідчує непримиренне зіткнення між машинами, людиною й іншими фантазоїдами: «На цій землі оселилися всі фантазії, створені людським родом за довгі століття. Десь тут спускався на плоту по нескінченній ріці Гекльберрі Фінн. Десь у цьому світі поспішає по лісовій просіці Червона Шапочка. Десь тут навпомацки пробирається своїм тернистим шляхом крізь низку найнеймовірніших ситуацій містер Магу» [278].

Сліди дитячої пам'яті, представлені К. Саймаком у снах героя, фіксують, насамперед, зв'язок із ключовими асоціативними образами, що в рецептивному аспекті прочитуються як інтертекстуальні відсилання до знакових образів класичної дитячої літератури, представлених у симулятивних «книгах», що постають у романі «Ви сотворили нас» специфічним *палімпсестом*, жанровим втіленням гіперреальності. У даному разі неатрибутивні алюзії, що передбачають відкриття «нового в старому» й водночас вимагають відкриття з боку читача [197, с. 136], збігаються з інтенсивними процесами в пам'яті саймаківського персонажа (впізнавання, пригадування, ностальгія), які активізуються крізь призму часових епістемологічних модусів. О. Лосєв у цьому зв'язку веде мову про таку особливість

пригадування, як творче відтворення [95], що в річищі художньої фантастики стає функціонально значущим аспектом симуляції.

Транзитивність образу Дон Кіхота в контексті «межового» дискурсу безумства аргументує М. Фуко. Філософ підкреслює, що саме «Дон Кіхот» є одним із перших творів нового часу, де божевільний тлумачиться «не як хвора людина, а як встановлене і підтримуване відхилення від норми, як необхідний прояв культури, що став у практиці західної цивілізації людиною, ні на кого не подібною» [207, с. 84]. Лімінальність свідомості цього персонажа фіксує і В. Шкловський: «Спочатку Дон Кіхот був без «клепки в голові». Але далі він знадобився Сервантесу, як сполучна нитка мудрих промов» [228, с. 92]. Стан такого умовного безумства притаманний і поведінці саймаківського Хортон. Проте карнавальний сміх саймаківських персонажів виступає гіпертекстуальним симулякром, знімає з Дон Кіхота, словами В. Шкловського, «маску божевілья, щоб надіти нову маску» [228, с. 124].

Звичайно, інтертекстуальність являє собою специфічну подвійну гру: фантасмагорія у версії К. Саймака, де людина має справу зі світом створених нею фантазій і женеться то за відьмою Мег, то за дияволом, називає Дон Кіхота недоумкуватим діячем з Іспанії, а також недоречним лицарем: «Дон Кіхот дурень! Він ніколи нічого не робить правильно! Битва з Дон Кіхотом – не справжня небезпека» [278]. К. Саймак іронізує над поведінкою друзів: «Санчо зліз з осла і мужньо, хоча і безуспішно, намагався перевернути Дон Кіхота на спину» [278]. Саймаківський оповідач фіксує неоднозначну реакцію публіки на появу шаленої пари Дон Кіхот–Санчо Панса. Оточуючі відверто насміхаються з «опудала-лицаря» («Одні зігнулися навпіл, схопившись за животи, інші качалися по землі, знесилені від нестримного сміху») [278]. Увага К. Саймака фокусується також на колоритному образі Санчо та його висловухого віслюка, що активно фігурує в претексті: «Носячи на спині обшарпанця, ноги якого майже волочилися по землі, – бідний, терплячий Санчо Панса вкотре поспішав на допомогу своєму панові, Дон Кіхоту Ламанчському» [278].

Апелювання американського фантаста до роману М. де Сервантеса видається логічним, позаяк Дон Кіхот-персонаж і його автор винайшли «новий тип літературної діалектики, де чергуються уявлення про здатність наративу відображати реальні події і марність таких намагань» [21, с. 152]. Правомірно говорити про специфічний інтертекстуальний лабіринт, позаяк нова смислова перспектива виникає в доволі віддаленому, на перший погляд, зв'язку «свого і чужого слова». У даному разі має місце варіативна інтерпретація класичного тексту, аксіологічне осереддя якого в романі «Ви сотворили нас» децентралізується (за Ж. Дерідда), продукуючи новий «код образу» (І. Арнольд). Поведінковою логікою Дон Кіхота мотивуються всі дії героя саймаківського роману Хортон Сміта, однак активізована в його пам'яті фікційна постать Дон Кіхота набуває дедалі гротескнішого характеру.

Симптоматично, що осібною інтертекстуальною лінією в романі К. Саймака виступає симулятивне «пастишування» тексту М. де Сервантеса через так званий інтелекстуальний анамнез (Н. Фатєєва). Цей своєрідний «іронічний модус» маркується, передусім, негативним пафосом, спрямованим у даному разі проти потужної кібернетизації простору, зафіксованої К. Саймаком. Звісно, в означеному тематичному руслі пастишу похідним постає процес містифікації та пародіювання образів класичної літератури, виступаючи проявом «гіпертекстуальності», тобто нашарування і трансформації текстів поряд із наслідуванням, пародією та продовженням [53, с. 18]. Такі гібридні форми, на думку Т. Басняк, «відзначаються фрагментарністю, інтертекстуальністю, контамінацією літературних жанрів, а також поєднанням різних видів мистецтва та мультимедійних засобів (інтермедіальністю)» [15, с. 51]. Виразно демонструє стратегію гіпертекстуальності через інтертекст динаміка танатологічного мотиву у свідомості саймаківського персонажа (його міркування про смерть друга): спочатку смерть ототожнюється з образом горобця, а потім із популярним героєм коміксів про Супермена, переходячи у гротескний «квазідіахронічний інтертекст» (І. Смірнов).

Хортона Сміта як героя фантастичного тексту компетентний читач може ототожнювати й із постаттю самого Дон Кіхота – тоді, за словами М. Фуко, «ерудиція, що прочитала природу і книги як єдиний текст, повертається до своїх химер: цінність знаків мови, розміщених на поживклих сторінках фоліантів, зводиться лише до жалюгідної фікції того, що вони представляють» [207, с. 83]. Так, поступово активізовані в пам'яті саймаківського персонажа численні книги (про Короля Артура, Робіна Гуда, Гарольда Тіна, Міккі-Мауса, Чі Абнера, Чарлі Брауна, Пого, Сирітки Ені, Дагвуда Бамстеда, Двійнят Бобс, Гораціо Олджера, містера Магу, Тинкербелла, Хауді-Дуді, Братика Лиса, Ведмедя, Вовка, відьму Мег) через доволі «некритичне використання чужих текстів, синтез різноманітних стилів, жанрових форм у похідному тексті» [20, с. 49] також оформлюють жанрову форму розгляданого роману у формат пастишу.

Симулятивну гіпертекстуальність доповнює пригадана Хортоном дитяча пісенька, що забезпечує активну імпліcitaцію обізнаного читача в текст на підставі «пам'яті слова» [197, с. 129] – напевно, ця пісенька була улюбленою дитячою згадкою автора, оскільки ми знаходимо алюзію на неї також у його романі «Місто»:

Як це можна пояснити?
«Хто міг щиглика убити?»
Горобець пихато: «Я».
Його смерть – вина моя.
Вправно, швидко і уміло
Змайстрував я лук і стріли,
Натягнувши тятіву,
В щиглика пустив стрілу! [278].

В аспекті гіперреальності пастишування виявляє і творчо переосмислює «приховану продуктивність, нереалізовані можливості історично витлумаченого першотвору – поетики, стилю, жанру» [117, с. 216], у даному разі «чуже» слово М. де Сервантеса промальовується через гіперреальний фантастичний світ характерних снів-марень Хортона. Тут Дон Кіхот стає подібним до тих знаків, які він ніби копіював, звідси – симулякром Хортона Сміта. Однак головний герой Саймака не лише ототожнюється, а й змагається з Дон Кіхотом, немовби втілюючись у

сервантівський вітряк: «Хортон Сміт, поранений під Геттісбергом, голими руками бився з Дон Кіхотом» [278]. Згодом Хортон Сміт знову повертається в «реальний» антропологічний світ, втомившись від «дивного світу диявола і Дон Кіхота» [278]. Отже, ускладнена інтертекстуальна реконструкція К. Саймака забезпечує особливу фрагментарну цілісність літературного тексту.

За досить іронічною реплікою М. Фуко, фігуруючи в текстах художньої фантастики, персонаж-симулякр Дон Кіхот надає «реальності знакам розповіді, позбавленим змісту» [207, с. 82], принісши «у жертву свій глузд, щоби компенсувати наше невігластво і наш брак фантазії» [21, с. 155]. Проте це зауваження про знаковість класичного персонажа залишається слухним при інтерпретуванні текстів крізь призму бодріярівської теорії гіперреальності фікційних світів.

Так, у розв'язці, що слугує потужним «інтертекстуальним семантичним каналом», свідомість Хортонна вкотре наштовхується на містифіковану постать Дон Кіхота, який «стрімко наближався верхи на галопуючому мішку з кістками, що служив йому конем. Забороло його шолома було опущене, щит піднято, на сонці виблискував завмерлий паралельно землі спис. За ним поспішав Санчо Панса, з ентузіазмом підганяючи віслюка, який, згорбившись, скакав на прямих ногах, нагадуючи сполоханого кролика. Однією рукою Санчо розмахував батоном, а іншою міцно притискав наповнене рідиною відро» [278]. Фантасмагоричну ілюзорність доповнює звичний для фентезі образ єдиного рога, на спині якого знаходиться молода представниця світу людей Кеті Адамс. Розширення інтертекстуального поля відбувається, коли підсвідомість Хортонна Сміта підказує затримати потворного диявола: «Якщо я зможу затримати тут Диявола хоч на секунду, то настигне Дон Кіхот. І коли око його вірне, то Диявол виявиться нанизаним на спис» [278]. У такий спосіб зміщуються й переплітаються всі фікційні наративи твору, оприявнюючи карнавальне підґрунтя претексту.

Так, Дон Кіхот, будучи для Хортонна «своїм», зриває диявола, вимагаючи в того покинути людський світ. Проте чує від лиходія дещо насмішкувату відповідь: «Я не поступлюся ніякому любителю пхати носа в чужі справи! Ніякому типу, що

шастає і винюхе, чи не пахне новим хрестовим походом! А з усіх цих типів ти найгірший, Кіхоте. Ти здатний відчутти добру справу за мільйон світлових років – і тут же прожогом кинешся її здійснювати» [278]. Ключову роль у розв'язці зіграв Санчо Панса, виливши на диявола освячену воду, благословенну св. Патріком. Унаслідок Диявол обіцяє більше не втручатися у світ людей, у чому й полягала місія фантазмагоричних персонажів. Отже, ідейно-телеологічні настанови вихідного («Дон Кіхот» М. де Сервантеса) і похідного фантастичного («Ви сотворили нас» К. Саймака) текстів збігаються. Ці інтертекстуальні напластування формуються на базі метатропологічних взаємозв'язків у формуванні характерного стилю фентезі.

Фантастичне зникнення донкіхотівського персонифікованого ядра в сюжеті роману артикулюється словами Хортон Сміта, що фіксують ілюзорну примарність візуалізованих його фантазією образів: «Я не помітив, як вони зникли. Не було навіть жодного спалаху. Просто не стало ні Диявола, ні Дон Кіхота, ні Санчо Панси, ні єдинорога» [278]. Послугуючись думкою Ж. Женетта відносно того, що «стилізований дискурс є крайньою формою мімесису мови, коли автор наслідує персонажа не тільки в змісті його висловлювань, а й у тому гіперболічному буквалізмі, який характерний для пастишу, більш ідіолективному, ніж вихідний текст» [53, с. 200], розглянутий приклад у даному разі можна інтерпретувати як особливий жанровий принцип стилізації. Міжтекстові зв'язки фантастичного роману К. Саймака в процесі інтертекстових трансформацій формують його гіперреальну природу. Загалом, ідіостиль К. Саймака тяжіє не лише до синтезу фантастики та фентезі, автор вдається й до елементів карнавалу та фантазмагорій, що здатні істотно розширити горизонти фікційних наративів фантастики до генологічних ознак пастишу, відмітною рисою якого постає синтез різних кодів, стилів і жанрів «без протиставлення їм ідеального зразка» [151, с. 127]. Отже, застосована письменником-фантастом практика письма позначається нашаруванням інтертекстуальних ліній і класичних симулякрів, що специфічно конвергуються в наративах його гіперреальних фікційних світів.

Висновки до розділу 2

Приклад К. Саймака наочно демонструє жанрову еволюцію фантастики, зокрема формування жанрової матриці фентезі. Окреслюючи фантастику К. Саймака в аспекті жанрової еволюції, ми брали до уваги кілька значущих векторів, що дозволило відстежити головні еволюційні тенденції у формуванні жанрової палітри фантастичної літератури в цілому. Приклад романів К. Саймака як специфічних літературних моделей конструювання фантастичного часопростору підводить до висновку про функціональну значущість у такому моделюванні, передусім, структур колективних уявлень – «фантастичних архетипів». Наприклад, це постає з роману К. Саймака «Всяке тіло – трава», локальний (провінційний) хронотоп якого сприяє чіткій структуризації апріорних моделей, що визначають персонифікацію тексту.

Такі науково-фантастичні архетипи генеруються мотивами паралельних та альтернативних світів, своєрідністю варіантів контакту з інопланетянами, специфічною версією теми двійництва. Саймаківський герой, пересічна, але високоморальна людина, що зустрілася й бореться з *невідомим (чужим)*, аналогічна постаті центрального персонажа класичної казки й може інтерпретуватися у значенні архетипної форми персонажа художньої фантастики загалом. Так званіми фантастичними архетипами протилежного кшталту постають альтернативні людині штучні створіння – роботи, мутанти, інопланетні істоти.

Відповідно у літературній фантастиці іманентною рисою стає функціонування архетипів добра / зла, любові, контакту, страху, жаху, смерті та провінційного міста. Зазначимо, що ці колективні уявлення слугують основою подальших жанрових різновидів фантастики, ферментуючи відповідні жанрові матриці (приміром, архетип добра / зла – епічне фентезі, страху – темне фентезі, жаху – хорор, міста – міське фентезі, смерті – жанр постапокаліпсису тощо).

Простежуючи в аспекті інтердискурсивності роль виявлених біблійних ремінісценцій у фантастиці К. Саймака (тексти «Всяке тіло – трава», «Творець», «Вибір богів», «Проект „Ватикан”», «Покоління, що досягло цілі»), ми з’ясували, що біблійні відсилання у даному разі оприявнюються у форматі паратексту (поетика

назви «Всяке тіло – трава»), біблійних алюзій (Космічний корабель-ковчег, зміна сорока поколінь людей), інтертекстуальних антропонімів (Єзекія, Нікодимус, Іонафан та Авен-Езер), інтермедіальних алюзій (топос «райського» музичного саду, екфрасис Священної Картини-ікони). Вони розглядаються в контексті еклектично змодельованої фікційної реальності, що активно продукує додаткові симулятивні поля, функціонуючи на рівні взаємопроякнених прошарків палімпсесту, де, наприклад, навіть роботи, як і люди, набувають здатності до віри.

Загалом, духовна тематика у творчому доробку К. Саймака формує специфічне теологічне кільце, в інтерпретації письменника Бог є джерелом буття не лише на Землі, а у Всесвіті. Текстуальна стратегія К. Саймака ґрунтується на поєднанні рис наукової фантастики та християнського фентезі.

Жанровій еволюції фантастики притаманне також включення в її сюжетику транзитивних персонажів. На прикладі роману К. Саймака «Магістраль вічності», де функціонує образ Дударика Пайдпайпера, простежено трансформацію традиційного персонажа в категорію тропової фігури, декодованої у «фентезійній» розв'язці: «музично-симулятивний» вплив інопланетян, за якими слухняно простують люди, прочитується як алюзія на Дударика-Щуролова, який урешті-решт перетворюється на фантазм. Надалі металоґічна функція транзитивного персонажа реалізується в генезі героїчного фентезі.

Специфічний саме для фантастики мотив контакту та подорожування в «паралельні світи», простежений на прикладі таких текстів К. Саймака, як «Кільце навколо Сонця», «Розвідка», «Дитячий садок», «Прибульці», «Смерть в будинку», «Операція „Вонючка?”», виявляє свою конструктивну полімодальність і поліфункціональність. Мотиви «паралельних світів» та множинність їхніх світоглядних моделей постають генераторами формально-змістової основи екзистенційних станів як окремого героя, так і соціуму в цілому.

Значущими каталізаторами сюжетного розвитку видаються мотиви контакту, що руйнують і принципи лінійності часу, у своїх стосунках з різноманітними

космічними мешканцями персонажі можуть вільно змінювати часопросторові координати.

Тема контакту з *іншим* – прибульцями, іншопланетянами, мутантами, роботами, андроїдами – особливо важлива при розгляді крізь імагологічну призму *свій / чужий* або *ми / вони*. Зустріч із невідомим висвітлює моральний аспект стосунків людини й *іншого*. У К. Саймака їхня взаємодія не набуває одноманітного потрактування: комунікативні варіанти від нерозуміння, ксенофобії, ненависті до дружнього (толерантного) співіснування і навіть самопожертви зустрічаються повсякчас. Багатоваріантна реалізація мотиву контакту, як свідчить приклад К. Саймака, вказує на пасіонарну різновекторність жанрової стратегії літературної фантастики, аргументує її рух у напрямку до метажанрових параметрів фентезі.

На прикладі роману К. Саймака «Ви сотворили нас» визначається домінуючий прийом жанрової конструкції фентезі: симулякри, які запозичуються з відомих текстів, активно трансгресують у квазіреальний простір фантастичної літератури. У даному разі йдеться про симулятивну «реалістично-фантастичну» персонопару Дон Кіхота та Санчо Панси, що стала інтертекстуальним осердям персоносфери вказаного роману американського фантаста.

Отже, один з основних аспектів еволюції фантастики та її переходу у виміри гіперреальності – симулятивна природа образної системи. Внаслідок «еклектичного» включення до фантастичного сюжету елементів чарівної казки, оніричних мотивів, традиційних персонажів, фантазмагоричних уявлень, гротеску, елементів карнавалізації та пастишу створюються так звані фантазоїди-симулякри. Постаючи промовистими ремінісценціями, вони посилюють інтертекстуальну значущість тексту, утворюють у такий спосіб додаткові фікційні наративи, що характерно саме для фентезі.

РОЗДІЛ 3

МЕТАМОРФНІСТЬ ФАНТАСТИКИ В ЖАНРОВОМУ ФОРМАТІ ФЕНТЕЗІ

3.1. «Кінець людської винятковості»: зміщення антропологічної домінанти наукової фантастики

Антропоцентризм, становлення якого відбувалося ще за часів Сократа та Аристотеля, змінював свої аксіологічні вектори, реагуючи на панівні тенденції філософії, науки та мистецтва, й літератури в тому числі. Про це В. Ізер висловлюється так: «Оскільки література як засіб комунікації супроводжувала людство з самого початку його історичної пам'яті, це мало бути викликано певними антропологічними потребами» [57]. Навіть у жанрах літературної фантастики новітнього часу (зокрема, у класичних текстах Г. Уеллса, К. Чапека, Р. Бредбері та ін. авторів) людина здебільшого була головним фокусом в імагінативній, наративній і рецептивній площинах. За словами Дж. Фрезера, з часом людство усвідомлює, що «навколишнім світом керують не духи і божества, а закони природи, пізнавши які, можна стати володарем Землі і Космосу» [206, с. 2-3]. Як правило, у творах фантастів реалізовувалася антропоцентрична модель світу, де людина постає, за зауваженням О. Ковтун, «центральною ланкою світобудови, визначальним фактором здійснення божественного плану; героєві приділяється найважливіша роль у вирішенні конфлікту Добра і Зла, від його вчинків залежить доля всесвіту» [72, с. 174]. Це аргументує класичну модель персоносфери багатьох жанрових різновидів фантастичної літератури ХХ ст.

Ситуація змінюється в середині ХХ ст., коли, гостро реагуючи на соціально-історичні події часу і на так звану дегуманізацію суспільства, у широкий літературний простір входять фантасти-«тріумфатори» – А. Азімов, Р. Хайнлайн, А. Кларк, К. Саймак, Р. Шеклі, С. Лем, А. і Б. Стругацькі та їхні «послідовники» – У. ле Гуїн, Ф. Дік, Р. Желязни та ін. Саме ці автори «дегуманізують», використовуючи визначення Х. Ортега-і-Гасета, фантастику: «Замість того, щоб хоч якось наблизитись до реальності, художник (читай: митець. – Д. П.) нехтує нею. Він

зухвало пропонує zdeформувати її, знищити її людський аспект, дегуманізувати» [126]. Вказані літератори зміщують людину з «гуманістичного п'єдесталу культури» (М. Фуко [207, с. 22-23]), інакше конструюючи подієву основу текстів і, зокрема, персонифікуючи «без людини» – її осердям стають предмети, рослини, тварини, містичні істоти, магічні персонажі, роботи, інопланетяни, мутанти, кіборги, що суттєво змінює жанрові матриці фантастичних жанрів.

У річищі культурної антропології на подібні явища зреагував Ж.-М. Шеффер, аргументуючи таку думку: людина не є винятковою земною істотою, наділеною небувалими «онтологічними здібностями», вона не перевершує ні своєї природності, ні інших форм життя [225, с. 10]. Філософ, усупереч думці М. Шелера про людину як істоту, здатну «перевершити саму себе і світ» [224, с. 48], коментує ситуацію так званого онтичного розриву всередині живого світу між духовним і тілесним полюсами, зумовленого поділом на людей та інші форми життя [225, с. 20]. Досвід літературної фантастики, а надто приклад К. Саймака, демонструє показову тенденцію: письменник окреслює глобальні проблеми людства, практично усуваючи людину із сюжетної канви тексту, залишаючи лише її симулякри чи фантазми.

Найбільш характерним зразком у даному разі постає роман К. Саймака «Місто» (1953). Автор зауважував, що роман «Місто» написаний «з огидою до масових вбивств, як протест проти війни» [261]. Вважається, що саме цей текст відкрив світові письменницький талант автора, зробив його по-справжньому популярним (особливо серед британських читачів [252, с. 38]), у 1953 р. приніс Міжнародну нагороду фентезі (свого часу її отримали А. Кларк і Дж. Толкієн). Роман «Місто» стає межею у зміні жанрової специфіки текстів К. Саймака від наукової фантастики до фентезі.

У плані стилістики цей текст характеризується наративною структурою та архітектонічною чіткістю: його сконструйовано як легендарний цикл, що складається з восьми оповідок (кожна з них свого часу публікувалася як окреме оповідання). Дослідники акцентують значення соціально-історичного контексту часів написання роману (друга половина 40-х – поч. 50-х років) – розпал «холодної

війни», конфлікт у Кореї, а також маккартистська істерія на батьківщині К. Саймака [43, с. 6]. Ця ситуація й спричиняє радикальну зміну людської свідомості. Роман «Місто» відрізняється від інших зразків Саймакової фантастики і в ідейно-філософському ключі, порушуючи, за словами його біографа Р. Евальда, схожу до «Транзитної станції» тему «меншовартості людської раси» [252, с. 38].

Насамперед, характерний часопросторовий зріз: події роману, що розпочинаються ніби наприкінці ХХ ст., пролонгуються на більше ніж десять тисяч років. Показово, що настільки значний «часовий інтервал, на який розтягнуто дію роману», зустрічається зрідка навіть у найбільш відомих фантастів-експериментаторів [148, с. 468]. Поза тим підкреслюється, що книга розповідає «не про загибель людства в результаті планетарної або «зоряної» війни чи геофізичного або біологічного катаклізму, а про те, як людина залишає свою планету, знайшовши більш комфортне місце і спосіб існування на Юпітері» [71, с. 122]. Дослідники творчості К. Саймака зазначають, що навіть зображене в цьому романі майбутнє «не відповідає нашим уявленням», оскільки «автор винаходить умовні, ймовірнісні моделі, покликані найбільш повно виразити його задум» [148, с. 468]. Г. Канаван, зокрема, підкреслює специфіку сюжетної ретроспекції, змальованої «з перспективи майбутнього Собачої цивілізації, яка виникає за відсутності людей» [244, с. 149].

Немале значення і в сюжетному плані, і в аспекті сприйняття відграє паратекст – так звані зауваги до кожної з восьми історій книги, що виконують «функцію інтерпретаційної рами, яка окреслює авторський контур, важливий для рецепції тексту» [182, с. 156]. У такому ключі показовим постає звернення до читача у Вступі: «Перед вами оповідки, які можна сприймати як розважальне читиво, або як історичну белетристику, або й шукати там якісь приховані сенси. <...> Не беріть їх близько до серця, інакше вони можуть спричинити цілковиту дезорієнтацію, якщо не божевілля» [163, с. 6]. Звісно, такий коментар інтригує читачку цікавістю та загострює рецептивну увагу на ключових проблемах роману: «Що таке Людина? <...> Що таке місто? <...> Що таке війна?» [163, с. 3].

Цікаво, що Г. Канаван, порівнюючи роман К. Саймака «Місто» з «Галапагосом» К. Воннегута, оперує терміном *антропоцен*, підкреслюючи, що у творчості обох американських фантастів, зокрема – у романі «Місто», даний концепт оприявнюється на п'ятдесят років раніше, ніж його було запроваджено наприкінці ХХ ст. науковцями [244, с. 139]. Антропоцен (від грец. *ἄνθρωπος* – «людина» і *καινός* – «новий»), термін уведений Ю. Стормером та П. Крутзенем) означає нову геологічну епоху, зумовлену початком промислової революції, коли людська активність в екосистемі Землі визначалася «хижацькою експлуатацією природи» [233, с. 10]. Це суголосно висловлюванню самого К. Саймака щодо поштовху до написання: «Я написав «Місто» у стані розлютованості на дурість і жорстокість людини <...> Я будую собі світ, в якому хотів би жити» (цит. за [261]).

Подібна «епістема часу» зумовлює появу *Homo oeconomicus* – людини, що «проводить, використовує і втрачає своє життя з метою уникнення безпосередньої загрози смерті» [207, с. 282]. Як зауважує Г. Канаван: «Це історії глибоких майбутніх екологій цілком «знелюднених» і радикально перетворених, де всі сліди нашої цивілізації були значною мірою або зовсім знищені» [244, с. 139]. Екстраполюючи наведені спостереження на роман «Місто», ми прочитуємо в ньому ідею про «світ без нас».

Логічно, що в романі доволі контурно змальовано образ міста, у минулому пов'язаного з людським поселенням: «Це невелика територія, на якій перебувало і жило багато жителів» [163, с. 7]. Економісти та соціологи фантастичного майбутнього вважають такий конгломерат принципово неможливим: «Жодна істота з достатньо високим рівнем психологічного розвитку, необхідним для створення культури, не змогла би вижити в таких тісних рамках» [163, с. 8]. Вимушені вигнання людей на інші планети (зокрема, персонажа Дж. А. Вебстера, що відправився на Марс) спричиняють ностальгічні переживання – «хворобливу, срамотну тугу за домом» [163, с. 64], а також агорафобію – страх перед відкритим простором. Місто як антропологічний топос уже перетворилося на анахронізм: «Воно віджило своє. А спричинили його крах гідропоніка та гвинтокрили» [163,

с. 24]. Створюється спеціальний Відділ пристосування людини через систематичні «пошуки свіжого повітря, простору і життєвого спокою» [163, с. 55]. Подібне «безгрунтянство» викликає екзистенційну кризу людей, які відчують себе абсолютно зайвими.

Відповідно, роман передчуває фатальність «напруги між людиною і твариною», що «виникає з футурологічної уяви антропоцена» [244, с. 141]. Звідси, у персоносфері літературної фантастики, зокрема в романі «Місто», з'являються образи тварин (завперш це пси, потім – мурахи), інтелект яких майже перевершує людський, включаючи мову: «У такій науковій фантастиці ми уявляємо, що тварини зібралися, розмовляють, ніби розповідаючи нам про те, як вони нас зневажають» [244, с. 151].

У романі К. Саймака антропоцентризм перекреслюється заявою оповідача про те, що наразі навіть «не підтверджений сам факт існування Людини як такої, тому твердження про її авторство позбавлені будь-якого сенсу» [163, с. 4]. Значущості набуває зміна ставлення до людини – у тексті К. Саймака її культура сприймається як чужа. Образ «людської раси» в романі «Місто» вимальовується поступово: саймаківський образ людини руйнує так званий імагологічний стереотип (Й. Леерссен), а водночас і рецептивні очікування читача.

Відчуття «чужості» людської раси посилюється й міфологізується, позаяк істоти з окресленого майбутнього вважають Людину «справжнім богом старої епохи, гостем з якоїсь містичної землі чи іншого виміру, що з'явився в цей світ, аби допомагати Псам» [163, с. 5]. Імагологічний етнообраз людини дедалі більше перетворюється на фікцію: «Людська нездатність по-справжньому зрозуміти і приймати думку інших Людей – камінь спотикання, який нездатні усунути жодні технічні новації» [163, с. 135]. У фантастиці К. Саймака зображується, як людина, прагнучи всевладдя і знання, у парадоксальний спосіб справді втрачає свою першозначущість, вона повсякчас утікає – «чи то від своєї раси, чи то від самої себе, чи то від уявного переслідувача <...> Людина несамовито домагалася влади і знання» [163, с. 135]. У романі йдеться про відсутність у людини усвідомленої мети,

вона зайнята безперервними пошуками кращого життя – «мотанина марнотна, позаяк вона ніколи сама не знає, чого насправді хоче» [163, с. 136].

Гетерообраз Людини настільки трансформувався, що Пси забули про головну колись на планеті «расу», перетворену лише на специфічний слід. Цей вид істот іменують уже словом «вебстери» [163, с. 215], що перейшло від власного антропоніма до узагальнення. Представлені легендарні перекази «про згасання роду Вебстерів трактуються псами-вченими як стародавні міфи, в яких уже не знаходять реального і раціонального змісту» [71, с. 122]. Так, у I частині, «Місто», привертається увага до досліджень собаки Бурка, що ніби присвятив своє життя вивченню даного легендарного циклу, а також до книги антрополога Бровка із промовистою назвою «Міф людини». Натомість у фікційному «антропологічному» дослідженні Рябка стверджується: «Якщо ми маємо справу з самим лише міфом, то чому форма його вираження не набуває характерних для міфу символічних рис» [163, с. 8].

У тексті змальовується поступова зміна антропологічного вектора: гетерообраз людини перетворюється на контробраз (в імагологічному ключі). Автор вигадує екзотичну «легенду» про Людину, що з'явилася на Землі разом із тваринами, «вийшла з печер мільйон років тому», «ще до того, як перший пес прийшов до людини і разом з нею сів поблизу вогнища» [163, с. 170]. Лише за сто років до зображуваних у тексті подій людині ніби «вдалося усунути вбивство як один із невід'ємних атрибутів свого життя» [163, с. 136]. Поряд із цим постає питання: «Якби людина пішла іншим шляхом, чи могла би вона з часом сягнути такої ж величі, як і Пес?» [163, с. 168]. Проте в IV оповідці «Хобі» людські істоти описуються «з певною ніжністю», як представники певної цілісної нації: «Це самотня трагічна істота, але водночас велична» [163, с. 168]. У фікційному світі роману справжніх людей залишилося дуже мало, вони досі живуть у Женеві, не враховуючи тих, хто «емігрував» на Юпітер, втративши людську ментальність. Насправді в романі людська цивілізація повністю не зникає: «головна лінія людства переходить в іншу площину існування». Зрештою, зникають з Землі саме собаки та інші тварини – вони або перебираються в інші світи, або зрештою щезають.

Оповідач коментує сутність подібного переакцентування «свого» на «чуже»: «Людина введена в оповідну тканину зумисно, як антитеза того всього, що уособлюють собою Пси, будучи гаданими супротивниками. <...> Людина тут – це таке собі солом'яне опудало, персонаж соціологічної байки» [163, с. 136], тобто змальована з метою розкриття етнообразу Псів.

У романі американського фантаста, за спостереженням А. Нямцу, саме Собаки, отримавши «здатність реконструювати свою справжню історію», водночас «згадують і досліджують історію колись зниклого Людства» [121, с. 16]. Тому Собака цивілізація тут прочитується як версія «антропоценічного» ретроспективного майбутнього, просякненого неоромантичною меланхолією [244, с. 150]. На наш погляд, до образу собаки К. Саймак звертається не випадково – їй належить особлива імагінативна функція у структурі персоносфери. З цього приводу відзначається, що «споконвічна риса собаки – оберігати границю в просторі, очевидно, проектується на процес структурування часу», й у літературному тексті цей персонаж постає істотою, яка «оберігає межу і здатна її порушувати. Коли часовий рубіж мислиться останнім, образ собаки стає трансгресивним апокаліптичним символом» [195, с. 143]. У романі «Місто» у контексті думки про відчуження між Людиною та Собакою йдеться, навпаки, про їхні дружні стосунки в минулому, оскільки вони «могли постати і розвиватися паралельно, якийсь період співпрацювати, створюючи єдиний культурний простір» [163, с. 5]. Проте вигадана фантастом інтелектуальна культура Псів постає специфічним антропологічним дзеркалом. Крізь імагологічну призму Собаки фантастика К. Саймака змінює онтологічні акценти в інтерпретації інтелектуальної першості людей. Від першої оповідки людина стає екзотичним об'єктом дослідження, навіть виокремлюється специфічна термінологія щодо цього «невідомого» виду: «Форма множини для цієї міфічної раси – „люди“, збірне поняття – „людство“, він – „чоловік“, вона – „жінка“ або „дружина“» [163, с. 8]. Зроблена ніби випадково аналогія у класифікації «Цуценята – „діти“». Цуценя-він – „хлопець“. Цуценя-вона – „дівчина“» [163, с. 9] виступає мотивованою епентезою в розумінні Собаками «іншого / людського».

У формуванні фантастичного контробразу письменник особно акцентує здатність до пришвидшеної еволюції тварин у порівнянні з людиною: собаки всього лише за тисячу років навчилися говорити, керувати інстинктами, розраховувати лише на себе (та роботів) і навіть співчувати (виразний епізод із кроликом) та сміятися. Подібне поєднання людського і тваринного надалі «в образі і подобі інопланетної, неземної, істоти, – як зазначає Н. Верещагіна, – характерне і для міфологічних систем з їх уявленнями про зоряних і міжпланетних істот», де міфологічний образ не-земного «не протиставлений людині або земним об'єктам, а пов'язаний з ними через єдність самого світу, а зооморфні й антропоморфні елементи образу, навпаки, підкреслюють цю єдність» [31, с. 16]. Тварини постають важливими індикаторами, вказують, «хто ким є в еволюційному процесі» [195, с. 102].

Свідомість собак із роману «Місто» не приймає лукавства й насилля, що було природним для людського суспільства (як зазначається, «екзистенційна провина собаки в тому, що він не здатний прикидатися» [195, с. 123]). Специфіка мислення саймакових Псів окреслюється у фрагменті під назвою «Притулок» і виступає парадоксальним відзеркаленням людської поведінки. У подібний спосіб, за зауваженням Л. Геллера, оновлюється розумінням тварини в конотації до людини, з'ясовується ступінь розриву між ними, вони постають двійником-дзеркалом, що схиляє до визнання їхньої єдності й цілісності світу живого [195, с. 8]. Люди останнього періоду міста, що з дослідницькою цікавістю спостерігали за псом Натаніелем, виявляють і гострий зір Собак, і здатність насолоджуватися життям, а також екстрасенсорні здібності. Інакші вони самі: «Людські очі сліпі. Ці бідні очі не можуть побачити красу хмар, не можуть нічого розгледіти через циклони. Їхні тіла не спроможні відчувати тремтіння всепроникної музики, породженої бурхливими потоками» [163, с. 132].

Зооантропологічна персоносфера Саймакового роману конструюється поступово, ніби підгвинчуючись. Успішне пристосування людей до навколишнього світу інтерпретується як деформація людиною своїх «ментальних здібностей в рамках прийнятої поведінки» [163, с. 94]. Нарешті, в оповідці «Перепис» з'являється

образ мутантів – людей, які «стали зятими індивідуалістами, які не потребують ні суспільства, ні людського схвалення, які позбавлені стадного інстинкту» [163, с. 136]. С. Князьков вбачає в етнообразі людей-мутантів «останню надію письменника» [71, с. 122]. На думку ж Р. Евальда, мутанти, на відміну від роботів, «відкидають людські інтереси, намагаючись робити генетичні експерименти, щоб перервати домінування Homo sapiens» [252, с. 42]. Як стверджується у книзі, ця раса завжди існувала, зауважується, що «жодна раса <...> не може вдосконалюватися без мутацій» [163, с. 75], тобто мутація вважається умовою еволюції: «Раніше вони були просто успішними бізнесменами, визначними науковцями чи напрочуд вправними шахрями. Або ж диваками, яких лише зневажали чи жаліли, адже переважна більшість людської раси не терпіла відхилень від норми» [163, с. 94].

Нарешті, К. Саймак доповнює персонифікацію роману «Місто» також етнообразами іншопланетних мешканців. На думку Ю. Крістєвої, образ чужинця виступає доволі привабливим: «ці відмінні від інших очі, вуста, вилиці й шкіра вирізняють його і нагадують, що це хтось», при цьому ступінь чужості слід визначати ступенем інакшості, що носить «відбиток перейденого порога» [82, с. 9-10]. Зокрема, К. Саймак порушує питання про «антропокосмізм», фізичний вихід у космос, існування паралельних світів та їхніх представників, опис яких подається в авторитетній монографії Дж. А. Вебстера «Марсіанська фізіологія, з особливою увагою до мозку» [163, с. 53], де особливу увагу приділено ментальності «іншого» – марсіанській філософії, найвідомішим представником якої вважається Джувейн. Його специфічна «філософія серця», що є важливим артефактом, дозволяє відчуття «позицію іншого», розпізнати її та прийняти «важливість іншої людини» [163, с. 156]. За висновком критика, «джуйвенізм» як своєрідне «філософське відкриття могло би покласти край роз'єднанню людства, ворожнечі, підозрливості, дозволило б людям уперше в історії зрозуміти один одного» [43, с. 6].

У романі «Місто» присутня ще одна, доволі «екзотична» раса – *мурахи*, які, знову-таки – на противагу людям, просунулись надзвичайно далеко, розробивши ідеальну соціальну організацію [163, с. 107]:

«Потреба кожної істоти у схваленні іншими співгромадянами, потреба в певному культурі братерства, заледве чи не психологічна потреба у схваленні твоїх думок і дій. Сила, яка утримувала людей від асоціальної поведінки, сила, створена задля соціальної безпеки й людської солідарності, задля спільної роботи всієї людської родини» [163, с. 111].

Окреслення специфіки цих комах як «антропологічного порогу» К. Саймаком подається в контрасті до людської поведінки: «Люди вмирили за це схвалення, жертвували всім заради нього, проживали життя, яке вони ненавиділи, заради цього схвалення. Тому що без цього людина залишалася полишеною сама на себе, була вигнанцем, вигнаним зі зграї звіром» [163, с. 111]. Саймак перераховує недоліки людської цивілізації: це психологія натовпу, расові гоніння, масове насилля в ім'я патріотизму або віри, яких не знає світ мурах [163, с. 112]. Поряд зі зниклою Людиною і розумними, але надзвичайно добрими Псами, мурашник як суперколонія здається майже «ідеальною» соціальною організацією. У заключному оповіданні «Простий спосіб» знову постає образ мурах, які живуть у доволі закритому (зональному) світі [163, с. 255], що має вигляд специфічного купола. Алегорія мурашника сприймається як пародія на соціалістичний світ – натяк на це прочитується в імені мутанта-експериментатора Й. Сталін. На цю аналогію вказує С. Князьков [71, с. 123]. В оповіді пса на ім'я Гомер розкривається краєвид швидко еволюціонуючих мурах на візках, що «навчилися виплавляти руду» і стануть згодом небезпечними господарями планети. Проте ані мутанти, ані роботи зрештою не наважуються використати проти мурах «метод вебстерів» – отруїти їх («Краще втратити світ, ніж повернутися до вбивств» [163, с. 282]), хоча мурахи повністю захопили світ, перетворивши його на величезну ізольовану будівлю.

Принагідно зауважити, що сучасний французький фантаст Б. Вербер, підхоплюючи ідею К. Саймака, вводить образ «міських» мурах у ядро персоносфери власного філософсько-фантастичного роману «Мурахи» (1991).

Чимале ідейне навантаження в романі «Місто» має сьома оповідка «Езоп». Інтертекстуальний зв'язок із текстами давньогрецького байкаря посилюється

шляхом уведення історії про «інший світ», в якому зустрічаються вовк і ведмідь, обговорюючи тему «символічного вбивства» [163, с. 217]. Рефлектуючи з приводу нової «психології» псів («Не можна знищувати живих істот. Не можна забирати чиєсь життя» [163, с. 217]), Люпус і Мишко розмірковують, чи є вбивством, приміром, знищення комах (мурах, бліх). Зрештою висновується мораль: на відміну від Псів, Люди «ніколи не думали про те, щоби створити одну велику співдружність тварин. Ніколи не мріяли про те, що скунс, єнот та ведмідь можуть поладнати, жити дружно й допомагати одне одному, незважаючи на всі природні відмінності» [163, с. 228]. Реагуючи на таке повчання, робот Дженкінс у схожому ключі виявляє міжтекстові аналогії між байкою Езопа «Вовк і Ягня», дидактичною казкою «Про Братика Кролика» та мультиками Волта Діснея.

Специфічною і новою ситуацією у фантастиці ХХ ст. постає те, що подібне «олюднення» поширюється на речі (шозизм) і, звісно, механічні прилади – попри очевидну небезпеку, позаяк «людська раса не приділяла належної уваги чиннику стабільності» [163, с. 75], надто захоплюючись машинами. Зрештою, це не може не зашкодити культурі, через що вона вироджується з кожним днем. На зміну людській культурі приходять культура роботів. Варто звернути увагу, що, крім К. Саймака, заслуга «олюднення» роботів в американській літературі належить також фантастам 40-х рр. – А. Азімову, Л. дель Рею. Для читачів 80-х рр. роботи були вже обов'язковим елементом фантастики. Зокрема, саймаківські механічні персонажі доволі незвичні на вигляд, а подекуди «схожі на людей, вірні, самовіддані» [43, с. 6].

Характерною в даному разі видається історія про Гремпа Стівенса – людину, що мешкає серед нестерпної какофонії різноманітної автоматичної техніки, яка вкрай дратує цього персонажа, але стає стійким маркером його «світу», де специфічно персоніфікуються гаджети та «оживлюються» їхні дії: «Косарка, прокочуючись повз, зловісно до нього фиркнула» [163, с. 11], або «Машина воскресла, кашляючи й задихаючись» [163, с. 14]. У тексті техногенна проблема має філософське навантаження, через неї актуалізується питання про пришвидшення часу, пов'язане зі стрімким розвитком техніки: «Роки пролетіли надто швидко. Роки,

які принесли його сім'ї літак і гвинтокрил, залишивши автомобіль іржавити. <...> Роки, які з ростом популярності гідропоніки практично знищили рільництво <...> і змусили людей покидати місто» [163, с. 8].

В аспекті нашої теми вкрай значуще, що через десять років після першої публікації роману К. Саймак вирішив продовжити його, дописавши епілог – фінальний розділ, присвячений його другові Дж. Кембелу. Тут він змальовує головно постать багатовікового робота Дженкінса, імпліцитованого в сюжетику з попередніх оповідань. Цей робот виступає «символом механічного впливу» Людини на розвиток раси Собак: «Це механічний пристрій, за допомогою якого людська думка ще без мір часу направляла Псів, хоча сама людина зникла» [163, с. 47]. У фіналі виявилось, що роботи, пси та інші тварини подалися в гоблінські світи, а сам робот Дженкінс залишається разом із мишами у звичному для себе світі: «Він не міг покинути Будинок Вебстерів. Без нього він почувався неповноцінним» [163, с. 284]. Прикметно, що К. Саймак наділяє бездушну машину рисами людської відданості, тобто ознаками особистості, що згодом стає характерним для персонажів фентезі не-людського походження. Цей персонаж навіть виявляється здатним полюбити мурах, яких інші мешканці Землі ненавидять.

Подібно до «позитивних» роботів А. Азімова, Дженкінсу перешкоджає минуле: «він не може повернутися назад у часі, і він не може піти туди, куди пішли люди або Собаки. При цьому він не може померти, і він не може забути. Довгі тисячоліття існування дали безсмертному Дженкінсу – богоподібну всемогутність <...> Він навіть полюбив мурашок, які <...> були його ворогами. Тепер Дженкінс любить усе: Землю, Людину, Собак, Мурах, пам'ять» [244, с. 153]. Робот, набуваючи людських рис, сумлінно доглядає Будинок, взаємодіє з природою, насолоджується нею, однак відчувається самотнім і ностальгує, позаяк згодом зникають і мурахи. Стаючи дедалі більше людиною, він міркує: «Ми ніколи по-справжньому не пізнали самі себе» [163, с. 295]. Його здатність «співчувати, співпереживати – і допомагати» стає для Саймака головним критерієм моральності, як висновує В. Гопман, «вищим принципом відносин між різними галактичними расами» [43, с. 8].

Незважаючи на його особисте безсмертя (а можливо, через це), «відносини Дженкінса з часом» тепер надто антропоподібні [244, с. 153], навіть на наполегливе запрошення прибулого на космічному кораблі «дикого» робота Ендрю Дженкінс, наділений філософським мисленням, відмовляється покинути рідну для себе планету: «Колись тут панувала радість, а зараз панує лише смуток, і це був смуток не лише дому-пустки – був ще тут і смуток осиротілої Землі, смуток невдач і марних перемог» [163, с. 299].

Отже, домальований письменником «Епілог» звучить важливою «антропоценічною нотою» [244, с. 153] та значущим антиутопічним маркером сюжету: Земля без людини втрачає сенс буття.

Загалом, на рівні конструювання комунікативних зв'язків між «різноманітними» персонажами тексту, творчий метод К. Саймака демонструє радикальний розрив із попередньою жанровою традицією фантастики, в імагінативному центрі якої до цього часу знаходилася людина. Зміна антропологічної палітри наукової фантастики, зумовлена «кінцем людської винятковості», виразно засвідчує метаморфність фантастики та її перехід у гіперреальні виміри фентезі, де можуть співіснувати вкрай різні ментальності та форми життя, а опозиція «свій / чужий» набуває нових конотацій.

3.2. Інтертекстуальність персоносфери як критерій жанрової метаморфності

Оскільки фантастичне постає «випробовуванням границь» [186, с. 80], структурування персоносфери К. Саймаком відбувається за принципом суміщення образних полів, імагологічні лінії яких повсякчас перетинаються. Персоносфера фантастичних романів К. Саймака сконструйована в характерний для «межових» жанрових вимірів спосіб: усупереч прийнятним жанровим канонам тут водночас задіяні люди (фікційні персонажі, реальні історичні постаті, художники, літературні герої), тварини, антропо- та зооморфні симулякри, персонажі науково-фантастичного кшталту (винахідники, колещарі, біомехи, прибульці) і казково-фентезійні герої (духи, чаклуни, феї, гобліни, тролі, банші, динозаври, дракони).

Зокрема, у «Резервації гоблінів» усі подібні персонажі зустрічаються на Землі, так що планета перетворилася на «гігантський всегалактичний університет»: «Земля стала галактичною плавильнею, місцем, де зустрічалися створіння тисячі зірок, щоби ділитися один з одним своїми думками та культурами» [164, с. 15]. При цьому, зазвичай, атрактором персоносфери виступає не протагоніст, а другорядна постать (страж або мудрець за К. Юнгом), що оперує надійною «точкою зору», займає нейтральну позицію, чим викликає так звану рецептивну довіру в читача. Саймаківським наскрізним (конфокальним) персонажем виступає, зокрема, постать В. Шекспіра в романі «Резервація гоблінів», згодом вона знову з'являється у «Планеті Шекспіра», зумовлюючи інтертекстуальну специфіку персоносфери (див. [262; 263]).

Популярність інтертекстуального потенціалу текстів В. Шекспіра пов'язують саме з тим, що Великий Бард виступає, за Г. Блумом, не лише центром Канону, аргументованого «силою пізнавальної гостроти, лінгвістичної енергії та новаторською потужністю» [21, с. 52], але й творцем «величезної кількості метафор, які ввійшли до культурного фонду західної цивілізації та постійно актуалізуються в найрізноманітніших сферах її життя», а також засновником «нової дискурсивності» [188, с. 178-179]. Позатекстовим рівнем прояву інтерпретативної метафоризації вважається також «функціонування в соціокультурній сфері імені, а точніше концепту «Шекспір» як культурної метафори» [188, с. 179], що видається вагомим культурологічним індикатором персоносфери літературного тексту, зокрема й у літературній фантастиці.

На перший погляд, образ В. Шекспіра в романі К. Саймака «Резервація гоблінів» другорядний, однак він є пасіонарним персонажем, функціонує як імагінативне ядро персоносфери, а не лише як інтертекстуальний фантазм (за Р. Бартом) чи атропонімічна алузія. Визнається, що пасіонарність другорядного «закономірно постає внутрішнім складовим елементом кризових ситуацій» [217, с. 228] – це можна екстраполювати й у жанрологічну площину: у даному разі йдеться про кризу перенасичення зразків фантастичного жанру, що еволюціонує у формат

фентезі. Під особливістю пасіонарного персонажа розуміємо «такий енергетичний надлишок, що перебільшує в даний час потребу певної особистості чи будь-якої цілісності як такої» [217, с. 227]. Отже, персонаж як «видима і оформлена індивідуальність» (за М. Бахтіним) у статусі пасіонарія, входячи у світ інших (головних) персонажів, відцентрує осердя персоносфери і відповідно по-новому генерує розвиток сюжетних подій.

Уперше увага читача наштовхується на постать англійського класика в епізоді, коли головний герой «Резервації гоблінів» Пітер Максвел натрапляє на оголошення, ніби набране давньоанглійським шрифтом. З цього розпочинається інтертекстуальна гра К. Саймака зі сприймачем:

Вільям Шекспір, Еск.
із Стретфорда-на-Ейвоні, Англія
«Як так сталося, що я не писав п'єс?»
Під егідою Інституту часу
22.10, початок о 20.00 в аудиторії Музею часу
Квитки доступні у всіх агенціях [164, с. 16].

Присутність В. Шекспіра, виходячи з абрисів біографії письменника, доповнюється координатами його майбутньої квазілекції. У такий спосіб сприймач ніби залучається до окресленої події, його горизонт очікування увиразнений іменем ШЕКСПІР на рекламному полотнищі музею. З цим пов'язана діяльність кафедри англістики Інституту часу, працівники якого ніби довели: «Не Шекспір, а граф Оксфорд був автором п'єс» [164, с. 29]. Реанімоване К. Саймаком так зване шекспірівське питання породжує низку інтерпретант цього образу. У сюжетній канві «Резервації гоблінів» англійський класик несподівано з'являється в майбутньому, оточуючі повсякчас виражають йому свою повагу, особливо в колах «диваків з англістики» [164, с. 45]. У тексті К. Саймака беззаперечний авторитет класика постає повсякчас «мірилом всіх речей», незмінним предметом зіставлень у площині різних історичних зрізів.

Міркування про відмінність між реальною та написаною історіями інтерпретуються американським фантастом із врахуванням упереджених акцентів і сприймаються як крах «затишних маленьких світків» [164, с. 47]. За приклад знову-таки

береться авторство В. Шекспіра, який буцімто порушив спокій і гармонію в Інституті часу, позаяк «змушений перетворювати історію на виставу, щоби заробити трохи грошей» [164, с. 55]. Саме з цієї причини розрекламована шекспірівська лекція про те, як він не написав п'єс, стає чималою проблемою для Адміністрації університету:

«З Вільямом Шекспіром буде купа проблем <...> Він одразу хотів вийти і подивитися на ту нову епоху, про яку йому стільки нарозказували. Ті з Інституту часу добряче попсували собі нерви, перш ніж переконали змінити свій елізаветинський костюм на щось сучасніше <...> Але й зараз вони колотяться, щоби з ним <...> чогось не трапилося <...> Вони розпродали всі квитки, навіть на стоячі місця в тому великому залі, і тепер побоюються, що зустріч може не відбутися» [164, с. 155].

Постать В. Шекспіра фокусує на собі цілісну сюжетну канву. Пасіонарність даного «конфокального» персонажа проявляється в тенденції до його символічного зникнення та повернення, що носить систематичний характер. Так, його втеча перетворюється на «цирк із Шекспіром у ролі головного блазня» [164, с. 160]: «Ти хоч можеш собі уявити, який гвалт здійметься, якщо такий геній, як Шекспір, не буде повернутий у свою епоху» [164, с. 161]). Більше того, саймаківський Шекспір навіть не планує відвідувати свою лекцію: «Якби туди прибув, то відразу по її закінченні мене би повернули додому» [164, с. 171], тим самим фіксуючи «підступність» свого задуму залишитися в позачасовому контексті.

Особливо показовий епізод зустрічі Шекспіра зі «світом основних персонажів». Посиденьки «бороданя із білозубою усмішкою» у генделику, захопленого смаком елю («нектар, благосний на смак і благотворний для шлунку») [164, с. 168]), звужуються до міркувань над спробою залишитися у теперішньому часі назавжди. Окрім того, достовірність образу Шекспіра доповнюється особистими деталями із його біографії, що викликає в читача враження реалістичності його містифікованого образу: «У мене вдома залишилася сварлива дружина <...>, і я не дуже маю охоту до неї повертатися» [164, с. 171].

Показово, що Шекспір у дусі мовної стилістики XVI ст. говорить: «Почитаю благодаттю <...>, що випав мені благосний жереб – спізнатися з такими відрадними і розбишакуватими хлопцями» [164, с. 167]. При цьому він забороняє називати себе

бардом, позаяк є «чесним різником і шерстяником» [164, с. 167]. У праці Г. Блума знаходимо пояснення такої принципової позиції саймаківського В. Шекспіра: «у Єлизаветинську епоху до акторів ставилися майже як до жебраків та інших представників суспільного дна, що, звісно ж, боліло Шекспіру: він працював не покладаючи рук, аби повернутися у Стретфорд джентльменом» [21, с. 52].

Отже, образ Шекспіра виступає пасіонарною інтертекстуальною ідеологемою (за Ю. Крістєвою), яка, «матеріалізуючись» на тих чи інших рівнях структури кожного тексту, поширюється по всій його траєкторії, задаючи йому історичні та соціальні координати» [81, с. 136-137]. Образ Шекспіра, уведений К. Саймаком у гіперреалістичний часопростір, маркований власним історичним часом, водночас, через бажання залишитися у майбутньому, в іронічному ключі засвідчує повсякчасність свого буття: «У мене зуби в кепському стані <...> вони геть розхиталися і час від часу болять нестерпно. Я припускаю, що тут є ловкі умільці, котрі можуть безболісно повитягувати їх і виготовити натомість нові, які би замінили мої теперішні» [164, с. 171].

Запропонована американським письменником версія хронотопу, де співіснують персонажі реалістичного, фантастичного, фентезійного і навіть містичного кшталту, доволі логічна для позачасового образу Шекспіра, його ідіоритмія вписується у будь-який контекст: «А ще я чув, що ви заприятнилися із гоблінами та феями, і я з цього також не можу надивуватися. І сидіти за одним столом із духом – це взагалі не вкладається мені в голову, хоча здається, що саме тут потрібно докопуватися до кореня істини» [164, с. 171]. Іманентна присутність фігури Шекспіра «цементує» цілісність літературного тексту, заперечує другорядність її функції у персоносфері.

Спираючись на концепції Л. Гінзбург, Н. Тамарченка, Р. Веллека та О. Воренна, Р. Дзик висновує, що «віднесення того чи іншого персонажа до категорії другорядних у рецептивному аспекті проблематичне», позаяк головне і другорядне «релятивізуються й нерідко виступають взаємозамінними», «скасовуючи статусну межу» [47, с. 130-131]. Особливо показовою у плані осмислення межі між

першорядним і другорядним у визначенні статусу персонажа стає зустріч Шекспіра з містичним антропоморфним Духом, сліди (у розумінні Ж. Дерріди) якого повсякчас «набігають» на постать В. Шекспіра, фіксуючи прихований зв'язок між ними. Невипадково Г. Блум також порівнював В. Шекспіра із духом, який «проникає повсюдно, який не можна закувати в окреслені рамки» [21, с. 60]. На перший погляд, представлений К. Саймаком образ істоти з надзвичайними здібностями здається певним симулякром: «Він може п'яніти від місячного сяйва. Він може танцювати на веселках. У нього багато переваг <...> Наприклад, він безсмертний». Та коли Дух додає: «Він з Англії» [164, с. 45-46], рецептивна увага читача скеровується на постать Вільяма Шекспіра. Особливо показове в такому контексті виступає відвідувачами генделика іронічної пісеньки:

Осанна дідові Шекспіру,
Котрий про п'єси не чував,
А тільки бігав за дівками
І пісеньки масні співав... [164, с. 47].

Подібні квазіфольклорні інтермедіальні вкраплення, притаманні фентезі загалом, у даному разі демонструють ферментивність образу англійського класика в цілісному контексті «Резервації гоблінів», вказують на імпульсивний виплиск пасіонарної енергії цього персонажа. На думку Ж. Бодріяра, подібні симулятивні системи пов'язані, передусім, із досвідом наукової фантастики, що найчастіше виступає «диспропорційною, але якісно не відмінною проекцією реального світу» [24, с. 176], де відбувається постійне нарощення механічних або енергетичних можливостей. Зокрема, зустріч дієвої містифікованої сили природи – симулякра (Духу) і пасіонарного прелімінарія (Шекспіра) демонструє вияв неабиякої енергетичної сили, що змінює хід сюжету.

Діалог Шекспіра з Духом (нематеріальним його началом) ніяк не бентежить драматурга: «Він прийняв Духа значно легше, ніж, наприклад, це зробила б людина з двадцятого століття. У шістнадцятому столітті вірили в духів, відтак духи, по суті, були майже реальністю» [164, с. 175].

Цей діалог виступає здебільшого процесом символізації стародавньої Англії як інверсії Ноевого ковчегу: «То є напрочуд приємний для ока край <...> але залюднений чомусь самими лише покидьками. Там достолиха дичекрадів, драпіжників, горлорізів, харцизяк та всякої іншої тварі по парі». Субстанція-Дух, візуалізований чимось на кшталт рукава плаща [164, с. 172], промовисто виголошує: «Я – дух Вільяма Шекспіра» [164, с. 173], що неабияк сполохує Шекспіра-персонажа: «Якщо Шекспір побачить, що за ним женуться, то встановить світовий рекорд із бігу з перешкодами» [164, с. 174]. Хоча до цього моменту розмова та відпочинок із Духом не бентежили персонажа-літератора: «Він ні разу не злякався, аж доки не дізнався, що наш Дух – це його дух» [164, с. 175]. Врешті-решт, зникла із сюжетного поля постать В. Шекспіра фіксується в кульмінаційний момент поряд із найважливішими проблемами: «Артефакт зник, музей розгромлений, а Шекспір пропав» [164, с. 197].

Розв'язка, яку пропонує читачеві К. Саймак, виразно засвідчує жанрову метаморфність цього тексту – від фантастики до фентезі: на галявині, ніби під музику фей «Лицем до лица, у лад із оркестровою мелодією кружляли Дух і Вільям Шекспір» [164, с. 218]. Їхнє злиття засвідчує реінкарнаційну ідею образу Шекспіра в даному романі, що утворює так зване композиційне кільце. Це дає підстави стверджувати, що Вільям Шекспір, як персонаж К. Саймака, стає транзитивним образом, конструктивною парадигмою його творчого методу.

Окрім того, інтертекстуальна специфіка персоносфери роману К. Саймака «Резервація гоблінів» являє собою один з очевидних зразків жанрової метаморфності, засвідчуючи динаміку переходу фантастики у формат фентезі. У такому разі пасіонарна енергія імпліцитованого в персоносферу, конфокального персонажа, наділеного осібною «точкою зору», не лише скеровує розвиток сюжету, але й зміщує попередньо задані рецептивні вектори у простір симулятивної гіперреальності. Активізована К. Саймаком як персонаж постать Вільяма Шекспіра тут виступає не тільки антропонімічною алюзією чи інтертекстуальним фантазмом,

як осердя персоносфери, вона перехоплює читацьку увагу, зміщуючи всі інші наявні імагінативні центри роману.

3.3. Розширення фікційних наративів шляхом міжтекстового діалогу

Відповідно до ідеї Ц. Тодорова про передбачену «інтеграцію читача в світ персонажів» [186, с. 30] в інтертекстуальному колі фентезі (приміром, текстах П. Андерсона, Н. Геймана, Дж. Краулі, Т. Пратчетта, Дж. Р. Р. Толкіна, Т. Уільямса), попри значущий ряд вигаданих авторами персонажів, доволі активно функціонують персонажі й мотиви шекспірівських п'єс, у способах творення яких найповніше виражається «оригінальність Шекспіра» [21, с. 54]. Уведені у фантастичний контекст Шекспірові образи, будучи об'єктами переосмислення, здатні відображати водночас і «вторинний світ» [180, 176], розширюючи межі фікційних наративів тексту.

Літератори-фантасти найчастіше послуговуються «фентезійними» претекстами (зокрема, «Сон літньої ночі», «Макбет» і «Буря»), позаяк, як акцентується, «п'єса Шекспіра влучає у завжди актуальне для фентезі питання взаємодії межуючих світів та їхніх мешканців, зокрема народів безсмертних істот <...> та смертних людей» [180, 176]. Отже, конструювання персоносфери класичного фентезі та, рідше, наукової фантастики з опертям на інтертекстуальні наративи відомих зразків постає як закономірне. Наприклад, Є. Канчура, аналізуючи альтернативні світи Т. Пратчетта, звертається до шекспірівської комедії «Сон літньої ночі» і робить висновок про метатекстуальний ефект «подвійного пародіювання» [66, 275], тобто Апулей – Шекспір – Пратчетт: «Чарівна посмішка ельфів Шекспіра перетворюється у злу насмішку панів та пані над смертними. Пратчетт знімає романтичний флер з образів казкових героїв-вершителів щасливої долі та нагадує про первинне фольклорне сприйняття ельфів як чужого незрозумілого народцю» [66, 278]. Отже, вилучені ще В. Шекспіром із міфологічного чи фольклорного контексту і введені в літературний простір транзитивні образи надзвичайних створінь, наявність яких означає відповідний жанр фантастичної літератури, становлять основу персоносфери класичного й сучасного фентезі.

Заслугове на увагу роман-сиквел К. Саймака «Планета Шекспіра», де увага читача, завперш, зосереджується саме на ускладнених параметрах персоносфери: «Їх було троє, а часом залишався тільки один. <...> Коли троє ставали одним, зміна була куди глибшою, ніж просте складання, немов би злиття надавало їм нової якості» [281]. Подібним «злиттям» В. Шекспіра зі своїм Духом вивершується сюжет роману К. Саймака «Резервація гоблінів», засвідчуючи міжтекстовий зв'язок романів американського фантаста. Відтак К. Саймак наближує читача до герменевтики свого задуму – видатні постаті на кшталт В. Шекспіра, виходить, володіють особливого роду сакральністю: «Святість – якість, яку не висловити словами й не окреслити думкою, оскільки вона не зводиться до відчуттів або здобутків, підвладних створінню на ім'я «людина»: вона, ця якість, перевершує будь-які інші відчуття і досягнення, перевершує все доступне людині навіть у вищій напрузі її уяви» [281]. Із цього випливає, що критерієм істинної святості виступає екзистенціал смерті як перспективи нового початку – душі таких особистостей імплікуються в безмежність простору і часу, а Всесвіт постає їхньою Батьківщиною: «І коли досягалася тотожність, вони ставали ніби близькими родичами і сусідами зірок» [281]. Апелювання К. Саймака до постаті В. Шекспіра видається цілком закономірним: «Маємо право написати: Шекспір – це Канон. Саме він окреслює цінності та межі літератури» [21, с. 57].

Л. Гінзбург веде мову про способи зображення поведінки героїв і пряму мову персонажів (як зовнішню, так і внутрішню), що постають стереотипами процесів їх поведінки [40, с. 4]. Ця концепція суголосна з ідеєю М. Гіршмана про специфіку мови автора та його персонажів [42]. Відштовхуючись від ідей Д. Ліхачова і Г. Хазагерова, Л. Гекман наголошує на присутності в персоносфері так званого ядра [38, с. 74]. Зазначимо, що в саймаківському романі «Планета Шекспіра» доволі чітка, однак нечисленна персоносфера, вузли якої скеровуються, здебільшого, принципом полілогу про класика, що організовує сюжетне розміщення дихотомічних персоносферних пар. У такий спосіб К. Саймак вписує постать В. Шекспіра в осердя сюжеттики роману, виразно фіксуючи, як вище зазначалося, його конфокальну

позицію, яка резонує з іншими «функціями» (за В. Проппом) й організовує «аргументовану принципом системності взаємодію персонажів» [118, с. 182].

Тобто В. Шекспір виступає таким динамічним персонажем, що, за Ю. Лотманом, «вичленовується у пучок-парадигму різних персонажів» [97, с. 216]: усі персонажі даного тексту або інтертекстуальні, або символічні. Приміром, акцентований у тексті зв'язок В. Шекспіра із Плотоядцем (дослівно М'ясоїд) доволі показовий, адже його постать асоціюється із фізіологічною чуттєвістю, хижацькою природою, споживанням плоті та деконструкцією сутності:

«Він був на зріст з людину і стояв на двох ногах. Руки його звисають з боків, закінчуючись не долонями, а пучками щупалець. Одягу на ньому не було. Тіло покривала недовга вилянула шерсть. Було абсолютно очевидно, що це самець. Голова виглядала голим черепом. Вона не відала волосся або хутра, і шкіра туго обтягувала кісткові структури. Важкі щелепи витягувалися, утворюючи масивне рило. Різці, виступаючи з верхньої щелепи, стирчали вниз, нагадуючи ікла стародавнього земного шаблезубого тигра. Приліплені до черепу довгі загострені вуха стояли дибки, увінчуючи лисе, куполоподібне склепіння черепа» [281].

На прохання помиряючого В. Шекспіра дії Плотоядця переходять у формат антропофагії (канібалізм) – це очевидна пародія на церковний ритуал: «Твої ікла повинні пронизати мою плоть у невловимо крихітну мить перед смертю. Ти повинен не вбивати мене, а з'їсти саме в той момент, коли я помру» [281]. Плотоядець, що споживає інші форми життя, згорда зізнається, що з'їв В. Шекспіра: «Усього лише плоть <...>. І старанно зберіг кістки. <...> Він був жорстким і жилавим, зовсім не того смаку, який мені подобається. У нього був досить дивний присмак» [281]. Така подія не є для Плотоядця прецедентом, однак на його думку, на відміну від страждання, хвороби і старості, швидка і чиста смерть краща: «Моя жертва завжди повинна бути повна енергії та сил. <...> Ти кажеш, це свята справа, що я виконую обов'язки священика <...>, хоча кожен інстинкт у мені протестує проти поїдання друга» [281].

Такий доволі своєрідний спосіб поховання В. Шекспіра формує в читачів виразну антиципацію і, відповідно, подальший горизонт очікування, згодом доповнений наративними версіями обох учасників канібальського акту – Плотоядця та Шекспіра. Рецептивний фокус зосереджується на фігурі Плотоядця протягом

тривалого часу. Називаючи себе в розмові з Нікодимом та Хортоном «кращим другом Шекспіра», він зазначає «інакшість» класика: «Далеко не древній, <...> хоча і зовсім не молодий, і до того ж він був хворий. Він називав себе людиною. На вигляд він дуже подібний на вас» [281]. Узагальнюючи безмежні можливості англійського драматурга, Плотоядець людей вважає Шекспіровим народом.

Саме в такій перспективі реалізується конфокальний образ Шекспіра. Розповідь про нього постає, так би мовити, єдиним фокусом зіставлень: «Шекспір казав, що люди – теж хижакі. Але не такою мірою, як я. Шекспір ділив зі мною здобуте мною м'ясо. Він вбивав би і сам, але не міг робити це так спритно, як я. Я був радий вбивати здобич для Шекспіра» [281]. Підкреслюється, що Шекспір буквально виховав Плотоядця, оскільки останній повсякчас наводить його за моральний приклад: «Ви підете першим <...> Ви мій гість. Шекспір говорив, що гості все роблять першими. Я був гостем Шекспіра. Він потрапив сюди раніше за мене» [281].

Образ Плотоядця зовсім не випадковий, його телеологічна сутність має інтертекстуальну природу: у ранній трагедії В. Шекспіра «Тіт Андронік» («Titus Andronicus») також наявний гіперболізований натяк на людоїдство від Тіта:

<...> Кров
У миску виціджу я з вас. Тамора
Зі мною тут бенкетувати має, –
Так ось: кістки на борошно змелю
Й, змішавши з кров'ю, приготую тісто,
А з нього виліплю два пироги:
Це для голів мерзенних дві труни.
Нехай повія, мати ваша грішна,
Ковтає власну плоть, немов земля [223, Т1, с. 492-493].

У такий спосіб фіксується атракційна позиція означеної фігури в колі персонажів «Планети Шекспіра», вона надалі стійко діє в оповідному просторі.

Л. Гінзбург зауважила, що персонаж може «стати загадкою, отримати тимчасову, неправдиву характеристику» [40, с. 17]. Звідси, одним із найважливіших аспектів персоносфери, за Г. Хазагеровим, постає наявність лакун [208], які відповідно заповнює читацька свідомість. Виходячи із цієї концепції, саймаківська

персоносфера ґрунтується на імагологічній опозиції «я–інший» (персонопари Хортон–Нікодимус, Шекспір–Плотоядець), «ми–інші» / «свої–чужі» (Хортон, Нікодимус – Шекспір, Плотоядець).

О. Кібалка у даному романі К. Саймака цілком логічно зосереджує увагу також на зображенні космосу, іменуючи його повітряним океаном, що вписується в «систему художніх деталей, які призначені для створення загальної картини космічного простору як зіркового океану» [68, с. 33]. У саймаківській «Планеті Шекспіра» актуалізується ще одна персонопара – разом із космонавтом Хортоном на схожу із Землею Планету прибуває робот Нікодимус (див. про атропонімічну біблійну алюзію п. 2.2). Ігноруючи критерій часу, означені персонажі виходять зі стану анабіозу, провівши в подорожі на Кораблі 954 роки 8 місяців і 19 днів.

Оформлення цілісності персоносфери – знайомство Нікодимуса і Хортон з Плотоядцем – передається через чимало цікавих фактів, що розкривають постать В. Шекспіра, який проклав на цій планеті стежки і навчив Плотоядця людської мови, виступаючи в такий спосіб «організуючим індексом» сюжету. Розмови усіх персонажів так чи інакше зосереджується на постаті Шекспіра, що виявляється найпершою духовною потребою: «Але тепер Шекспір мертвий, і мені його надзвичайно бракує. Без нього я в розпачі» [281]. Хортон вважає драматурга «дуже давньою людиною», яка, на відміну від інших, прибула сюди не на кораблі, а архаїчним способом – через тунель (своєрідний міжгалактичний портал): «Шекспір намагався полагодити його, і я намагався, але ми не змогли. Шекспір лупив його кулаками, бив ногами, кричав на нього, вимовляв жахливі слова. Однак він так і не запрацював» [281]. Отже, основні персонажі вписують Шекспіра в позачасовий контекст, конфокальність цієї постаті в системі персонажів робить її значущою «інтертекстуальною парадигмою» (термін Р. Дзика).

Уперше читач зустрічає в тексті алюзію на В. Шекспіра, коли Хортон, Нікодимус і Плотоядець бачать прикріплений над дверима усміхнений людський *череп*, звісно Шекспіровий: «Серед доісторичних народів існував ритуальний канібалізм – справжньому другові або великій людині надавалася особлива честь

його поїдання» [281]. Містифікована іронічна історія позачасового існування геніального класика визначає внутрішнє смислове наповнення фантастичного тексту. Вмонтовані в роман К. Саймака фрагменти «Повного зібрання текстів У. Шекспіра» виконують, передусім, інтертекстуальну функцію, подають історію ніби з точки зору самого драматурга. К. Саймак, акцентуючи історичну дистанцію, імітує невігластво Хортон, який, приміром, зовсім не розуміє правопису та скорочень бібліографічного опису в цьому зібранні, що засвідчує такий уривок: «Лондон. Ні, не Лондон. Десь ще. Я ніколи не чув про це місце. Можливо, і не на Землі» [281]. Гортаючи сторінки шекспірівського видання, Хортон наштовхується на п'єси «Річард III», «Комедія помилок», «Приборкання норавливої», «Дванадцята ніч», «Отелло», «Король Лір», «Гамлет». Проте найбільшу увагу привертають так звані маргіналії – паратекстуальні записи на полях.

Насамперед очевидний інтертекстуальний зв'язок саймаківського роману-фентезі з комедією «Кінець діло хвалить» («All's Well That Ends Well»), автору якої, за Г. Блумом, «немає рівних у риториці – метафор такої страхітливої пишноти більше просто не існує» [21, с. 68]. Для порівняння – у К. Саймака на відступах квазішекспірівського видання «нашкрябано»: «Сьогодні ставок смердить гірше, ніж будь-коли. Він став смердючим. Не просто погано пахне, але смердючим. Ніби щось живе, виштовхує із себе зло. Немов у глибині його приховано щось непристойне» [281]. Такий коментар аж ніяк не випадковий, позаяк у шекспірівській п'єсі немилість Фортуни порівнюється із запахом несвіжої риби (розмова Пароля і Блазня): «Як це його [носа] не затуляти, коли в тебе такі смердючі метафори? Краще затулити носа, поки я не зненавидів усі метафори. Відійди трохи» [223, Т4, с. 514].

Відтак увага читача спрямовується й на шекспірівську трагедію «Король Лір» («The Tragedy of King Lear»). Залучений Саймаком її інтертекстуальний потенціал метафорично конотує з головною ідеєю прототексту, де пристрасть до коштовностей асоціюється з дочками Короля Ліра: «Я знайшов смарагди. <...> Просто лежать і чекають, щоб їх підібрали. Я набив ними кишені. Не знаю, навіщо я потурбувався це зробити. Ось він я – багач, і це рівно нічого не означає» [281]. Інший приклад: на

нижніх полях трагедії «Макбет» («Macbeth») нашкрябано зауваження, що натякає на історію про непомірне бажання влади.

Промовистий останній знайдений Хортоном фрагмент, який стосується «казкового» нарративу шекспірівської п'єси «Перікл» («Pericles, Prince of Tyre»), що актуалізує суперечності людського життя й, водночас, стверджує непереможність позитивних начал (слова Клеона):

Якби я цілим світом володів,
Його б віддав, щоб діло це не сталося.
Вона ж була царівна – і корони
Найкращої на цій землі достойна
Чеснотами ще більше, аніж родом.
Злочинний Леонін! Хоч ти його
Теж отруїла, та шкодую дуже,
Що ти й сама не випила отрути.
За чин твій це була б відплата гідна.
І що тепер Періклові сказати,
Як він приїде? [223, Т6, с. 139-140].

Натомість, у думках героя К. Саймака неосяжність всесвіту контрастує із земними подіями. На відміну від шекспірівського топосу з його пристрастями, космос лякає своєю бездушною порожнечею:

«Всі ми загублені в неосяжності всесвіту. Втративши свій будинок, ми позбулися місця, куди можна піти, або, що ще гірше, тепер у нас занадто багато таких місць. Ми загублені не тільки в глибинах нашого всесвіту, а й у глибинах наших умів. Коли люди залишалися на одній планеті, вони знали, де вони. У них був свій аршин, щоб міряти, і великий палець, щоб визначати погоду. Але тепер, навіть коли ми думаємо, що знаємо, де ми, ми все-таки залишаємося загубленими» [281].

У містифікованому К. Саймаком першотексті В. Шекспіра, поряд із запереченням значущості наукового первня як такого, йдеться про важливість існування психологічного центру Всесвіту, що мав би формувати шкалу людських цінностей:

«Тепер же ці рамки розбиті вщент, а цінності наші стільки разів розщеплювалися різними світами, на які ми натикалися, оскільки кожен новий світ давав нам або нові цінності, або ж усував деякі зі старих, з тих, за які ми чіплялися, що у нас не залишилося основи, на якій можна було б сформувати власні судження» [281].

Саймаківський Шекспір висловлює ідею про знецінення і відсутність часу. Виразний перегук із цим знаходимо і в «Періклі» В. Шекспіра, де «Час на крилах мчить, / А вірш мій, як кульгавий, плететься»:

Так, бачу я, що справжній цар наш – Час:
Він родить нас, і він нас поглинає,
Дає нам тільки те, що сам бажає [223, Т6, с. 113].
<...>
Ми вже скорочували час і шлях,
Моря перепливали в черепках,
Уявні буйні крила розгортали,
Із краю в край на них перелітали [223, Т6, с. 141].

Прочитання «шекспірівських» коментарів на відступах підводить Хортон до висновку про те, що англійський класик був самотньою, хворою й наляканою людиною з комплексом переваги, навіть називає його «загубленим» і божевільним». Надалі шекспірівське «Зібрання», слугуючи путівником для пошуку скарбів як артефакт, спричиняє фантастичну подію – Хортон натрапив на оживлений череп драматурга: «Це твоя душа говорить зі мною? Твоя тінь? Твій привид?» [281]. Звісно, рецепція оперативно реагує на таку алюзію, декодує зв'язок постаті автора (Шекспіра) і персонажа із трагедії «Гамлет» (блезень Йорик). Суголосною тут постає теза Г. Блума: «Шекспір для світової літератури є тим, чим Гамлет є для уявної сутності літературного персонажа: це дух, котрий проникає повсюдно, котрий не можна закувати в окреслені рамки» [21, с. 60].

У «Планеті Шекспіра» міжтекстовий зв'язок виразно фіксується в розв'язці тексту, де череп навіть жартівливо «підморгує», ніби активізуючи в читацькій свідомості славнозвісний іронічний монолог Гамлета:

«Гай-гай, бідний Йорику! Я знавав його, Гораціо. Мастак на невгавні жарти, пречудовий химерник. Тисячу разів носив він мене на горгошах. А тепер як бридко мені це згадувати! Аж з душі верне. Ось тут були губи, які я не знаю вже й скільки разів цілував. Де тепер твої жарти, твої пісеньки, вихори твоїх веселощів, від яких усе застілля лягало з реготу? Ніяк тепер поглузувати зі свого власного скалозубства? Геть щелепа відпала?» [223, Т5, с. 102-103].

Отже, читання зібрання В. Шекспіра пропонує принципово інакшу версію взаємин Шекспіра і Плотоядця, зафіксованих у написаному «тремтячою рукою», олівцем, тексті, що постає повідомленням-застереженням:

«Якщо ви читаєте це, то є ймовірність того, що ви могли натрапити на це чудовисько, Плотоядця. Якщо вийшло саме так, то не вірте ні на мить цьому нещасному сучому синові. Я знаю, що він збирається мене вбити, але я маю намір ще в останній раз над ним посміятися. Легко сміятися останньою тій людині, яка знає, що вона в будь-якому випадку близька до смерті. Сповільнювач, який у мене був із собою, тепер майже на межі, а коли його у мене не буде, згуба почне в'їдатися в мій мозок. І я переконаний, поки не прийшов останній смертний біль, що смерть від цього слинявого чудовиська буде легшою, ніж від болю...» [281].

На думку Шекспіра, Плотоядець є справжнім хижаком («Вбивати для нього – це не просто спосіб життя, це пристрасть і релігія» [281]), вкрай особливим створінням серед представників своєї раси, можливо, навіть легендарним героєм, який прагне стати абсолютним чемпіоном серед величних міжгалактичних убивць: «Що це йому дасть, я не знаю напевно – можливо, безсмертя в расовій пам'яті його племені» [281]. У даному разі читач отримує змогу подивитися на повідану історію «навспак». Зі вступних фрагментів містифікованого шекспірівського тексту з'ясовується, що йому насправді не подобається ця планета, а безумство, сентиментальність і відчай Плотоядця жахають:

«Ось він сидить за столом навпроти мене, коли я пишу, і я бачу, як він оцінює мене, цілком, звичайно, будучи поінформованим, що я – предмет, не вартий його ретельного убивства <...>. Коли-небудь це йому вдасться, і це буде той самий день. Але я поб'ю його однією рукою. У мене є туз у рукаві. Він не знає, що в мені криється смерть. <...> Я дозрію для смерті раніше, ніж він буде готовий до вбивства» [281].

Відтак саймаківський В. Шекспір – геній парадоксального тріумфу, він викладає програму своїх подальших дій, зміщуючи тим самим сюжетні фрейми, окреслені Плотоядцем. Іронія Шекспіра, що «переважає всіх інших у зображенні мутацій людської психіки» [21, с. 56], змінюється саркастичним пафосом, позаяк «сміх в обличчя» розглядається англійським письменником як остаточна перемога:

«Я скористаюся ним, щоб обірвати останню агонію, яка, як я знаю, має настати, і заберу в нього його останнє вбивство, позаяк вбивство з милосердя не

враховується. Він не зможе відсвяткувати перемогу наді мною. Швидше я відсвяткую перемогу над ним» [281].

У такий спосіб здійснюється характерний метампсихоз образу В. Шекспіра, у параметрах фентезі з постаті письменника утворюється резонуючий конфокальний персонаж, зокрема за рахунок інтертекстуальності. Отже, персоносфера роману-фентезі з двома конструктивними фікційними наративами, конфокальним осердям якої постає Вільям Шекспір, органічно включає й тексти класика – як окремий наратив у міжтекстовий діалог із фантастичними наративами К. Саймака.

Роман К. Саймака «Планета Шекспіра» демонструє жанрову метаморфність фантастики, її прямий перехід від наукової фантастики у фентезійний кросовер.

3.4. Музичний компонент у функції інтермедіального коду фентезі

Артикульована свого часу Ф. Ніцше дуалістична природа мистецтва – поєднання аполонівського (живопис, архітектура, скульптура) та діонісійського (музика) начал («Народження трагедії із духу музики», 1872) – актуалізується сьогодні як ускладнена гіперреальність художньої фантастики. Зокрема, розширення текстуальних меж фантастики, як можна спостерігати, відбувається за рахунок інтермедіальних музичних вкраплень у літературний текст. Цей прийом у літературі активізується ще з часів Романтизму. Приміром, ідентифікуючи музичний код «Євгенія Онегіна», пушкіністи наполягають на тому, що цей ліричний роман «можна не лише прочитати, але й почути»: «Оперний сценарій Чайковського <...> трансформовано у якісно інший стан – стан враження» [178, с. 44-46]. Отже, ми розглядаємо літературне музикування як «специфічне примноженням сенсу» (Ю. Крістева) паралельних світів. Позаяк музику вважають проявом чуттєвої геніальності (С. К'еркегор), а сила музичного впливу полягає у «вираженні безпосередньо чуттєвого» [209, с. 27], вона здатна доповнювати фікційну реальність винятковим симулятивним ритмом, естетичною гармонією, а також урізноманітнює форму твору (виокремлені категорії симуляції). До основних рис музичного екфразису, на думку Ю. Юхимук, належать експресивність, наративність,

репрезентативність, імагологічність, оскільки в основі такого екфрасису лежить «принцип перекодування імпліцитного тексту в межах сумісних видів мистецтв», він постає «мистецьким прийомом, що виконує концептуальну, образотворчу, світоглядну, стильову та інспіраційну функції» [235, с. 50].

Досвід К. Саймака демонструє чимало характерних зразків, в «інтермедіальному полі» яких не раз синтезується образотворче та музичне мистецтво. Одним із перших таких прикладів є цитування музично-поетичних фрагментів. Це характерно для сучасного етапу літератури фентезі – підкреслюється, що фантастика, еволюціонуючи у фентезі, «перетворилася на багатоаспектний мистецький феномен, що має інтермедіальний характер» [107, с. 74] <...> Мультимедійне розширення горизонтів фантастичних світів відбувається за рахунок взаємопроникнення інтервалів пісенного тексту у фікційний наратив – згадаймо наведений вище приклад пісеньки про Щиглика (див. тут с. 129).

Звичайно, у текстах фентезі можна знайти інші компоненти мультимедійності, наприклад, відтворені письменниками-фантастами екзотичні архітектурні форми (космічні станції, будівлі, інтер'єри тощо), несподівані форми комунікації (приміром, танці) та телепортації, різноманітні видовища, культура одягу, естетика їжі й т.п., що заслуговують на окремі розгорнуті розвідки. Як свого часу зауважив М. Бахтін, «для кожного товару – їжі, вина чи речі – є свої слова і своя мелодія крику, своя інтонація, тобто свій словесний і музичний образ» [18, с. 200].

Зокрема, Є. Канчура акцентує, що невід'ємною складовою творів фентезі виступає поезія: «Історія фентезійного міфу передається у поетичних переказах та баладах, мандрівний поет чи бард часто виявляється супутником протагоніста, здійснюючи квест поруч з ним, поетичне слово лунає у магічних формулах, алюзії на твори нашої реальності та прямі цитати із загальновідомих поетичних текстів (часто – дитячих віршів) вдираються у фентезійний світ, стаючи елементами творення сюжету» [65, с. 82]. Подібна до цього імпліцитація музичного тексту, що є актуальним прийомом ще в контексті романтичної поезики, увиразнює

фантасмогорію, сприймається як відбиток пам'яті дитячого досвіду персонажа, розширюючи горизонти фантастичного топосу.

Наприклад, у романі «Термінова доставка» (1982) К. Саймак змальовує образ Сандри, народженої у світі мистецтва, який домінує не лише у світосприйнятті героїні, але й слугує камертоном для цілого твору. Естетичні здібності Сандри, її надзвичайно тонке відчуття краси музики, гармонії дозволили розкрити таємницю мови «музичної вежі», що продукує численні консонанси і дисонанси (популярний в американській літературній фантастиці візуальний образ «музичної вежі» тут набуває функції екфрастичного ключа роману). Схожі музичні вежі з'являються, зокрема, й у романі «Проект „Ватикан”», стаючи константою сюжетного топосу: «Музика звучала не перестаючи. Вона була неповторно прекрасною. Таку музику не в змозі створити людський талант» [279].

Музичні симулякри формують особливу часово-просторову квазіреальність: через «одночасність музичної композиції, розширення моменту сьогодення, перетворення часу в просторову тяглість» [229, с. 90]. За зауваженням Т. Адорно, у подібному разі музика вже існує не як висловлювання або відображення внутрішнього світу, а стає «роботою по відношенню до реальності, яку вона презентує тим, що вже не згладжує її і не перетворює на образ» [5, с. 216]. Отже, вставний поетичний чи пісенний текст у фантастичній літературі виконує креативну функцію, відкриваючи додатковий «комунікативний канал» (У. Еко) у сприйнятті симулятивної гіперреальності.

Трансформації невербального у вербальне і навпаки лежать в основі інтермедіальності (див.: [209, с. 28]). Специфічна властивість її музичних маркерів полягає у «збігові сприйнятого ззовні і уявного звукового образів», тобто у специфічній суголосності «зовнішнього і внутрішнього образу» [229, с. 2]. Так, у романі К. Саймака «Транзитна станція» йдеться про доглядача транзитної станції на Землі Еноха Волліса. Пригадуючи архаїчні «події» 1915 р., коли представники раси Осяйних уперше скористалися його міжпланетною станцією, герой коментує їхній вражаючий зовнішній вигляд – прийом етопейї: «Це двоногі людиноподібні істоти <...> Вони сяють, сяють

якимось невидимим світлом, тому навколо них завжди можна помітити ауру, сяйво» [165, с. 103]. Вони прямували на фестиваль, подібний до карнавалу, що «збирає різноманітні форми життя» [165, с. 104].

З огляду на первинний синкретизм мистецтва цікаво, що тексти фентезі, ніби повертаючись до першопочатків мистецтва, відтворюють саме таке. Саймаківська «Транзитна станція» в цьому плані є дуже виразним зразком: приміром, на влаштованому інопланетянами фестивалі синтезуються звук, колір, емоції, геометричні форми і багато іншого (як би сказав Ю. Лотман – «гібриди типу світломузики або словоживопису» [97]), тут навіть присутня імпровізуюча публіка: «Мені чується тривимірна симфонія <...> Вони з великим ентузіазмом обговорювали цей витвір мистецтва, і, наскільки я зрозумів, це буде такий собі арт-перформанс, що триватиме не кілька годин, а кілька днів» [165, с. 105]. «Інтелігентні» чужоземці згадують і про інші відвідані фестивалі, мистецькі імпрези, від яких вони отримують величезне естетичне задоволення, музика відіграє тут важливу роль.

Специфіка музичного часу в тому, що він постає не «формою або видом протікання подій і явищ музики», на що звертає увагу О. Лосєв, а є «самими подіями і явищами в їхній найбільш справжній онтологічній основі», збираючи «розбиті і розкидані шматки буття воєдино» [96, с. 239]. В аспекті інтермедіальності фентезі музика, звідси, відтворює принцип симфонії. Значущий той факт, що головний герой саймаківського тексту знаходить на покритті скриньки – специфічного хронометричного порталу – градуйовану шкалу з ручкою в центрі, своєрідний аналог шарманки: «Коли я крутнув ручку, <...> полилася музика, і кімнату заповнили різнокольорові промені, що рухалися в такт музиці» [165, с. 107]. Опис цього чарівного епізоду зводиться навіть до відтворення ароматів, що линуть кімнатою зі скрині, а ще матеріалізуються емоції та почуття: «Зі скриньки вийшов цілий світ, і в цьому світі ти мав прожити цю композицію» [165, с. 108]. Волліс припускає, що в цій музичній скриньці, що стала його найдорожчим скарбом, міститься змальований Осяйними вид мистецтва із 206-ма музичними композиціями – саме стільки поділок

було на її шкалі. Відповідно свого стану у різні моменти життя Енох звертається до цього музичного програвача, що в тексті К. Саймака являє собою фентезійний артефакт.

Інтерпретація зв'язку між подіями і станом, в якому опиняються герої внаслідок цих подій, характерна для фентезі. Велике функціональне навантаження містить оніричний компонент: перетинання в часі, трансформація простору відбуваються через сновидіння. Сновидіння в літературі, на думку Ю. Лотмана, вирізняються особливою полікодованістю, оскільки проникають у доволі складні просторові обшири, а їхня злитність постає «нереальною реальністю» [97, с. 125]. Взяті за приклад тексти К. Саймака демонструють активне «злиття» фантастично-фентезійних наративів, доповнених нерідко оніричними фікційними вимірами. Зокрема, у фантастичному оповіданні «Привид моделі „Т”» («A Ghost of the Model T», 1975) змальовано специфічну симулятивну реальність марення, пов'язану зі спогадами Хенка Бреда, викликаними автомобілем.

Однією із суттєвих характеристик «діалогової моделі роману, який тяжіє до музики», С. Маценка називає хронотопічність [101, с. 231]. У Саймаковому тексті персоніфікується деяка модель «Т» – специфічна машина часу, що нагадує про себе, як підкреслюється, передусім, гучним звуком мотора, деренчанням крил, сварливим механізмом. Така звукова палітра контрастує з музикою спогадів головного персонажа Бреда. Синкретизм реальності й уявного світу утворюють часопросторову гіперреальність фентезі. Герой саймаківського фентезі мандрує автомобілем у реальний простір дитячої пам'яті, а згодом – новими, незвіданими місцями. Так, зупинившись біля якогось павільйону, модель «Т» повертає Бреда до Великого Весняного Павільйону, де він був близько п'ятдесяти років тому; персонаж переживає цілий комплекс почуттів – хвилювання, здивування, страх, ностальгію й відчуття абсурдної штучності. Особливою «партитурою» спогадів героя, що моделюють побічну реальність, стає сугестивна музика, яку «сьогодні» ніхто не пам'ятає, яка «пливе назустріч», кличе і навіть заманює:

«Не та музика, що подобається підліткам сьогодні, не гуркіт, посилений електронними пристроями, не скрегіт без усякої подоби ритму, від якого у нормальних людей зводять зуби, а у придурків скляніють очі. Ні, справжня музика, під яку хочеться танцювати, мелодійна і навіть нав'язлива» [278].

З-посеред інших музичних інструментів увага Бреда фокусується на майже забутому духовому музичному інструменті – саксофоні: «Дзвінко і солодко співав саксофон <...>, в повний голос, лилася мелодія, і вітерець налітав знизу з долини, похитував лампочки над дверима» [278]. У такий спосіб у тексті К. Саймака «складається продуктивний сугестуючий діалог, де уявлювана реципієнтом музика діє широко амплітурним каскадом звуків» [181, с. 48]. Чимала технічна рухливість саксофону створює оригінальний музичний фон фантастичного тексту, виокремлюючись навіть у наратив.

В оповіданні «Привид моделі „Т”» вплив оркестрової музики зображується настільки потужним, що зал переповнюється танцюючими «симулякрами» людей зі спогадів Бреда (дівчата в сукнях, а їхні кавалери – в краватках): «Той, хто грав на саксофоні, піднявся на повний зріст, і сакс заплакав мелодійно і сумно, накриваючи зал чарами» [278]. Запалений цією «магією» Хенк Бред також подався в коло, танцюючи із самим собою, оскільки після довгих років самотності за допомогою музики він знову відчув себе частиною цілого: «Музика заповнила світ, світ звужився до розмірів танцювального майданчика» [278].

Хенк у спілкуванні з молоддю відчував, не показуючи цього, когнітивний і аксіологічний дисонанс, намагався бути схожим на них своєю поведінкою. А тут раптом йому віддають оркестровий саксофон, щоб він «пригостив» компанію музикою. Хоча в нього не було музичного слуху, а раніше він і сопілки в руках не тримав, «Хенк підніс саксофон до губ, пробіг пальцями по клавішах, і відразу зазвучала музика, <...> виводив рулади на саксофоні, сам дивуючись із того, як хвацько в нього виходить, а інші співали й передавали пляшку по колу» [278].

Через музику Бред Хенк втратив відчуття часу, не усвідомлюючи того, скільки триває його позачасова «музична» подорож на моделі «Т»: «Машина пливе у вічність під місяцем, а услід стеляться стогони і скарги саксофона...» [278]. Музика

замовкає – й повертається самотність. Однак він зустрічає давнього знайомого Верджа, з яким далі помандрували різними містами на музичній «моделі „Т”», що «весело стрибала по дорозі, крила ляскали, вітрове скло деренчало, а катушки магнето, навішані на приборний щиток, дзвякали, клацали і цокотіли. А Хенк знай собі дув у саксофон, і той відгукувався музикою, гучною і чистою» [278]. Завдяки цій музиці автомобіль, привид моделі «Т», видавався дуже комфортабельним і затишним, викликаючи п’янкий захват своїми джазовими імпровазіями.

Отже, симулятивний характер музичних «вкраплень» пов’язаний із тим, що, крім виокремлення специфічних вимірів хронотопу, вони також активізують зустрічну рецептивну увагу (пам’ять читача надає текстам звучання, взятого зі суб’єктивного досвіду): «виказує процес взаємопроникнення різних буттєвих форм і через сумісництво оприявнює виникнення нових значень» [101, с. 246]. Така текстова партитура фантастики перетворює читача на диригента (В. Ізер, П. Рікер).

Значення музичного компоненту сюжетики фентезі суттєве. Так, у постапокаліптичному романі К. Саймака «Могильник» (1973) розповідається, як герой Містер Белл (з англ. дзвіночок!) прибуває на Землю в ролі композиційного оператора, який планує написати музичний твір про цю планету. Він артикулює власні естетичні основи музичної теорії: «Композиція – це значно більше, ніж музика. Це цілісний художній твір. Вона включає в себе музику, але включає також написане і мовлене слово, скульптуру, живопис, спів» [270, с. 212]. Функцію композитора при цьому виконує апарат Мустанг, який акумулює настрої, глядацьке враження, звуки, форми, підсвідомі нюанси: «Він збирає все це і використовує як вихідний продукт. Він створює стрічки записів <...> Я інтерпретую основний матеріал, хоча це не зовсім інтерпретація» [270, с. 212]. Белл методично пояснює специфіку виникнення і розвиток теорії композиції на планеті Олден і роль приладів-«композиторів», двох однакових серед яких не існує: «Композитор – річ доволі громіздка. У нього складний механізм із безліччю тендітних деталей, а для захисту від пошкоджень потрібен міцний корпус. Іншими словами, на собі його не

потягаєш. Отже, він повинен рухатися самотійно. До того ж ми приробили до нього сідло для тих, хто захоче на ньому покататися» [270, с. 213].

Контрастує з механічною музикою, як зразок природного, живого, саме «світ кладовища» – центральний топос тексту, вражаючий красою Могильник, на який перетворилася Земля. Це єдине місце, варте уваги на безлюдній планеті, озвучене сумною мелодією сосон: «Це пісня вічного спокою, можливого тільки на Землі. Іноді мені здається, що це не просто вітер співає в соснових гілках, що це не звичайні земні звуки, а гімн постраждалій людині, що нарешті повернулася додому» [270, с. 206].

У романі К. Саймака «Могильник» активізується також знакова парадигма *балу*, що виконує роль специфічного музичного екфрасису, постаючи контамінацією багатьох симулятивних форм – музики, танцюристів, публіки. Пари кружляють у танці під «пілікання» скрипок і «бренькання» гітар – читач тут може помітити натяк на іспанське фламенко: «Спочатку спів сопілочки нагадував шелест вітру в луговій траві, але поступово ставав голоснішим. Раптом сопілка випустила руладу, яка немов повисла в повітрі. Тихенько вступили скрипки, ніби далеко пролунав гітарний перебір; скрипки заголосили, сопілка наче збожеволіла, гітари несамовито заgrimіли» [270, с. 260]. Навіть робот Елмер пурхав над землею, а люди утворили навколо нього хоровод: «вони підбадьорювали його гучними криками і грюканням у долоні» [270, с. 258]. Згодом до них приєднався механічний «композитор» Мустанг: «Музиканти прискорювали і прискорювали темп, але Бронко з Мустангом це було байдуже <...>. Земля гула від дружного тупоту, і мені здалося, що я відчуваю її тремтіння. Люди кричали й улюлюкали. Танець двох машин нікого не залишив байдужим» [270, с. 258].

Схоже відбувається й в оповіданні К. Саймака «День перемир'я» («Day of Truce», 1963), де йдеться про гру оркестру та танці епатажних панків, що характеризує сюжетну канву фантастичного тексту. Сьогодні такий образ прочитується в контексті комп'ютерної музики ботів, що створюється електронними генераторами.

Менше в науковій фантастиці, систематичніше у фентезі красномовні музичні наративи продукуються навіть роботами або автоматичними пристроями. Доволі

виразною музичною палітрою характеризується в цьому плані повість К. Саймака «Золоті жуки» («The Golden Bugs», 1960), назва якої може вказувати як на полемічний зв'язок із відомим текстом Е. По, так і на пародіювання пісень відомого гурту 1960-х рр. «Бітлз» (назва створена, як відомо, сполученням слів beetles / англ. «жуки» та beat / англ. «удар», музична «доля»). Образ інженера Артура Белсена розкривається через його специфічний оркестр. Єдиною пристрастю Белсена є музика роботів, він постійно лякає сусідів зімпровізованими механічними мелодіями: «Рік чи два тому йому в голову прийшла ідея симфонії, що виконується роботами, і – треба віддати йому належне – він виявився талановитою людиною» [288]. Гра його роботів не просто відтворювала музичну партитуру, роботи виявилися здатними читати музику, транскрибуючи безпосередньо з нот, продукувати промовисті музичні фантазми, зрештою, скинути людину з «п'єдесталу культури».

Нарешті, узагальнимо, що в межах літературної фантастики музичний компонент саме в жанровому форматі фентезі постає поліваріантним кодом, що представлений симулятивними репрезентаціями численних жанрових форм – класичною музикою і джазом, вставним фольклорним текстом, музикою природи, звучанням музичних інструментів і механічними композиціями роботів, які виступають значущими рецептивними ключами.

3.5. Екфрасис і квазіекфрасис як симулятивні «портали» фікційного світу жанрових версій фантастики

Нашарування та взаємопросякнення різних видів мистецтв можна виявити на різних рівнях художності літератури, під впливом чого нерідко деформуються традиційні жанрові матриці. Опис візуальних образів або вражень від них у літературі шляхом «перетворення образотворчих знаків у словесні» [209, с. 44] – прийом не новий, однак фактично не досліджений у контексті питання про гіперреальні виміри фантастичного дискурсу. Інтермедіальні вкраплення не лише суттєво поглиблюють смислове навантаження фантастичної літератури, а й за

рахунок поєднання реального і фікційного відкривають додаткові «канали» уявного.

Творчий досвід К. Саймака, який асоціюється з науковою фантастикою та фентезі, налічує чимало інтермедіальних відсилань, що зумовлюють метажанрову природу його текстів. Так, взаємозв'язки літератури і живопису представлені в таких філософських текстах американського письменника, як «Покоління, яке досягло мети» (1953), «Ван Гог Космосу» (1956), «Що може бути простіше часу?» (1961), «Відро діамантів» (1969), «Ви сотворили нас» (1970), «Будинок на березі» (1977), «Мастодонія» (1978), «Братство талісмана» (1978), «Грот танцюючих оленів» (1980). Наведені зразки демонструють, як виразні інтермедіальні коди образотворчого мистецтва у фантастично-фентезійному тексті набувають форми екфрастичних вкраплень, тобто словесного переказу сюжетів живопису. Нижче увагу звернено, передусім, на функціонування інтермедіальних наративів як додаткового віртуалізованого інформаційного каналу, що розширює когнітивні функції фантастичного дискурсу (див. [132; 137; 139]).

Уже в першому романі К. Саймака «Космічні інженери» («Cosmic Engineers», 1939) живопис інтерпретується як винятковий, комунікативно значущий і промовистий своєю наочністю вид мистецтва в міжпланетному просторі («живопис ніколи не приходив нам на думку, у нас ніколи його не було» [271]). Персонаж Гері розглядає виконане олією «прекрасне» полотно Інженера, на якому зображено фантастичний для глядачів пейзаж (гіпотипозис): «Величезні гори вдалині, дивні перекручені дерева, траву в людський зріст, бризки водоспаду» [271]. У тексті обговорюються аксіологічні критерії оцінки мистецтва живопису, зокрема виважується естетика композиції, наголошується на здатності картини відтворювати колорит і гармонію. Однак фантасти нерідко демонструють протилежну ситуацію – знецінення мистецьких об'єктів у часі. Скажімо, у романі «Вибір богів» описуються предмети мистецтва, які в якийсь суспільно-історичний момент не було врятовано через перебільшення кількості: «Скільки картин

Рембрандта могли ми собі дозволити, знаючи, що кожен зайвий Рембрандт позбавить нас картини Курбе або Ренуара?» [268].

На специфіку «екфрастичного переходу, мистецького порогу як межі між світами» звертає увагу Т. Свєрбілова, щоправда, спираючись головню на досвід літератури романтизму і принципу двосвіття, «доказами» якого стають «предмети, речі, атрибути та артефакти» [158, с. 57-64]. У нашому разі доволі цікавим видається дослідження інтермедіальної природи фантастичних *артефактів*, позаяк вони постають водночас «повідомленням, що репрезентує певне знання, і об'єктом реального світу, вписаним у навколишній фон» [1, с. 208]. Наявність штучно створеного (артефакту) – важливий жанровизначальний маркер художньої фантастики, з пошуком або порятунком якого пов'язана сюжетна логіка подій і, звісно, своєрідна еклектичність хронотопних наративів фікційних світів.

Етимологія поняття «артефакт» генетично тяжіє до зв'язку із мистецькими об'єктами й фактами, транслюючи передання інформації у знаково-символічному «семантичному полі» з потребою особливого декодування [58, с. 92]. Хоча в термінологічний обіг поняття увійшло з археології, де ним означаються будь-які штучно створені предмети – візуальні або аудіовізуальні просторові об'єкти [29, с. 37]. Український дослідник Ю. Ковалів підкреслює, що вперше в літературі поняттям артефакту почав послуговуватися англійський романтик С. Т. Колрідж «для розрізнення власне артефакту й естетичного об'єкта в їхній єдності» [58, с. 92]. Н. Колосова підкреслює, що в широкий культурний контекст «артефакт» входить саме завдяки письменникові-фантасту А. Кларку [74, с. 23], зокрема його роману «2001. Космічна Одісея» (1968). Дослідниця підкреслює, що саме фантасти і творці фентезі, такі як К. Саймак, Т. Пратчетт, Р. Желязни, «відкривають широкий інтертекстуальний діалог про артефакти» [74, с. 24].

Будь-який фізичний або «ідеаціональний» штучно створений об'єкт вважається елементарною одиницею культури [78]. А. Красноглазов вважає, що цю категорію доцільно представити у трьох основних вимірах – технологічному, прагматичному та культурно-трансляційному. Його класифікацію варто доповнити

виокремленим З. Ігіною «поліморфним» міжмистецьким діалогом артефактів, оскільки «інтермедіальна референція може бути імпліцитною й у певний спосіб імітувати інше середовище або гетеромедіальний артефакт» [56, с. 132].

Художні артефакти доволі часто насичують фантастично-фентезійні світи, їхнє моделювання відбувається в комунікації літератури з іншими видами мистецтв, фіксуючи «сліди іншого у своєму» (Ж. Деріда). Особливо показовий для нас приклад фентезійних артефактів, позаяк, за Ж. Бодріаром, вони підхоплюють «ілюзію подійності, реальності цілей, об'єктивності фактів» [24, с. 60]. За Ж. Ф. Ліотаром, так звана естетизація культури є гегемонією артефактів поряд з інсценуванням, медіатизацією, симуляцією тощо. Всі вони свідчать «про втрату об'єкта» і «перевагу уявного над реальністю» [92, с. 86]. Такі особливі предмети, володіючи прихованим, метафоричним чи символічним змістом, за яким ми методологічно простуємо, Ж. Бодріяр іменує «геніальними симулякрами» [24, с. 69]. На наш погляд, вони здатні міксувати межі реального й фантастичного, бути здатними до конструювання анімаційної динаміки «неподвижної природи малярства» (І. Франко), увиразнювати симулятивну гіперреальність. Артефакти, виокремлені в колі інтермедіальності, характерно розгалужують горизонти фантастичного, сприяючи утворенню в уяві читача відповідного гіперреального простору літературного тексту.

Зупинимось на яскравому прикладі згадуваної вище новели-фентезі «Ван Гог Космосу», характерної використанням специфічного екфрасису-артефакту, який дублює «вторинну, змодельовану дійсність, постаючи репрезентацією репрезентації, що створюється на основі міжсеміотичного перекладу» [1, с. 209]. Хронотоп цього тексту визначений локалізацією подій на доволі «незначній» планеті без назви, яка нібито перебуває в далекій космічній глушині. Цей периферійний топос відвідує Енсон Летроп, увагу якого відразу привертають схожі на гномів істоти, присутність яких характеризує фентезійну персоносферу. На віддалену планету персонаж прибуває в пошуках Рібена Клея, якого називали Ван Гогом Космосу:

«Він жив більше своїм внутрішнім життям, ніж життям Всесвіту. Він не шукав ні слави, ні овацій, хоча міг претендувати і на те, і на інше. Часом навіть здавалося, що він тікає від них. Все своє життя він справляв враження людини, яка намагається сховатися від усіх. Людини, яка від чогось тікає, або, навпаки, – за чимось женеться, людини-шукача, якій ніяк не вдається заволодіти тим, що вона намагається знайти» [290, с. 421].

У даному разі інтермедіальний ресурс виконує, передусім, функцію алюзії, позаяк у читацькій свідомості постає образ культового художника Вінсента Ван Гога (1853–1890), стиль якого утворювався, як вважається, за принципом конвергенції (див.: [10, с. 282]), зі своєрідною практикою специфічного «образотексту» (визначення В. Дж. Мітчела). До того ж, виявляється, мешканці планети бачили його творіння лише в одному кольорі, живопис Клея для них поставав лише сукупністю «смужок». У діалозі із гномоподібною істотою похилого віку Енсон Летроп відкриває для себе нові якості Рібена Клея – специфічної вангогівської маски: «Ми не розуміли його. У нього були якісь речі, і він називав їх «пензліфарби». Він робив ними смужки» [290, с. 424].

У даній новелі К. Саймака перетворення фікційного наративу на казково-фентезійний здійснюється в печері, шлях до якої пролягає через тунель-галерею, де поруч із мерехтливим гнилим деревом виблискує живописне полотно – специфічний артефакт:

«Картина була притулена до однієї зі стін кімнати-печери, чужорідна яскрава пляма в цьому дивному місці. Звичайну картину при слабкому світлі, що випускаються гнилицями, розглянути було би важко, але ці мазки, залишені пензлем на полотні, здавалося, світилися самі по собі, і складалося враження, ніби цей барвистий прямокутник – вікно в якийсь інший світ, що знаходиться поза тінню ледь освітленої гнилицями печери» [290, с. 424].

Отже, окреслений візуальний фрейм слугує водночас своєрідним *порталом* – естетичним порогом між реальними, ймовірними та уявними світами. Саймаківський персонаж відразу рецептує інтермедіальне повідомлення (художнє зображення посилює саяво фарб), передаючи свої враження й читачеві. Гіперреальність картини постає з площини кольорових мазків: «Тут було все – висока майстерність живописця, вміле поєднання стриманості і недомовленості,

делікатна манера письма і пронизлива яскравість колірної гами. І щось ще – відчуття радості, але не торжествуючої, а тихої» [290, с. 424]. В автентичних картинах Вінсента Ван Гога, як відомо, крім блакитного, домінує жовтий колір [10, с. 326]. Екфрастичний компонент у даному разі сприймається як своєрідна алегорія творчого методу модерністського живописця.

Розглядаючи картину й імпліцитуючись у простір зображуваного, Летроп усвідомлює її певну концептуальну незавершеність: «Вичерпалися його пензліфарби. <...> У Клея не залишилося фарб, а де і як міг він поповнити свій запас? Та й часу на пошуки, напевно, вже не було» [290, с. 425]. Персонаж відчуває екзистенційний стан Ван Гога, який, здавалося, дивився на своє полотно і безнадійно усвідомлював, що більше нічого не напише: «Втім, сам Клей, швидше за все, не вважав цю картину прекрасною. Створені ним живописні полотна завжди були для нього лише способом самовираження» [290, с. 425]. Розмірковуючи над геніальною технікою митця, Летроп не в змозі доступно пояснити «фентезійним» гномам, яким справді великим художником був Клей, бо вони вірили лише в чари:

«Хіба розкажеш про досконалість техніки його письма, дивовижне відчуття кольору, майже надприродну здатність до проникнення в сутність оточуючого предметного світу? Про здатність до пізнання істини і втілення її в своїх живописних творах – причому не одного її аспекту, а цілком, у всіх її іпостасях, у властивій їй кольоровій гамі; про здатність передати сенс і настрої зображуваного з такою точністю, що досить було поглянути на його творіння, щоб все зрозуміти» [290].



Звісно, читач постійно асоціює Клея з містифікованою постаттю Ван Гога, декодує основну авторську інтенцію. Задум художника висвітлює Енсон Летроп у наведеному візуальному наративі, представленим у його рецептивній «версії-рамці» (порівняємо реальне полотно митця з відповідним текстовим фрагментом):

«На цьому полотні Клей зобразив долину, по якій в тіні струнких, суворих дерев, майже чутно дзюрчить, протікає струмок, і все це купається в якомусь незвичному світлі – але не сонячному, що ллється на долину зверху. І ніде жодної живої істоти, що було характерно для творінь Клея, бо, як пейзажист, він не писав ні людей, ні будь-яких інших істот інопланетного походження» [290, с. 427].

Зображений пейзаж, названий Летропом «щасливим місцем», проковує у персонажів-гномів бажання бігати і веселитися, викликає несвідоме благоговіння. Звісно, «прочитання даного зображення» спрямовує увагу сприймача саме до картини В. Ван Гога «Маленький струмок» (1890), що виступає у даному разі прелімінарним текстом. Як відомо, нідерландський художник обожнював природу, «зображав дерева і навіть гори і хмари за допомогою еластичних кривих, що олюднювали ці об'єкти» [10, с. 371]. Саме пейзажі найчастіше ставали об'єктом його постімпресіоністських рефлексій. В останніх творах Ван Гога, як зауважує Р. Арнхейм, відбувається зміна «сприйняття світу, який поставав для нього у вигляді переплетених яскравих язиків полум'я. Для нього дерева перестали бути деревами, а будинки і селяни зображувалися каліграфічними мазками пензля. Замість того, щоб злитися із вмістом, форма стає перегородою між глядачем і темою твору» [10, с. 137].

Авторська думка про безсмертність геніального митця впливає з такого епізоду: навіть тоді, коли Летроп усвідомив, що насправді гноми причетні до смерті його Ван Гога, він знаходить свого друга у просторі картини: «Він був там, де ростуть такі дерева, які він зобразив на цьому полотні. Там, де все сповнене спокоєм, ніжністю та почуттям власної гідності. І де світло» [290, с. 4367]. З цього моменту описаний «візуально-пластичний артефакт» функціонує вже як чинний портал. Доволі багатозначним видається фінал: Летроп знаходить тюбик від олійної фарби й вирішує додати картині необхідних штрихів: «Один перпендикулярний штрих та інший коротший, горизонтальний, під прямим кутом до першого, ближче до його верхнього кінця. Він тримав пензль ніяково, як людина, що вперше взяла його в руку. Пензль торкнувся полотна, але він знову відвів його вбік» [290, с. 437]. Однак уже окреслена в читацькій свідомості геометрія хреста не відбивається на

полотні, позаяк Летроп, отямившись, передумав «оскверняти» картину. Тому запропоноване доповнення врешті-решт не реалізується. Проінтерпретований автором у такий спосіб образ славнозвісного Ван Гога в даному контексті постає інтермедіальним фантазмом.

О. Ханзен-Льове зауважував, що «образотворча метафора без підкресленої у ній вербальної метафори важко піддається прочитанню. Тому будь-яка живописна реалізація завжди є вторинним, похідним повідомленням» [209, с. 46]. Однак підкреслимо, що подібного роду інтермедіальні артефакти в генеруванні сюжетики фентезі надзвичайно креативні.

Показовим прикладом слугує подієвий ряд оповідання К. Саймака «Відро діамантів» («Buckets of Diamonds», 1969), пов'язаний з арештом дядечка Джорджа Уетмора, що був босим, але із повним відром діамантів та великою картиною. Саймаківські персонажі припускають, що це полотно Рембрандта, що сприймається як важливий маркер-загадка: «Адже картини цього художника на дорозі не валяються, їх тільки в музеях і побачиш» [269].



У цьому тексті здогадки мистецтвознавця Кела, який мріяв відкрити хоча б одне втрачене полотно, моделюють детективну ситуацію сюжетної канви: «Кел підійшов поглянути на неї і раптом завмер, немов сестер у стійці, який помітив перепілку. Він стояв і дивився, не промовляючи ні слова, а ми, стовпившись навколо, намагалися не надто сопіти від нетерпіння. Нарешті Кел дістав з кишені лупу, нахилився над полотном і почав вивчати його дюйм за дюймом» [269]. Нарешті, експерт-культуролог робить висновок, що це не оригінал картини Рембрандта, а не менш відомий шедевр постімпресіоніста А. де Тулуз-Лотрека «Кадриль у Мулен-Руж» (1892) (сьогодні він експонується в Національній галереї Вашингтона). У фентезійному тексті К. Саймака виявляється, що картина А. де Тулуз-Лотрека виконує роль

специфічного симулякра гіперреальності – вона має здатність знаходитися в кількох місцях одночасно. Імпліcitaція інтермедіального складника в метажанрову форму фантастики суттєво модифікує її матрицю, що й наближає її до конкретних параметрів фентезі, де фікційні світи оформлюються у специфічну симулятивну гіперреальність.

Живописний код у художній фантастиці засвідчує латентну інтермедіальність не лише письма К. Саймака ([див. 139]), він надалі постає жанровою домінантою фентезі. Як переконуємося, стосовно фентезі справедливий висновок В. Фесенко про те, що продуктивний «діалог мистецтв передбачає відкритість жанрових форм і їхній рух» [199, с. 159]. У відповідний час це спричинює оновлення жанрової системи за рахунок генерування нових жанрових матриць.

Квазіекфразис як симулятивний «портал». У літературі фентезі культурний артефакт набуває здатності переходити у статус порталу – специфічного «коридору» між світами, долаючи їхні хронотопні межі. Виникає особливе магічне (іноді містичне чи механічне) «вікно» у фікційних наративах паралельних світів, що, за аналогією з картиною, має раму, піктографічне наповнення, символічний код. Такий «проріз» сприяє телепортуванню персонажів, а отже й трансформуванню персоносфери літературного тексту, зумовлюючи її симулятивний характер.

Вельми цікавий зразок – розгляд винайдених фантастами порталів вигаданих екфрастичних картин або скульптур як вербального компонента екфрасису, що «транспонує просторове в часове» [1, с. 193]. Такою здатністю володіє, на наш погляд, містифікована тема мистецтва – згадка про мистецький твір, опис його рецепції, обговорення дотичних фактів, зображення «творчої майстерні», що іменують або псевдоекфрасисом [178, с. 216], або *ейдолоном* (від грец. копія) – те, що робить певне зображення «відповідним його ідеї» [230, с. 157], тобто репрезентант зображення, відбиток-симулякр. У річищі симулятивної семіотики М. Ямпольський зауважує, що ейдолон є не структурним елементом, оскільки він

«зберігає внутрішню непомітність чистої матерії, глини, штукатурки». Відповідно такий квазіекфрасисний «елемент нереальності» [236, с. 60] у літературі фентезі в особливий спосіб імітує мистецькі зразки, продукуючи специфічні інтермедіальні симулякри.

Специфічним фікційним, інтермедіальним, компонентом роману К. Саймака «Резервація гоблінів» виступає картина художника Ламберта, яка до того ж є шуканим фентезійним артефактом, а згодом і симулятивним порталом на Кришталевій планеті, який «знаходиться на п'єдесталі в головній залі Музею часу і був єдиною у світі річчю, про яку всі без винятку припущення видавалися безглуздими» [164, с. 58]. Про цього загадкового митця персонаж Максвел дізнається із художньої літератури – особливого світу симуляції фентезі. Фікційний світ «книги в книзі» окреслено К. Саймаком доволі детально, відповідно до періодизації творчості Ламберта. Це моделює ситуацію квазіреального існування художника, а також його картини, що претендує стати екфрасисом:

«Альберт Ламберт <...> народився в Чикаго, штат Іллінойс, 11 січня 1973 року. Знаний як портретист гротескного символізму, хоча в період учнівства ніщо не вказувало на те, що він стане видатним художником. Його перші роботи, попри професійність, бездоганне виконання і ґрунтовне розкриття теми, не виходили за традиційні рамки. Період гротеску в його творчості розпочався у п'ятдесятилітньому віці і не формувався звільна, а радше водномить постав як данність у щонайвищому своєму розвої» [164, с. 92].

Кожен артефакт, як і людина, як зазначає І. Гофман, залучений у «діяльнісний фрейм», має тривалу біографію, а отже, залишає свої сліди [44, с. 369], симулятивні форми. Герменевтичний задум роману К. Саймака, що постає навколо загадкової, містифікованої фігури Ламберта, спрямовує увагу читача до постатей кількох живописців: англійського пейзажиста Дж. Ламберта (1700–1765) та австралійського емігранта Дж. В. Ламберта (1873–1930). Показово, що в романі К. Саймака згадуються репродукції ранніх робіт одного з них, твори із другого етапу надзвичайно вражають Максвела своїм задумом, художньою палітрою, манерою виконання: «Складалося враження, що це роботи двох різних художників, перший з яких інтелектуально був прив'язаний до певної духовної потреби

самовираження, а натомість другий – захоплений пристрасно, навіть одержимий нею, надихнутий якимось нестямним переживанням» [164, с. 93]. Подібні вкраплення створюють ефект потужного образотворчого метатексту симулятивних репрезентацій фантастичних світів, відтворених однією особистістю, яка, проте, існує в різних часах.

Персонаж роману К. Саймака спостерігає в одній з ілюстрацій «страшну красу», так що його фантазія відповідно продукує примарні «неуявні створіння» «екстравагантної геомертії»: «Форма, колористика, підхід до теми і її вирішення були непростим викривленням людського світобачення, бо його ні на мить не покидало почуття, що все це радше реалістичне відтворення чогось, що перебуває за межами людських уявлень» [164, с. 93]. Зокрема, окреслені геометричні форми слугують порталом в інший світ – мистецтва, фантазії, вигадки. Максвел означає стиль Ламберта або «гротескним реалізмом» (термін зустрічаємо у М. Бахтіна, що характеризує культуру середньовіччя й відображає карнавальну сміхову культуру, проголошуючи «іншу правду про світ» [18, с. 349]), або вражаючим «гіперреалізмом». Зазначимо, що згадка про гіперреалізм доволі важлива, позаяк цей напрям мистецтва, що виникає у 1960-х рр. у США унаслідок впливу нових візуальних мистецтв (фотографії, кіно), розгортається в річищі раннього постмодернізму – головно в живописі та скульптурі. Протиставляючись поп-арту, абстракції та мінімалізму, гіперреалізм впроваджує використання фотообразів і механічні засоби копіювання, тобто продукує симулякри. Тут зауважимо, що чимала увага в гіперреалізмі приділяється зображенню блискотливих об'єктів [167], якими постають візуалізовані К. Саймаком гіперреальні картини-артефакти.

Однак візуалізовані образи нагадують не стільки витвори художньої уяви, скільки «намагання викинути із розуму і пам'яті те, – за словами героя, – що він бачив на власні очі» [164, с. 93]. Ця «зловісна» і «нелюдська краса», володіючи «інтригуючою інакшістю», сугестує «таємний і жахливий умисел» й виходить за межі уяви. Увагу Максвела, а водночас і читача, утримує так званий ефект невловимого мерехтіння, «створений за допомогою особливої художньої техніки:

здавалося, що зображення вкриває поволока, якоїсь миті прекрасно видима, а вже наступної майже зникає» [164, с. 94]. Подібна анімаційна оптична ілюзія, «створена талановитим художником за допомогою фарб і пензля» [164, с. 94-95], дивує Максвелла, позаяк він упізнає у ній «примарних» мешканців Кришталевої планети і зрештою усвідомлює, що художник Альберт Ламберт не міг із ними не контактувати. Адже закарбовані в його пам'яті похмурі ландшафти справляють враження саме реалістичних спогадів: «А що з усіма іншими створіннями, з усіма тими не менш гротескними чудовиськами, що їх Ламберт скаженими, лютими мазками зобразив на полотнах? <...> Чи, може, це просто безумні виплоди уяви, вирвані живцем із кривавої хлані незбагненої і болісно конаючої свідомості?» [164, с. 100].

Даний епізод – доволі інтригуючий момент роману, оскільки Максвелл робить висновок, що Ламберт хоч і бачив мешканців Кришталевої планети, однак його пейзаж був «лише вимислом, намальованим задля посилення вражень від споглядання» [164, с. 101]. На початку для читача це питання залишається відкритим. Згодом воно вирішується за рахунок екфрастичного компоненту стилю – вербальна візуалізація артефакту зрештою акумулюється в жанрі роману-екфразису. Як і в класичному фентезі, у даному разі передбачається те, що в аспекті жанру розглядається як «керівна роль задіяного артефакту стосовно всієї смислоструктури» [22, с. 352].

О. Ханзен-Льове зазначав, що між словесним і живописним існує інтерсеміотичне співвіднесення, «відсилаючи до наперед заданого іконографічного змісту» [209, с. 44-47]. Картина Ламберта аналогічно функціонує як артефакт, оприявнюючись у висловленні іншого персонажа – Ненсі, яка влаштувала вечірку й демонстрацію картини. Вона вважає цю, забуту усіма, «гротескную» роботу художника своєю найбільшою цінністю: «Це річ, якою я найбільше горжуся. Уявляєш, це сам Ламберт! Та ще й картина, про яку не згадують ніде» [164, с. 123]. Підкреслюється унікальність стилістики письма: «Ніхто ніколи не малював так, як Ламберт. Хоча я припускала, що його можуть скопіювати» [164, с. 123]. Подібне

окреслення постаті персонажа вивершується у представленому надалі екфрасисі. В той час, коли Максвел і Ненсі входять до зали, де висить картина, читач отримує «надійний» наратив – опис картини з «позиції» Максвела: «Враження посилювали значно більший розмір полотна, а також яскравіша і чіткіша кольористика, що на репродукціях було неможливо відтворити» [164, с. 124]. «Ламбертознавець» Максвел замліло споглядає картину, не рухаючись, що ніби карбує візуальний образ у пам'яті читача.

Ефектність саймаківського артефакту-порталу посилюється зображенням на картині особливих створінь і краєвидів, до яких має можливість апелювати пам'ять спостерігача:

«Ландшафт до певної міри нагадував земний – пасма сірих пагорбів, брунатні плями чагарників, приземкуваті, схожі на папороті дерева. Віддалік через пагорб плуганилася гурба подібних на гномів створінь; біля дерева, зіпершись об стовбур і насунувши на очі якусь подобу капелюха, чи то просто сиділа, чи то дрімала гобліноподібна істота. Але були там ще й інші – страховидні, вирлоокі, з вищериними мордами і нековирними тілами, від самого вигляду яких кров холонула в жилах. Біля підніжжя одного із дальніх пагорбів темніло стовповисько різношерстих почвар, а на його пологій вершині на тлі олов'яного неба виразно проступала чорна цятка» [164, с. 124].

В уяві читача, який до цього вагався у своїх висновках, ця алюзія реалізується як натяк на картину Джорджа (!) Ламберта «Вуді Пейзаж» (1745), тому правомірно вести мову про *квазіекфрасис*. На своєму полотні Максвел декодує наявність Артефакту – каменю-чорної цятки, пошуком якого зумовлена подальша сюжетна логіка роману.

Нарешті, значущим ракурсом візуалізації постає *світлина*, яку зробила власниця біомеха, Керол, сфотографувавши картину Ламберта. Цей знімок-ейдолон Максвел показує гоблінові О'Тулу, що виявляє в картині присутність інших гоблінів, тролів, гномів, банші й асоціює ламбертівську картину з легендою, що ніби пов'язана із сучасником Ламберта – Сімонсоном, який ще в далекому ХХІ ст. намагався здійснити подорож у минуле. Виявляється, вчений загубив у просторах часу одну або дві людини, відправивши їх у минуле. Серед них, імовірно, й був Ламберт. Саме цим фактом Максвел пояснював причину радикальної зміни у стилі

Ламберта. Цінність порталу-артефакту, який знайшли через кілька століть після смерті Ламберта, містить знання з історії попередніх часів («це щось із того іншого, попереднього Всесвіту, із того, який виплекав Кришталеву планету» [164, с. 158]), – підтверджуючи, що Ламбертом насправді була здійснена подорож у мезозой.

Услід за Ю. Лотманом, Т. Бовсунівська акцентує, що екфразис постає «перетином смислових просторів»: «Він не є послідовним мімесисом ані картини чи скульптури, ані словесного мистецтва. Перебуваючи на кордоні семіотичних просторів, екфразис перетворює обидві системи знаків на синкретичну третю» [22, с. 315]. Отже, у романі «Резервація гоблінів» заключний фентезійний інтермедіальний маркер пов'язаний не з картинами, а із сумнівами художника Ламберта, міцного рудоволосого чоловіка із глибокими зморшками та машиною часу в голові, який хоче одного – «повернутися додому. Назад у 2023» [164, с. 197]. Деформуючи за допомогою квазіекфразисного порталу хронотопну вісь роману («У мене не все гаразд із відліком часу. По суті, мені ніколи не вдавалося потрапити у бажаний час» [164, с. 198]), Ламберт, ніби людина минулого, повертається із симулятивного майбутнього: «Я ніколи нічого не вигадую. Я ніколи нічого не додаю» [164, с. 200]. Так, постать художника Ламберта перетворюється на персонаж-фантазм, а його творіння – лише на симулятивні відбитки попереднього досвіду.

В аспекті екфрастичного компонента фентезі переконливим прикладом видається також саймаківська повість «Будинок на березі» («Auk House», 1977), де різні інтермедіальні дискурси перетинаються за допомогою постатей фіктивних митців. Фантастична персоносфера цього тексту складається в режимі екфрастичних симулякрів із ніби «помилкових претендентів» (за Ж. Дельозом): Летимер (художник), Джонатан (філософ), Інід (поетеса), Дороті (романістка), Аліса (музикант). Увагу читача спрямовано на наявну картину-портал, що стимулює подальший розвиток сюжеттики. К. Саймак детально переказує зміст цієї картини, що повністю відповідає поняттю екфрастичний елемент тексту:

«Герой сидить на ганку старої хатини. Поруч, на землі, валяється газета, розкрита на сторінці оголошень про наймання. З нагрудної кишені <...> робочої сорочки стирчить куточок конверта – сірого непоказного конверта, в яких розсилаються чеки соціальних допомог. Натруджені руки безнадійно опущені на коліна, лице вкрите багатоденною щетиною, сивіючі скроні відкидають мертво-сірий відблиск на все обличчя. Волосся давно не стрижене і сплуталось, брови густі, костисті, а під ними, в глибоко запалих очах застиг вираз безнадійності. Біля колиби прилаштувалася худа кішка, до стіни притулений зламаний велосипед. Людина не дивиться на них – погляд її спрямований на завалений сміттям двір. А вдалині, на обрії, вгадуються прямі, сухорляві фабричні труби, над якими в'ється слабкий димок» [156].

Полотно-симулякр у важкій позолоченій рамі із бронзовою табличкою має назву «Безробітний» і вказує ім'я неіснуючого автора – Д. Л. Летимера. Це ніби найвідоміша картина даного художника, яка кілька років тому була продана заради шматка хліба. У персонажів повісті ця картина активізує спогад про дивовижно зниклого натурника Джонні Брауна. Звідси, з текстів постає ідея про містичне кореспондування сюжетів картин із долями людей – впізнаваний інтермедіальний прийом американських романтиків, оприявлений у літературі фентезі.

Натомість, означений симулятивний зв'язок між людиною і витвором мистецтва спростовується в іншому, вище вже згадуваному науково-фантастичному романі К. Саймака «Час – найпростіша річ», де подано опис картини чи скульптури, де екфрасис інтерпретується як «предмет поза життям людини»: «Це всього лише емоційне переживання. Практичного значення воно не має. Ти можеш прожити прекрасно всю решту життя, так і не побачивши цю річ знову, ти тільки зрідка будеш пригадувати її і, згадуючи, знову відчувати біль» [166, с. 139]. Однак при цьому акцентується увага на людській здатності відчувати «біль геніального полотна», як, зокрема, персонаж Годфрі: «Він відчуває себе обірваним хлопчиськом з нетрищ, що через огорожі побачив казкову країну» [166, с. 140].

Інтермедіальний прийом у літературній фантастиці підсилюється міркуванням про рецепцію творчого процесу (як читачами, так і персонажами твору). Вдалою симулятивною репрезентацією фентезійного світу постає

інтермедіальний фокус у романі К. Саймака «Братство талісмана» («The Fellowship of the Talisman», 1978). Описуючи Англію 1970-х рр., американський фантаст апелює до образу Дункана, який у дитинстві спостерігав за роботою художника: «із захопленням дивлячись на магічні рухи олівця, що відтворював сцени і людей, зовсім не схожих на тих, яких він коли-небудь бачив» [286]. Фрагментарний спогад про це виринає із його пам'яті як симулятивний «слід іншого у своєму» (вислів Ж. Дерріди).

У рецептивному плані увагу саймаківського читача привертає начерк, на якому зображено ділянку дерев, що перетворилися на людей (зразок дендрографії): «Група дерев, що в якийсь спосіб перетворилася на народ у боротьбі – грубі войовничі особи-стовбури, хапають руки гілок з безліччю пальців. Деревина перетворювалася на чудовиськ» [286]. У магічному лісі гномів дерева набувають вигляду чудовиськ, подібних до тих, які відображував художник. У даному разі вони постають фентезійними гіпотипозисами-симулякрами на кшталт готичних примар – тут екфрасис спрямовує жанрову девіацію вже у напрямку до хорору:

«На стовбурах ледь помітні особи з хижими напіввідкритими ротами, здебільшого, беззубими, хоча у деяких були ікла, із шишкуватими носами в півобличчя, з диявольськими злісними очима. Тепер листя шелестить, коли гілки і стовбури стали руками чудовиськ – одні з пальцями, інші – з кігтями, треті – із щупальцями, і всі люто махали і тяглися, щоб схопити й умертвити» [286].

Процес продукування художніх образів у специфічних екфрасистичних порталах виразно активізується також у сюжеті оповідання К. Саймака «Грот танцюючих оленів» («Grotto of the Dancing Deer», 1980), зміст якого пов'язаний, передусім, із ніби одним із найбільш важливих відкриттів в історії вивчення наскального живопису – розшифровкою наскальних малюнків у печері містечка Гаварні, куди телепортується уява читача разом із дослідником Бойдом, творчу майстерню якого визначають кістки тварин, піщана лампа, що слугує джерелом світла, і запаси кольорової глини-фарби. Вченому вдається зробити чимало справедливих висновків відносно творчого процесу художника, зокрема про бездоганну техніку виконання і роботу здебільшого на спині. Натрапивши на

лопатку оленя (на плоскій поверхні цієї архаїчної палітри залишилась фарба із суміші тваринних жирів із глиною), Бойд підмічає також відбитки пальців руки: «Звичайно, символічне бажання торкнутися предмета, якого торкалася рука художника, творця, але занадто багато століть їх розділяють» [274].

Хоча Бойд характеризує малюнки як жартівливі та примарні, проте «зображення тварин справляли враження справжньої доісторичної картини. Ось тільки хто, яка печерна людина могла намалювати пустуючих бізонів або мамонтів, що перевертаються?» [274]. Продовжуючи свою гіпотетичну розповідь, археолог висновує, що самотній художник, закінчивши роботу, залишив свої інструменти та лампу й виповз через тунель: «Він все залишив, вибрався з тунелю, потім закрив вхід камінням, замаскував його і пішов, спустившись у долину» [274]. Печера зрештою перетворюється на своєрідний симулятивний портал, схований у тривалому часі, але відкритий для споглядання віддалених поколінь як багатозначна таємниця минулого.

Отже, інтермедіальний зв'язок мистецтва слова із живописом постає важливою конструктивною програмою тексту. Він виконує в художній фантастиці, і літературі фентезі зокрема, значущу роль у моделюванні фікційних наративів гіперреального світу. Так, виступаючи знаковими артефактами тексту, екфрасис та квазіекфрасис (ейдолон) активізують можливі рецептивні важелі, по-новому модифікують жанрову матрицю тексту, задіюючи якомога більше полюсів читацької уяви. Поліпіктуральні артефакти, функціонуючи в ролі порталу, разом з іншими вищерозглянутими формами інтермедіальності, свідчать про програмну стилістичну ризоморфність фікційних наративів, які, зокрема, стають надалі відмітною ознакою фентезі.

Висновки до розділу 3

Розгляд метаморфності фантастики в жанровому форматі фентезі зумовлює, передусім, увагу до з'ясування принципів конструювання персоносфери фантастичних різновидів, що переінакшують жанрові стратегії такого роду текстів.

Зміщення антропологічної домінанти наукової фантастики, простежене на прикладі роману К. Саймака «Місто», на підставах методологічних пропозицій Ж. М. Шеффера («кінець людської винятковості»), Х. Ортеги-і-Гассета («дегуманізація мистецтва»), М. Фуко (щодо усунення людини із гуманістичного п'єдесталу культури), Г. Канавана (про антропоцен), виявляється властивим фентезі.

В еволюційній стратегії НФ зміщення людини з позиції осердя персоносфери (системного атрактора) на її маргінеси, спричинює також зміну наративної стратегії тексту, навіть появу нового жанрового різновиду – фентезі. Отже, імагологічний «етнообраз» людини дедалі більше перетворюється на фікцію, її місце посідають «гуманізовані» істоти – речі, рослини, комахи, тварини, мутанти, роботи, прибульці, що свідчить про радикальний розрив із попередньою жанровою традицією в цілому, а також своєрідний полемічний зв'язок із класичною літературною фантастикою, вказуючи на метаморфність останньої, її перехід у гіперреальні виміри фентезі, де можуть співіснувати різні штучні «ментальності» та форми життя.

Персоносфера романів-фентезі К. Саймака вказує на гетерогенні властивості фантастики загалом. Приклади американського фантаста доводять, що критерієм жанрової метаморфності виступає інтертекстуальність персоносфери. Таким наскрізним інтертекстуальним персонажем у К. Саймака виступає, зокрема, постать В. Шекспіра, яка функціонує як імагінативне ядро персоносфери «Резервації гоблінів», а також стає транзитивним образом, конструктивною парадигмою творчого методу К. Саймака. Цей приклад висвітлює, що поряд із головними, другорядними й епізодичними персонажами сюжетні події «скріплює» так званий конфокальний персонаж, який унаслідок своєї впізнаваності чи креативності фокусує на своїй постаті рецептивну увагу читача. Його пасіонарна енергія не лише забезпечує розвиток сюжету, але й зміщує попередньо задані рецептивні вектори у простір симулятивної гіперреальності, аргументуючи очевидний перехід фантастики у формат фентезі.

Розширення фікційних наративів шляхом міжтекстового діалогу простежено на прикладі роману-сиквелу К. Саймака «Планета Шекспіра», в якому реалізується

поширена метафора «ковтати письменника», «живитися Шекспіром». У даному романі доволі виразна, однак нечисельна персоносфера, вузли якої скеровуються, здебільшого, принципом полілогу про класика, що організовує сюжетне розміщення дихотомічних персонопар (Хортон–Нікодимус, Шекспір–Плотоядець). Постать англійського драматурга в даному разі також конфокальна, оприявлена крізь екзистенціал смерті як перспективи нового початку – в сюжеті задіяний не сам В. Шекспір, а його тексти. Знайдена книга-артефакт «Повне зібрання текстів В. Шекспіра» пропонує читачеві своєрідний фентезійний квест, сконструйований крізь призму двох рецептивних версій сюжетних подій – від канібала Плотоядця та самого Шекспіра. Інтертекстуальна «гра» К. Саймака з читачем дозволяє виявити промовисті паралелі із шекспірівськими п'єсами «Тіт Андронік», «Кінець діло хвалить», «Король Лір», «Перікл», а також «Гамлет». Специфічна «смерть автора» у К. Саймака постає переродженням у його персонажа (Йорік). Унаслідок текст збільшує кількість точок фокалізації і, відповідно, фікційних наративів, демонструючи в цьому контексті перехід наукової фантастики у фентезійний кросовер.

Особливо значуща для окреслення метажанрової природи фентезі присутність інтермедіальних складників. Одним із найбільш виразних мультимедійних кодів у К. Саймака виступає музика, функціональне навантаження якої простежено в текстах «Термінова доставка», «Проект „Ватикан”», «Транзитна станція», «Привид моделі „Т”», «Могильник», «День перемир'я», «Золоті жуки».

Багатозначні музичні симулякри формують особливу часово-просторову квазіреальність. Такі симулятивні форми виконують роль специфічного музичного екфрасису й представлені американським фантастом в образах музичних дерев, «музичних веж», грою музичних інструментів (саксофон, гітара, скрипка). К. Саймак незрідка симулює синкретичні форми мистецтва – парадигми балу (танці у виконанні як людей, так і роботів) і міжгалактичного музично-театрального фестивалю. Виразними музичними наративами у фентезі наділено навіть автоматичні пристрої - роботи, механічний композитор та музична машина часу

мають свій голос. Змодельований у такий спосіб фікційний світ фантастики в жанровому аспекті реалізується вже у форматі фентезі.

Отже, приклад К. Саймака засвідчує латентну інтермедіальність фантастики навіть на рівні живописного коду, а відтак – виявляє себе жанровою домінантою фентезі. Як симулятивні портали фікційного світу, що активізують додаткові «канали» уявного, розглянуті екфрасис і квазіекфрасис (ейдолон). Порушуючи питання аксіологічних критеріїв мистецтва живопису, творчого процесу художника, завдяки алюзіям на життя реальних та неіснуючих художників, вони постають важливим інтелектуальним маркером фентезі, що виводить цей жанр за статусні межі розважального читива.

ВИСНОВКИ

Розглянута в теоретичному аспекті проблема жанрової еволюції фантастики до метажанрової форми фентезі – один з актуальних векторів сучасної генології. На прикладі текстів К. Саймака ми простежили процес формування літературного жанру як такого. Спадок уславленого американського письменника-фантаста виявився вкрай показовим. Його творчий метод, відбиваючи актуальні питання онтології, аксіології та інтелектуальних потреб свого часу, стимулював вихід нової жанрової форми фантастики за межі існуючого канону, прокладаючи шлях від наукової фантастики до оригінальних зразків фентезі, що наразі вимагає інших критеріїв оцінки. Хоча поняття «жанрова еволюція» вже широко опрацьоване наукою, в умовах інтенсивного генерування нових прикладів сучасний погляд на означену проблему розширює уявлення про процес літературної еволюції, уможлиблює виявлення його новітніх чинників.

Зміна матричних домінант у системі епічних різновидів фантастики відображає послідовне перезавантаження ідейно-змістового наповнення тексту, вистигання оригінальної форми фантастичного жанру, інакші принципи конструювання персоносфери, специфічну побудову сюжету, що в цілому можна ідентифікувати лише за кількома «жанровими логіками». Звідси, жанрова матриця фентезі постає принципово «відкритою» структурою, вимагаючи від читача усвідомлення багатозначності підтексту.

У такому аналітичному ключі еволюція фантастики від конструктивного принципу до специфічного різновиду епосу, як засвідчує спадщина К. Саймака, демонструє конверсійне розгалуження першозразка на низку метажанрів, зберігаючи тенденцію до схожості, нашарування аналогічних тем та взаємовпливу. Унаслідок деформування відомої матриці – так зв. жанрового метаморфізму, фентезі набуває синкретичного формату «позародової спрямованості», тяжіючи до параметрів метажанру як особливого способу моделювання дійсності.

Тема контактування «паралельних світів» як провідний маркер фентезі, мотив подорожування в чужі топоси виступають опорними для фантастики загалом. Цей зріз доволі універсально ілюструє ряд антропологічних проблем, пов'язаних із відповіддю на ключові онтологічні й аксіологічні питання щодо протиріч світоглядного контексту реальності, в якій повсякчас перебуває людина. Означена риса стає характерною для сюжетного конструювання подій і жанрової стратегії літератури фантастики та фентезі в цілому. Окрім того, очевидний перегук саймаківської моделі «паралельних світів» із формально-змістовими характеристиками класичних утопій, визначаючи еволюцію ряду популярних традиційних структур у фантастиці ХХ ст.

Часопросторові виміри, способи і напрямки такого типу комунікації зумовлюють жанрову ідентифікацію конкретного тексту. Підкреслимо, що у романах К. Саймака реалізація фантастичних концептуальних моделей набуває чималого значення саме у фіналі, де оприявнюються наслідки зазначеного контактування з *інакшим*, провокуючи зіткнення-порівняння сутнісних онтологічних і аксіологічних доміант різних культурно-історичних епох.

Одним із критеріїв жанрової еволюції фантастики та «реверсії уявного» виступає оперування різноманітними моделями симуляції (симулякрами), що зрештою формують багатосаровий хронотоп «можливих світів». Таке специфічне моделювання фікційної дійсності набуває, за бодріярівським визначенням, параметрів симулятивної реальності (гіперреальності), де еkleктично поєднуються різноманітні імагінативні фігури: у зразках саймаківської персоносфери внаслідок інтертекстуального чи інтермедіального навантаження фентезі набуває ризоморфного, гетерогенного вигляду, що сприяє інтелектуальній грі з читачем, передбачаючи високий ступінь рецептивної імпліцитації в текст.

Для фантастики загалом характерна специфічна гра з часом. Виокремлюється ретардація (уповільнення часу), «історична інверсія» (М. Бахтін), спостерігається специфічний двосвіт і часова інтенсифікація. Отже, в текстах К. Саймака авторський, соціальний і персонажний хронотопи спрямовуються різновекторно,

ретроспекція подій звужується від історичної до персонажної. Більше того, часопростір постає і в автологічному, і в металогічному форматах водночас. Хронотопна багат шаровість фентезі утворюється за рахунок сновидінь, надсвідомого і підсвідомого, роль цих первнів зростає, вони стають домінантами тексту. Конструктивного значення в сюжеті фентезі також набувають ТСО, інтертекст, інтермедіальність, екфрасис. Сума цих засобів формує жанрові моделі фентезі за різними квазіхронотопічними та імагологічними лекалами.

Зокрема, К. Саймак у своїх фантастичних романах нерідко акцентує час «реальної» події прямим або фіктивним датуванням. Водночас топоси зображуються як нашарування реальних, знайомих читачеві місць (зазвичай певне американське, як правило, провінційне місто, нерідко й мала батьківщина автора – Міллівілл) із просторовими симулякрами (вигадані міста, планети, галактики чи загалом космічний обшир). Створена часопросторова перспектива й оптичні ілюзії доволі часто зміщуються за моделлю епентези: кінець подій виступає початком сюжету.

У моделюванні квазітопосу фентезі зростає роль екзотичних інтер'єрів, пейзажів і гіпотипозисів, їхнє гіперреальне зображення визначається присутністю героя в тому чи іншому топосі. Логічно моделюється подвійний чи навіть множинний хронотоп – зі специфічними ознаками композиції, авантюрної інтриги, внутрішнього психологічного стану учасників персоносфери тощо. Приклад К. Саймака тут виразно демонструє (в межах одного творчого досвіду) послідовну траєкторію жанрової еволюції.

Становлення фентезі, як відомо, збігається з періодом постмодернізму, культурологічною ознакою якого є розміщення героя на межі антиномій, приміром: на порозі між емоціями та світом бездушної техніки, інтуїцією та діалектикою, а також між вірою та сумнівом. Зміна телеологічного вектора в конкретному випадку фентезі відповідає переходу до нової епістеми з відомим ортегівським гаслом про дегуманізацію мистецтва. Йдеться про антропологічний критерій, що конструктивно впливає на специфіку персоносфери літературної фантастики і в даному разі постає важливим критерієм у процесі її еволюції: при аналізі персоносфери фентезі саме

позиція людини виявляється маркером її структури – людина дедалі більше відхиляється на маргінеси сюжетики.

Зважаючи на це, в аспекті жанрової еволюції фантастики виразним виявляється «маятниковий рух» у конструюванні персоносфери К. Саймака – тут ми знаходимо фігурування перетвореної на людську особистість рослини або тварини. Отже, модель фентезі являє собою своєрідний трикутник: антропоцентричність – домінування неантропоморфних форм – синтез: антропоморфізовані рослини, тварини, комахи, містичні та фентезійні істоти, роботи, прибульці (за М. Бахтіним – «галерея змішаного тіла»). Характерним для фентезі видається виокремлене у роботі поняття фантазоїда (змальований одним із нараторів персонаж фікційного світу), який функціонує виключно в уяві певного фантастичного героя як артефакт його попереднього досвіду.

Головний герой К. Саймака переважно виступає пересічною особистістю, що опинилася в екстремальних обставинах, зумовлених контактуваннями з чужими, невідомими, інакшими формами життя (чарівними предметами, дивними рослинами, фантастичними тваринами, іншопланетянами, мутантами, роботами, містичними або казково-фентезійними створіннями). Специфіка «фантастичних архетипів», простежена на саймаківських прикладах, демонструє виразний ряд базових архетипних структур, на яких ґрунтується жанрова логіка як НФ, так і фентезі. Зокрема, ми акцентуємо функціонування притаманних саймаківській творчості архетипів добра /зла, героя, контакту, любові, іншого, страху, смерті, провінційного міста, які в деяких зразках не лише здатні генерувати окремі сюжетні лінії, а й стимулювати появу нових жанрових різновидів фентезі.

Рух фантастики в напрямку до метажанрового формату фентезі забезпечується у К. Саймака завдяки апелюванню до сакральних текстів. У даному разі, усупереч думці про атеїстичну настанову фентезі, підкреслюється, що і НФ, і фентезі в інтерпретації «можливих» та «паралельних» світів фокусуються на онтологічному питанні про присутність Бога у Всесвіті. Трагічним постає обожнення людиною себе самої. Так, К. Саймак змальовує відповідний образ людини, яка досягла

неймовірного технічного прогресу, звикла жити в оточенні роботів, почала уповільнено старіти, виробивши ставлення до *іншого* як до свого симулякра чи антропологічного «факсиміле». В цьому пункті митець активізує риторичне питання про духовність людини, показуючи, що будь-яку істоту (навіть річ або робота) здатні гуманізувати саме віра, а також інтелектуальна або фізична праця. Письменник наділяє бездушні машини ознаками і навіть талантами особистості, що стає характерним для персонажів фентезі не-людського походження.

У творчості К. Саймака біблійна тематична домінанта формує символічне теологічне кільце сюжетів: від одного з перших оповідань «Творець» (1935) до останнього роману «Магістраль вічності» (1986). Прочитання релігійного підтексту фентезі вимагає від читача відповідної інтелектуальної компетентності. Зокрема, у річищі інтердискурсивних практик декодовано відповідні біблійні маркери в персоносфері, що завважаємо у використанні інтертекстуальних антропонімів (Енох, Нікодимус, Єзекія, Іонафан та Авен-Езер), в сюжетних алюзіях на Біблію (метафора втраченого людиною раю, образ космічного корабля-ковчега, на якому змінилося сорок поколінь людей та ін.); в інтермедіальних алюзіях (музичний сад «райських» дерев, екфрастична Картина-ікона, фотографія розп'яття); у паратексті (поетика заголовка роману «Всяке тіло – трава») тощо. Представлена в таких зразках виразно еkleктична модель фікційної реальності стає основою жанрової поліморфності розвинутого К. Саймаком жанру.

Креативність жанрової матриці тексту нерідко підсилюється апелюванням до транзитивних персонажів (ТСО), інтертекстуальний та металогічний ресурс постає в такому ключі домінантною рисою метажанру фентезі. Зокрема, американський фантаст послуговується образами-симулякрами класичної літературної спадщини – це Дон Кіхот і Санчо Панса, В. Шекспір, фольклорні персонажі (наприклад, характерною постає фантазматична фігура Дударика-Щуролова, що зрештою виконує роль тропологічного ключа в сюжеті тексту «Магістраль вічності»). Подібні інтертекстуальні відсилання, здійснюючи «інференційні прогулянки-вилазки», специфічно моделюють гіперреальні виміри уявного, переходячи у фентезі.

Моделювання гіперреального світу фентезі зумовлює увагу до низки симулятивних форм, які на практиці здійснюють «реверсію уявного». Як показують проаналізовані зразки К. Саймака, фантастичне може поєднуватися з містичними, оніричними, фантазмагоричними, гротескними і навіть карнавальними компонентами. Їхнє смислове навантаження поглиблює інтертекстуальна природа сконструйованих автором зразків персоносфери. Показова в даному разі, зокрема, ремінісцентна природа транзитивної персонопари Дон Кіхот–Санчо Панса в сюжетній канві тексту «Ви сотворили нас». К. Саймак пропонує специфічну аналогію-ідеологему між постаттю головного персонажа Хортон Сміта та Дон Кіхотом-симулякром, що функціонує виключно в імагінативних вимірах його уяви та слідах дитячої пам'яті. Такий метажанровий аспект фентезі означає присутність специфічного палімпсесту, насиченого численними інтерпретаціями та симулякрами гіперреального світу.

Запропоновані К. Саймаком зразки персоносфери фіксують важливе для усвідомлення еволюції фантастики до метажанру фентезі руйнування імагологічного стереотипу – зміщення антропологічної доміанти в імагінативній, наративній та рецептивній площинах тексту. Осердям персоносфери «без <відчуженої> людини», яка залишається лише фікційним симулякром чи фантазмом, стають антропоморфізовані предмети, «олюднені» рослини, «інтелектуальні» тварини, містичні істоти, магичні персонажі, мудрі роботи, надрозумні інопланетяни, мутанти, кіборги, суттєво модифікуючи жанровий контур літературної фантастики. «Кінець людської винятковості» у фантастиці виразно демонструє її метаморфність і перехід у гіперреальні виміри фентезі, де опозиція «свій / чужий» набуває нових конотацій.

Фентезі відзначається беззаперечною інтелектуальною настановою, про що свідчить вага інтертекстуальних компонентів у романах К. Саймака, використання алюзій та ремінісценцій до класики постійно імпліцитуються в персоносферу літературного тексту. Відповідно до цього, у тексті фентезі оприявнюється певний конфокальний образ, що функціонує як імагінативне ядро конкретної персоносфери, перебираючи на себе загальний рецептивний фокус. У системі образів К. Саймака

такою постаттю, зокрема, виявляється В. Шекспір («Резервація гоблінів»). Для саймаківської персоносфери саме великий драматург постає таким конфокальним стрижнем, міжтектвовий діалог із текстами розширює фікційні наративи фентезі («Планета Шекспіра»). Так жанр набуває параметрів *метажанру*.

Метажанрову матрицю фентезі значно употужнює наявність інтермедіальних складників – звичайні мас-медійні фейки ХХ ст. перетворюються на реальні події у фентезі, де наявні різноманітні компоненти мультимедійності: відтворені письменниками-фантастами екзотичні архітектурні форми (космічні станції, будівлі, інтер'єри тощо), несподівані форми комунікації (приміром, танці) та телепортації, видовища, культура одягу, естетика їжі й т.п. Усе це заслуговує на окремі розгорнуті розвідки.

Виявлені в текстах К. Саймака музичні компоненти, представлені симулятивними репрезентаціями численних жанрових форм (класична музика, фольклорний текст, мелодії природи, звучання музичних інструментів і роботів, алюзії на композиції відомих гуртів), для жанрового формату фентезі виступають допоміжним поліваріантним кодом, значущими рецептивними ключами. Більше того, цей компонент формує сюжеттику фентезі за принципом симфонії.

Аргументують метажанрову природу фентезі, модифікуючи її матрицю, виявлені також у текстах К. Саймака живописні компоненти. Екфрастичні артефакти та ейдолони, слугуючи доволі часто симулятивними порталами фантастики, також здатні моделювати своєрідну еkleктичну сюжетну логіку, утворювати специфічні хронотопні наративи фікційних світів. У К. Саймака знаходимо присутність робіт А. де Тулуз-Лотрека «Кадриль в Мулен-Руж», В. Ван Гога «Маленький струмок», що виступають своєрідною алегорією творчого методу модерністського живописця.

Мінливість жанрових меж, рух, постійна трансформація, чергова диференціація та подальший поділ жанрової матриці фантастики і, відповідно, фентезі демонструє закономірність нестатичного стану жанрів. Зрештою, ідентифікація фентезі як показового фрагмента еволюційного процесу цілісної жанрової системи літературної фантастики, простежена на конкретному прикладі

спадщини К. Саймака, виокремлюючи специфіку метажанру фентезі з її загального корпусу, пропонує також логічний висновок: послідовне генерування нових літературних жанрових форматів у полі культурологічного континууму виступає іманентною рисою складного літературного процесу як такого, що може бути повністю усвідомленим лише з опорою на зустрічний рецептивний багаж читача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абиева Н. А. Поэтический экфрасис. *Studia Linguistica*. 2001. Вып. 10. С. 80–91.
2. Аверинцев С. С. Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. *Вопросы литературы*, 1972. №. 3. С. 113–143.
3. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*. Москва: Наука, 1986. С. 104–116.
4. Адорно Т. Теория эстетики / пер. з нім. П. Тарашук. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
5. Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова. Москва: Логос, 2001. 352 с.
6. Азимов А. Конец Вечности. Москва: Молодая гвардия, 1996. 328 с.
7. Антофійчук В., Нямцу А. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. Чернівецький держ. ун-т. Чернівці: Рута, 1997. 200 с.
8. Аристотель. Поэтика. *Сочинения*: в 4 т. Москва: Мысль, 1983. Т. 4. С. 645–680.
9. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / под ред. П. Бухаркина. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. 444 с.
10. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ. В. Самохина; под ред. В. Шестакова. Москва: Прогресс, 1974. 198 с.
11. Афанасьева Е. Жанр фэнтези: проблема классификации. *Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема)*: сб. материалов Международной научной конференции (29-31 марта 2007 г.). Самара, 2009. С. 86–93.
12. Байкалов Д., Синицын А. Красота его – как цвет полевой. *Саймак К. Заповедник гоблинов* / пер. с англ. И. Гуровой. Москва: Издательство «Э», 2016. С. 5–10.
13. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с франц, общ. ред. Г. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.

14. Барт Р. Как жить вместе: романические симуляции некоторых пространств повседневности. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. 272 с.
15. Басняк Т. Пастіш як своєрідна жанрова модель постмодерністського роману. *Науковий вісник Чернівецького національного університету. Слов'янська філологія*. 2012. Вип. 648–649. С. 49–54.
16. Бахтин М. М. Проблема речевих жанров. *Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т.* Москва: Русские словари, 1996. Т. 5: Работы 1940–1960 гг. С. 159–206.
17. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). Москва: Языки славянских культур, 2012. 880 с.
18. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4(1): Франсуа Рабле в истории реализма (1940 г.). Материалы к книге о Рабле (1930–1950-е гг.). Комментарии и приложения. Москва: Языки славянских культур, 2008. 1120 с.
19. Бахтин М. М. Собрание сочинений В 7 т. Москва: Русские словари, 2000. Т. 2: Проблемы творчества Достоевского. 543 с.
20. Бербенець Л. Текст-пастиш у творчості Юрія Андруховича. *Слово і Час*. 2007. № 2. С. 49–59.
21. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / пер. з англ., ред. Р. Семків. Київ: Факт, 2007. 72 с.
22. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: «Діса плюс», 2015. 368 с.
23. Бовсунівська Т.В. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: підручник. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
24. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
25. Бойцун Л. Антична спадщина у фентезі. Київ : СПД Жовтий; Умань, 2009. 96 с.
26. Брандис Е. П. Фантастика и новое видение мира. *Звезда*. 1981. № 8. URL: <https://www.rulit.me/books/fantastika-i-novoe-videnie-mira-read-124943-1.html> (дата звернення: 01.04.2019).

27. Брюнетьер Ф. Литературная критика. Москва: Директ-Медиа, 2007. 32 с.
28. Бурлина Е. Я. Культура и жанр: методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1987. С. 9–21.
29. Бычкова Л. Артефакт. *Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века.* / под ред. В. Бычкова. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2003. С. 37–38.
30. Васильев Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
31. Верещагина Н. В. Способы конструирования инопланетного: антропоморфизм и антропология. *Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета.* Культура. История. Философия. Право. № 1, 2018, С. 11–18.
32. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989. 405 с.
33. Висоцька Н.О. Дж.Р.Р. Толкієн як інтерпретатор «Поєми про Беовульфа». *Ренесансні студії.* 2003. Вип. 9. С. 104–106.
34. Волков А. Р. Драматургія Карела Чапека. Львів: Видавництво Львівського університету, 1972. 175 с.
35. Гарбузов Д. В. Время, событие, протяжение, человек. *Вестник Волгоградского государственного университета.* Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии. № 3. 2003. С. 99–104.
36. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. Москва: Издательство Московского университета, 2008. 302 с.
37. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: в 4 т. / под. ред. М. Лифшица. Москва: Искусство, 1968. Т 1. 312 с.
38. Гекман Л. П. Персоносфера традиционной культуры: теоретикометодологический аспект. *Вестник АлтГПУ им. И. И. Ползунова.* 2006. № 1. С. 74–75.
39. Геллер Л. О зверях и о раях. *Colloquia litteraria sedlcensia. По русской литературе и окрестностям. Статьи разных лет.* Т. XI. Siedlce. 2014. С. 93–101.

40. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Ленинград: Советский писатель, 1979. 222 с.
41. Гирц К. Влияние концепции культуры на концепцию человека. *Антология исследований культуры*. Т. 1. Интерпретации культуры. Санкт-Петербург: Университетская книга. 1997. С. 115-141. URL: https://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil_ant_cult1/phil_ant_cult2.htm#39 (дата звернення: 01.04.2019).
42. Гиршман М. М. Литературное произведение. Теория художественной целостности: монография. Москва: Языки славянских культур, 2007. 560 с.
43. Гопман В. Миру нужна доброта. *Библиотека научной фантастики в 24 т.* Том 18 (2). Москва : Радуга, 1990. С. 5–12.
44. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта / под ред. Г. Батыгина. Москва: Институт социологии РАН, 2003. 752 с.
45. Гуревич Г. И. Беседы о научной фантастике. Москва: Просвещение, 1991. 158 с.
46. Делез Ж. Платон и симулякр. *Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века* / пер. Е. Наймана. Томск: Водолей, 1998. С. 225–241.
47. Дзик Р. Не-другорядні персонажі в романі Юлії Крістєвої «Убивство у Візантії». *Пасіонарність другорядного: матеріали XIV Міжнародної літературознавчої конференції* (Чернівці, 11–12 травня 2017 р.). Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2017. С. 129–131.
48. Дзик Р. Олександр Потебня і теорія інтертекстуальності. *Питання літературознавства*, 2010. Вип. 81. С. 37–44.
49. Дьяконова Е. С. Роль интертекстуальности в английском пародийном фэнтези Т. Пратчетта «The color of magic». *Вестник Иркутского государственного технического университета*. 2012. № 2 (61). С. 199–202.
50. Екфразис: Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. Бовсунівської. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
51. Жаданова Т. В. Християнське фентезі у творчості К. С. Льюїса: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Сімферополь, 2010. 20 с.
52. Желязны Р. Фэнтэзи и научная фантастика: взгляд писателя. URL: <http://lib.ru/ZELQZNY/view.txt> (дата звернення: 01.04.2019).

53. Женетт Ж. Фигуры: в 2-х томах. Москва: Изд.-во им. Сабашниковых. Т. 2. 1998. 472 с.
54. Жижек С. Чума фантазий. Харьков: Гуманитарный центр, 2012. 388 с.
55. Жуков Д. Миры Клиффорда Саймака. *Молодая гвардия*. Август 1966. № 8. С. 160–164.
56. Игина З. Полиморфный нарратив: интермедіальные трансформации художественного текста в готической традиции. *Теоретична і дидактична філологія*. Серія «Філологія». Вип. 25. 2017. С. 129–137.
57. Изер В. К антропологии художественной литературы. *Новое лит.обозрение*. 2008. № 6. С. 7–21.
58. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. Москва: Интрада, 2001. 384 с.
59. Иваненко В. Конструювання реальності: література і теорія можливих світів. *Інтермедіальні виміри літератури фентезі*. Збірка матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі (20 квітня 2016р.). Київ, 2016. С. 5–17.
60. Иваненко В. Функції інтертексту в конструюванні фікціональних світів. *Питання літературознавства*. 2010. Вип. 80. С. 175–183.
61. Імператив провінція: колективна монографія / упорядк. О. Червінської. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2004. 320 с.
62. Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика? Москва: Художественная литература, 1974. 352 с.
63. Кайда Л. Г. Интермедіальное пространство композиции. Москва: ФЛИНТА : Наука, 2013. 174 с.
64. Канчура Є. Інтермедіальні аспекти фентезі: напрями дослідження // *Інтермедіальні виміри літератури фентезі*. Збірка матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі (20 квітня 2016 р.). Київ, 2016. С. 22–28.
65. Канчура Є. Поет і поезія як світотворчі елементи у фентезі доби постмодернізму (на прикладі творів про Єхо Макса Фрая). *Витоки літератури фентезі. Поезія у контексті метажанру фентезі*. Збірник матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі (17 листопада 2016, 21 квітня 2017). Київ, 2018. С. 82–88.

66. Канчура Є. О. Інтертекстуальність як особливість жанру фентезі (на прикладі романів Террі Претчетта). *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 77. С. 205–209.
67. Караев Н. Поздний Саймак: в осенней вселенной в поисках Бога. *Саймак К. Магистраль Вечности*. Москва: Изд-во «Э», 2017. С. 5–10.
68. Кибалка Е. Образ океана в волшебной сказке и научной фантастике. *Літературознавчі обрії: праці молодих учених*. Вип. 17. Київ: Інститут літератури ім. Шевченка НАН України, 2010. С. 31–37.
69. Кібалка О. М. Модифікація чарівно-казкових елементів у американській і російській науково-фантастичній літературі 1950–80-х рр.: (Р. Бредбері, К. Саймак, А. і Б. Стругацькі та К. Буличов): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Дніпропетровськ, 2014. 24 с.
70. Князьков С. Символіка книги в творах Кліффорда Саймака. *Наукові записки НаУКМА*. Філологічні науки. 2000. С. 104–107.
71. Князьков С. Г. Библейский миф в литературе США XIX-XX веков (от Г. Мелвилла до К. Саймака). *Культура народов Причерноморья*. 1999. № 11. С. 119–122.
72. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1999. 308 с.
73. Козьмина Е. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 292 с.
74. Колосова Н. А. Артефакт в ракурсе искусства и культурологи. *Мова і культура*. 2013. Вип. 16. Т. 2. С. 22–30.
75. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
76. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова. Львів: ПАІС, 2012. 344 с.
77. Красавченко Т. Н. Золушка компаративистики – имагология: о статусе, теории, истории. *Современная наука о литературе: Основные тенденции и проблемы*. Москва: Центр гуманитарных научно-информационных исследований. 2018. С. 46–73.

78. Красноглазов А.Б. Функционирование артефакта в культурно-семантическом пространстве. URL: <http://www.dissercat.com/content/funktsionirovanie-artefaktav-kulturno-semanticheskom-prostranstve#ixzz2Je7RTL3e> (дата звернення: 01.04.2019).
79. Криницька Н. І. Архетипи у фантастичних творах Урсули Ле Гуїн. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*. Харків: ХНУ, 2004. Вип. 42. (632). С. 368–372.
80. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* / пер. с франц., сост. Г. Косикова. Москва: ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
81. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2004. 656 с.
82. Крістева Ю. Самі собі чужі / пер. з фр. З. Борисюк. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 262 с.
83. Куриленко Д.В. Science fiction: ідіостиль ірреального у площині реального. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського*. Філологічні науки, 2016. С. 140–144.
84. Лавлинский С.П., Павлов А.М. Фантастическое. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / под ред. Н. Тмарченко. Москва: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. С. 278–281.
85. Лановик З. *Hermeneutica Sacra*. Тернопіль: Редакційно-видавничний відділ ТНПУ, 2006. 587 с.
86. Лановик М. Теорія віднощності художнього перекладу: літературознавчі проєкції. Тернопіль: Редакційно-видавничний відділ ТНПУ, 2006. 470 с.
87. Лебедев И. В. Проблема жанровой классификации фэнтези как вида приключенческой литературы. *Знание. Понимание. Умение*. № 3, 2015, С. 362–368.
88. Леви-Строс К. Структурная антропология / пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
89. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник», 2010. 904 с.

90. Лексикон загального і порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
91. Лем С. Фантастика и футурология / пер. В. Борисов. Москва: АСТ, 2007. с. 149—591. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=87725> (дата звернення: 01.04.2019).
92. Лиотар Ж.-Ф. Anima Minima. Рансьер Жак. Эстетическое бессознательное / сост., пер. с франц. В. Е. Лапицкого. Санкт-Петербург; Москва: Machina, 2004. С. 83–102.
93. Лихачев Д. С. Система литературных жанров древней руси. *Славянские литературы*. V Международный съезд славистов. Москва: Изд-во академии наук СССР, 1963. С. 47–70.
94. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007.
95. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. Москва : Мысль, 1993. URL: <http://psylib.org.ua/books/lose000/txt050.htm> (дата звернення: 01.04.2019).
96. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. *Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение*. Москва: Мысль, 1995. С. 194–368.
97. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: «Искусство–СПБ», 2000. 704 с.
98. Луговая Е. А. Мифопоэтические основания произведений жанра «Fantasy». *Гуманитарные и юридические исследования*. № 3, 2015, С. 76–79.
99. Манахов О. Літературна традиція і жанр фентезі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія «Філологія». 2014. Вип. 8(2). С. 115–117.
100. Манахов О. Фентезі як інтертекстуальний жанр епохи постмодернізму. *Філологічні семінари*. Вип. 18. Київ, 2015. С. 36–43.
101. Маценка С. Партитура роману. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 528 с.
102. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. Москва: Российский государственный гуманитарный университет. 1994. 136 с.
103. Миколайчук Н. Теорія можливих світів у художньому просторі новели Ф. Кафки «Перевтілення». *Studia methodologica*, 2014. № 37. С. 145–151.

104. Миловидов В.А. Интертекстуальность. *Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий* / науч. ред. Н.Д. Тамарченко. Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 80–82.
105. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / пер. В. Гуменюк. Сімферополь: Таврія, 2003. 408 с.
106. Мозговий І. Феномен паралельних світів: до проблеми засобів їх виявлення. *Світогляд – Філософія – Релігія*. 2014. Вип. 6. С. 81–109.
107. Москвітіна Д. Феномен фентезі-пісні у пост-радянському культурному просторі. *Витоки літератури фентезі. Поезія у контексті метажанру фентезі*. Збірник матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі (17 листопада 2016, 21 квітня 2017). Київ, 2018. С. 73–81.
108. Москвітіна Д., Малафай Ю. В. Шекспір і література фентезі: до постановки проблеми. *Витоки літератури фентезі. Поезія у контексті метажанру фентезі*. Збірник матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі (17 листопада 2016, 21 квітня 2017). Київ, 2018. С. 22–28.
109. Мусий В. Б. Образ «свого», «иного», «чужого» в русской прозе первой половины XIX века. Одесса: Астропринт, 2011. 168 с.
110. Набитович І. Універсум *sacrum* у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму). Дрогобич; Люблін: Посвіт, 2008. 600 с.
111. Назаренко М. Современная англоязычная фантастика: тенденции и перспективы. *Реальность фантастики*. 2004. № 7. С. 165–172.
112. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства. *Слово і час*. 2003. № 6. С. 7–19.
113. Наливайко Д. Сучасна літературна компаративістика у Франції. *Слово і Час*. 2009. № 11. С. 3–20.
114. Наместюк С.В. Генеративні моделі персоносфери класичної літературної фабули: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Чернівці, 2018. 210 с.
115. Неёлов Е. М. Фантастический мир как категория исторической поэтики. *Проблемы исторической поэтики*. 1990. № 1. С. 31–40.

116. Неёлов Е. М. Фольклорный интертекст русской фантастики. Петрозавдск, 2002. 124 с.
117. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / пер. з пол. О. Галета. Львів: Літопис, 2007. 316 с.
118. Нікоряк Н. В. Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту ; вступне слово О. Червінської. Чернівці: Місто, 2011. 240 с.
119. Нікоряк Н. В. Інтермедіальність як жанротворчий фактор (кіносценарна специфіка «Київських фресок» Сергія Параджанова). *Питання літературознавства*. 2013. Вип. 88. С. 351–367.
120. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). Черновцы: Рута, 2007. 520 с.
121. Нямцу А. Е. Трансформационная полифония «точек зрения» в современных обработках традиционных сюжетов, образов и мотивов. *Біблія і культура*. Чернівці: Рута, 2009. Вип. 11. С. 14–27.
122. Нямцу А.Е. Поэтика современной фантастики. Ч. 1. Черновцы: Рута, 2002. 240 с.
123. Оврей-Ассея К., Баладьє Ш. Безумство. *Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей*. Т. 1. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. С. 534–542.
124. Овчаренко Н. Стилiстико-поетикальнi елементи фентезі у нефентезійній прозі (на матеріалі роману М. Е. Етвуд «Серце вмирає останнім»). *Інтермедіальні виміри літератури фентезі*. Збірка матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі (20 квітня 2016 р.). Київ, 2016. С. 17–22.
125. Оляндер Л. Форми вияву імагологічних процесів у суспільстві й у літературі та способи їх відображення у творах письменників. *Волинь філологічна: текст і контекст*. Луцьк, 2011. Вип. 12. С. 175–182.
126. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва. *Вибрані твори* / пер. О. Товстенко. Київ: Основи, 1994. С. 238–272. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Ortega_y_Gasset_Jose/Dehumanizatsia_mystetstva/ (дата звернення: 01.04.2019).

127. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман. *Вибрані твори* / пер. В.Сахно. Київ: Основи, 1994. С. 273-305. URL: http://shron1.chtyvo.org.ua/Ortega_y_Gasset_Jose/Dumky_pro_roman.htm (дата звернення: 01.04.2019).
128. От издательства. *Саймак К. Избранное*. Москва: Мир, 1988. С. 5–6.
129. Паранюк Д. В. «Цезар і Клеопатра» Б. Шоу: авторська інтерпретація історичного персонажа. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці, 1996. Вип. 12(3): Германська філологія. С. 182–188.
130. Паранюк Д. В. Антиутопическая традиция в романе Дина Кунца «Полночь». *Біблія і культура*. 2003. Вип. 5. С. 178–186.
131. Паранюк Д. В. До проблеми функціонування сюжетів та образів. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці, 1996. Вип. 68: Германська філологія. С. 35–37.
132. Паранюк Д. В. Екфразис як стилістична домінанта та чинник жанрової метаморфності письма Кліффорда Саймака. *Філологічні науки в системі сучасного гуманітарного знання XXI століття* : матер. міжнар. наук.-практ. конф. (21–22 грудня 2018 р.). Одеса, 2018. С. 87–90.
133. Паранюк Д. В. Мотив контакта в творчестве Клиффорда Саймака. *Держава та регіони* : наук.-вироб. журнал. Запоріжжя : ЗІДМУ, 2004. №1. С. 42–46.
134. Паранюк Д. В. Проблема міжлітературних зв'язків, відносин і «впливів» у контексті розвитку сучасного порівняльного літературознавства. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці, 2000. Вип. 72: Германська філологія. С. 69–74.
135. Паранюк Д. В. Проблема традиции в творчестве Клиффорда Саймака (теоретико-культурные аспекты). *Біблія і культура*. 2004. Вип. 6. С. 346–355.
136. Паранюк Д. В. Традиционный мотив в структуре романа К. Саймака «Кольцо вокруг Солнца». *Від Бароко до постмодернізму*. Дніпропетровськ, 2005. Вип. 7. С. 159–164.
137. Паранюк Д. В., Тичініна А. Р. Ван Гог як інтермедіальний фантазм (поетика однієї новели Кліффорда Саймака). *Гуманітарний корпус*. Вінниця, 2018. Вип. 22 :

зб. наук. ст. з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії. С. 102–105.

138. Паранюк Д., Нямцу А. Фантастические архетипы в творчестве Клиффорда Саймака. *Біблія і культура*. 2016. Вип. 17. С. 194–203.

139. Паранюк Д.В. Інтермедіальна специфіка фентезі (поетика новели Кліффорда Саймака «Ван Гог космосу»). *Наукові підсумки 2018 року* : матер. XXV Міжнар. наук.-практ. конф. (17 грудня 2018 р.). Вінниця, 2018. С. 43–49.

140. Паранюк Д.В. Проблема взаємодії «паралельних світів» у романі Кліффорда Саймака «Все живе...». *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці, 2004. Вип. 214-215: Слов'янська філологія. С. 53–58.

141. Пачколин В. А. Становление научного фэнтези как жанра фантастической литературы. *Молодой учёный*. № 44 (178). Ноябрь, 2017. С. 188–190.

142. Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения. *Литературные жанры: теоретические подходы в прошлом и настоящем. VII Поспеловские чтения*. Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова (22-23 декабря 2005 г.). URL: <https://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html> (дата звернення: 01.04.2019).

143. Подорога В. Антропограммы. Опыт самокритики. С приложением дискуссии. Санкт-Петербург: Издательство Европейского Университета, 2017. 116 с.

144. Польшикова Л.Д. Персонаж. *Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий* / ред. Н.Д. Тамарченко. Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 163–164.

145. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / сост. И. Пешкова. Москва: Лабиринт, 1998. 512 с.

146. Прошутинская П. А. Текст Толкина как интертекст современной культуры. *Ярославский педагогический вестник*, 2009. № 4. С. 201–204.

147. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / ред. Г. Косикова. Москва: Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.

148. Ревич В. Земной человек на Redez-voys. *Саймак К. Город. Все живое... Рассказы*. Москва: Правда, 1991. С. 467–479.

149. Рикёр П. Память, история, забвение. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
150. Рихло П. Поетика діалогу: творчість Пауля Целана як інтертекст. Чернівці: Ruta, 2005. 584 с.
151. Романовская О. Е. Пастиш в романе В. Аксёнова «Желток яйца». *Известия высших учебных заведений. Общественные науки.* № 6. 2009. С. 124–128.
152. Рязанцева Т. Екфразиси у творчості Дж. Р. Р. Толкіна: версії та функції. *Інтермедіальні виміри літератури фентезі.* Збірка матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі (20 квітня 2016р.). Київ, 2016. С. 66–72.
153. Рязанцева Т., Канчура Є. Деякі особливості світовідчуття і стилістики бароко та їхні відлуння у фентезі доби постмодернізму. *Витоки літератури фентезі. Поезія у контексті метажанру фентезі.* Збірник матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі (17 листопада 2016, 21 квітня 2017). Київ, 2018. С. 28–33.
154. Рязанцева Т.М. Екфразис і гіпотипозис у ранній прозі Дж. Р. Р. Толкіна: (описи осель Валарів у «Книзі Забутих Переказів»). *Сучасні літературознавчі студії.* Київ: Вид. центр КНЛУ, 2016. Вип. 13. С. 489–499.
155. Саймак К. Детский сад. URL: <http://lib.ru/SIMAK/kindgart.txt> (дата звернення: 01.04.2019).
156. Саймак К. Дом на берегу. URL: <https://lib.misto.kiev.ua/SIMAK/homebank.dhtml> (дата звернення: 01.04.2019).
157. Сапковский А. Пособие для начинающих авторов фэнтези. *Дорога без возврата.* Москва: АСТ, 1999. С. 399–408.
158. Свербілова Т. Візуально-пластичний екфразис як портал-кордон між двома світами у творчості Олександра Гріна. *Інтермедіальні виміри літератури фентезі.* Збірка матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі (20 квітня 2016р.). С. 56–66.
159. Седых А. П. О персонифицированной французской культуре. *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* № 2 (9). Тамбов: Грамота, 2011. С. 154–156.

160. Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. Москва: Художественная литература, 1970. 585 с.
161. Ситник Н. В. Фентезі, чарівна казка, наукова фантастика: типологічні подібності і відмінності. *Жанри і жанрові процеси в історико-літературній перспективі*. / за ред. О. Кеби. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. С.137–154.
162. Сімак К. Всяке тіло – трава / пер. О. Безкаптурної. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан. 2017. 304 с.
163. Сімак К. Місто / пер. Ю. Зеленої. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан. 2018. 304 с.
164. Сімак К. Резервація гоблінів / пер. з англ. М. Щавурської. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан, 2017. 224 с.
165. Сімак К. Транзитна станція / пер. з англ. Г. Михайловська. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан. 2018. 248 с.
166. Сімак К. Час – найпростіша річ / пер. з англ. Ю. Джугастрянської. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан, 2018. 248 с.
167. Склярєнко Г. Я. Гіперреалізм. *Енциклопедія сучасної України*. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=30191 (дата звернення: 01.04.2019).
168. Смелков Ю. Сказки Клиффорда Саймака. *Детская литература*. Москва: Художественная литература, 1977. Вип. 5 (137). С. 38–41.
169. Смирнов И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 1995. 193 с.
170. Смирнов И. П. Фантастическое как (сверх) жанр. *Новый филологический вестник*. Вип 5. № 2. 2007. С. 19–33.
171. Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. 140 с.
172. Стругацкий А., Стругацкий Б. Контакт и пересмотр представлений. *К. Саймак. Все живое...* Москва: Мир, 1968. С. 5–12.

173. Стужук О. «Смерть» или трансформация научной фантастики. *Fantastyka w literaturach słowiańskich. Idee. Koncepty. Gayunki*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016. С. 171–181.
174. Стужук О. Художня фантастика як теоретична проблема. *Слов'янська фантастика*. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2012. С. 52–65.
175. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ– ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Київ, 2006. 18 с.
176. Тмарченко Е. Уроки фантастики. *В мире фантастики*. Москва: Мол. гвардия, 1989. С. 130–151.
177. Тмарченко Н. Д. Герой. *Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий* / ред. Н.Д. Тмарченко. Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 43–45.
178. Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения / под науч. ред. Т. Автухович. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2018. 702 с.
179. Тихомирова О. «Путівник місис Бредшоу» Террі Пратчетта як мультимодальний твір. *Інтермедіальні виміри літератури фентезі*. Збірка матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі (20 квітня 2016р.). С. 38–43.
180. Тихомирова О. Полеміка з Шекспіром у літературі фентезі. *Вісник Львівського університету*. Серія: Іноземні мови. 2012. Вип. 20. Ч. 2. С. 176–182.
181. Тичініна А. Інтермедіальність як маркер дихотомності ідіостилю Анджея Сапковського. *Інтермедіальні виміри літератури фентезі*. Збірка матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі (20 квітня 2016р.). Київ, 2016. С. 43–50.
182. Тичініна А. Сучасні методологічні практики: навчально-методичний посібник / передм. О.В. Червінської. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2018. 160 с.
183. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Методология гуманитарного знания в перспективе ХХ века*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. 12. С. 149–154.

184. Тіхоненко С. О. Фентезі як один із шляхів формування постмодерністського мислення: на прикладі аналізу роману Джоан Ролінг «Гаррі Поттер і філософський камінь». *Зарубіжна література в школах України*. 2010. №5. С. 43–48.
185. Ткаченко А. Із полемічних нотаток: жанр / стиль; метажанр / тема. *Теорія літератури: концепції, інтерпретації*. Київ: Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. 2013. С. 160–169.
186. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / пер. с франц. Б. Нарумова. Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
187. Тодоров Цв. Поняття літератури та інші есе / пер. з франц. Є. Марічева. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
188. Торкут Н. Шекспір як культурна метафора в контексті пошуків європейської ідентичності. *Шекспірівський дискурс*. Запоріжжя: КПУ, 2010. Вип. 1. С.178–191.
189. Травкин С. В. Магическая реальность фэнтезийного мира: к вопросу о жанрообразующих признаках романа фэнтези. *Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки*. Вып. 6 (777), Москва: ФГБОУ во МГЛУ, 2017. С. 298–307.
190. Традиційні сюжети та образи: дослідження / упорядк. А. Волков. Чернівці: Місто, 2004. 445 с.
191. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции. *Литературная эволюция: Избранные труды*. Москва: Аграф, 2002. С. 189–204.
192. Уайт Л. А. Энергия и эволюция культуры. *Антология исследований культуры*. Т. 1. Интерпретации культуры. Санкт-Петербург: Университетская книга. 1997. С. 439–465. URL: https://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil_ant_cult1/phil_ant_cult2.htm#39 (дата звернення: 01.04.19).
193. Уеллс Г.Дж. Війна світів: роман / пер. з англ. Д. Паламарчука. Чернівці: Айсберг, 2016. 158 с.
194. Успенский Б. А. Семиотика искусства. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.

195. Утопия «звериности». Репрезентация животных в русской культуре. Труды Лозанского симпозиума 2005 / под ред. Л. Геллера. Лозанна-Дрогобыч: Коло. 2007. 216 с.
196. Фантастика века: антология / сост. Вл. Гаков. Минск: Полифакт, 1995. 618 с.
197. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. Москва: КомКнига, 2007. 280 с.
198. Фаустов А. А. Архетип // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / под ред. Н. Тамарченко. Москва: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. С. 24.
199. Фесенко В.І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс: навч. посібник. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2014. 398 с.
200. Філоненко О. Магічний код: постугманістична трансформація (шекспірівський інтертекст у фільмі Джона Франкенхаймера «Острів доктора Моро») // *Сучасні літературознавчі студії*. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2013. Вип. 10. С. 438–452.
201. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / пер. з англ. І. Старовойт. Львів: Літопис, 2010. 362 с.
202. Франко І. Зібрання творів у 50 т. Т. 31. Літературно-критичні праці. Київ: Наукова думка, 1981. 595 с.
203. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра / под ред. Н. В. Брагинской. Москва: Издательство «Лабиринт». 1997. 448 с.
204. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.
205. Фройд З. Вступ до психоаналізу / пер. з нім. П. Таращук. Київ: Основи, 1998. 709 с.
206. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. / пер. с англ. М. Рыклина. Т. 1. Москва: Терра–Книжный клуб, 2001. 528 с.
207. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. Визгина, Н. Автономовой. Санкт-Петербург: А-сad, 1994. 405 с.
208. Хазагероv Г. Г. Персоносфера русской культуры: два свойства персоносферы. *Новый мир*. 2002. № 1. С. 133–145.
209. Хансен-Леве О. А. Интермедіальность в русской культуре: от символизма к авангарду / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. Москва: РГГУ, 2016. 450 с.

210. Хинтиikka Я. Логико-эпистемологические исследования: сборник избранных статей. Москва: Прогресс, 1980. 448 с.
211. Хоруженко Т. И. Путь фэнтэзи: от жанра к метажанру. *Вестник Сургутского государственного педагогического университета*. № 5 (32). 2014. С. 107–111.
212. Червинская О. У истоков фэнтэзи: превращение апулеевского сюжета о Золотом осле в ремейке К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія», 2017. Вип. 76. С. 45–49.
213. Червинская О. В. Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции. монография. Черновцы: Alexandria cel Bun; Рута, 1997. 272 с.
214. Червінська О. В. Зварич І. М., Сажина А. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури: науковий посібник. Чернівці: Книги – ХХІ, 2009. 284 с.
215. Червінська О. В. Музичний ключ «Євгенія Онегіна». *Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії* / за ред. С. Маценки. Львів: Априорі, 2017. С. 43–54.
216. Червінська О. В. Традиційний історичний персонаж і його функції в художньому тексті. *Поетика*. Київ: Наукова думка, АН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. 1992. С. 151–166.
217. Червінська О. В. Аргументи форми. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2015. 384 с.
218. Чернышева Т. А. Природа фантастики. Иркутск: Издательство Иркут. ун-та. 1985. URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/63621/Chernysheva_-_Priroda_fantastiki.html (дата звернення: 01.04.2019).
219. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 248 с.
220. Чужая агония: Сборник научно-фантастических рассказов. Москва: Отечество, 1991. 224 с.
221. Чумаков В. Фантастика и ее виды. *Вестн. Московского университета*. Сер. 10: Филология. 1974. Вып. 2. С. 68–74. URL: http://www.fandom.ru/about_fan/chumakov_1.htm (дата звернення: 01.04.2019).

222. Шацкий Е. Утопия и традиция / под ред. В. Чаликовой. Москва: Прогресс, 1990. 454 с.
223. Шекспір В. Твори в шести томах. Київ : Дніпро, 1984–1986.
224. Шелер М. Положение человека в Космосе. *Проблема человека в западной философии* / сост. П. Гуревича. Москва: Прогресс, 1988. С. 31–95. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/sheler-m/polozhenie-cheloveka-v-kosmose> (дата звернення: 01.04.2019).
225. Шеффер Ж.-М. Конец человеческой исключительности. Москва: Новое литературное обозрение, 2010. 392 с.
226. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? Москва: Едиториал УРСС, 2010. 192 с.
227. Шиньев Е. П. Интермедиальность как механизм межкультурной диффузии в литературе (на примере романов В. В. Набокова «Дар»). *Аналитика культурологии*. 2009. № 14. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/intermedialnost-kak-mehanizm-mezhkulturnoy-diffuzii-v-literature-na-primere-romanov-v-v-nabokova-dar> (дата звернення: 01.04.2019).
228. Шкловский В. О теории прозы. Москва: Издательство «Федерация». 1929. 266 с.
229. Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / ред.-сост. Т. Г. Щедрина. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЗН), 2007. 712 с.
230. Шукуров Ш. Хорасан. Территория искусства. Москва: Прогресс-Традиция, 2016. 476 с.
231. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. С. Д. Серебряного. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2007. 502 с.
232. Экфрасис в русской литературе / под ред. Л. Геллера. Москва: Издательство «МИК», 2002. 216 с.
233. Эпштейн М. Проективный словарь гуманитарных наук. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. 616 с.

234. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк. Львів: «Астролябія», 2013. 588 с.
235. Юхимук Я. Подвійна інспірація: музика і фентезі (на матеріалі “Сильмариліона” Дж.Р.Р.Толкіна). *Інтермедіальні виміри літератури фентезі*. Збірка матеріалів наукового семінару Центру з Дослідження Літератури Фентезі (20 квітня 2016р.). Київ, 2016. С. 50–55.
236. Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. Москва: Новое литературное обозрение, 2010. 688 с.
237. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф Москва: РИК «Культура», 1993. 464 с.
238. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / пер. з нім. Р. Свято, П. Таращук. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. 624 с.
239. Aloe S. Аллегория, фантазмагория, гротеск в русском романтизме: несколько заметок о прозе О. И. Сенковского. *Dialogy o slovanských literaturách : tradice a perspektivy* / ed. J. Dohnal, M. Zelenka. Brno: Masarykova univerzita, 2012. С. 13–20.
240. Asimov I. Asimov on Science Fiction. Doubleday and Company 1981. 334 p.
241. Bailey J. O. Pilgrims Through Space and Time: Trends and Patterns in Scientific and Utopian Fiction. Westport, Conn: Greenwood Press, 1972, 212 p.
242. Becker M. Clifford D. Simak, A Primary and Secondary Bibliography. Boston: G. K. Hall & Co. 1980. 149 p.
243. Browning R. The Pied Piper of Hamelin. URL: https://epdf.tips/the-pied-piper-of-hamelin74dc7aee7fd3336fd7cee3826637fe7713521.html?fbclid=IwAR2btI-qRVyHrm4BZsnkxNN5WdiPJ8GyI24V7K4_19df6gbOOA36xKtNfsc (дата звернення: 01.04.2019).
244. Canavan G. After Humanity: Science Fiction after Extinction in Kurt Vonnegut and Clifford D. Simak. *Paradoxa*. Vol. 28. 2016. P. 135-156.
245. Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media / eds. J. Eder, F. Jannidis, R. Schneider. Berlin: Walter de Gruyter, 2010. 596 p.

246. Clareson T. B. Clifford D Simak: The Inhabited Universe. *Voices for the Future: Essays on Major Science Fiction Writers* / ed T. B. Clareson. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1976. 294 p.
247. Cokinos Ch. The Pastoral Complexities of Clifford Simak: The Land Ethic and Pulp Lyricism in Time and Again. *Academic Journal Article*. URL: <https://www.questia.com/library/journal/1P3-3356080641/the-pastoral-complexities-of-clifford-simak-the-land> (дата звернення: 01.04.2019).
248. Del Rey L. *The World of Science Fiction, 1926-1976: the History of a Subculture*. New York: Garland Pub. 1980. 416 p.
249. Derrida J. *Acts of Literature*. New York and London: Routledge, 1992. 457 p.
250. Doležel L. *Heterocósmica: Ficción y los mundos posibles*. London: The Johns Hopkins University Press, 1998. 360 p.
251. Eder J., Schneider R. *Characters in Fictional Worlds. An Introduction. Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media* / edited by Eder J., Jannidis F., Schneider R. Berlin–New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG. 2010. P. 3–6.
252. Ewald R. J. *When the Fires Burn High and the Wind is from the North: The Pastoral Science Fiction of Clifford D Simak*. San Bernardino, California: The Borgo Press, 2006. 160 p.
253. *Fiction Meets Science: The World of Science under the Literary Microscope*. URL: www.fictionmeetsscience.org/ccm/navigation/ (дата звернення: 01.04.2019).
254. Genette G. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. 1997. 427 p.
255. Goldschlager A., Eos A. *Science Fiction & Fantasy: A Genre With Many Faces*. 1997. URL: <https://www.sfsite.com/columns/amy26.htm> (дата звернення: 01.04.2019).
256. Hebel U. J. *Towards a Descriptive Poetics of Allusion. Intertextuality* / edited by Heinrich F. Plett. Berlin; New York: de Gruyter, 1991. С. 135–165.
257. Hume K. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Third Avenue, 213 p.
258. Jackson R. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge, 2005. 211 p.

259. Kripke S. Identity and Necessity. *Identity and Individuation* / ed. M. K. Munitz. New York. 1971. P. 135–164. URL: https://classes.ru/grammar/157.new-in-linguistics-13/source/worddocuments/_11.htm (дата звернення: 01.04.2019).
260. Mitchell W. J. Ekphrasis and the Other Picture Theory. *Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 154 p.
261. Moskowitz S. Clifford D. Simak in Seekers of Tomorrow. Cleveland, Ohio: World Publishing Company, 1966. 443 p.
262. Paranyuk D., Tychinina A. The Fantastic Shakespeare: Character's Passionary Confocality in the Aspect of Reception. *Pytannia Literaturoznavstva*. Чернівці, 2018. Вип. 98. С. 191–207.
263. Paranyuk D. Реверсія уявного: інтертекстуальність персоносфери як чинник жанрової метаморфності роману Кліффорда Саймака «Резервація гоблінів». *ANADISS*. Suceava, 2018. Issue 26 : Rhetoric and Discourse. P. 405–410.
264. Pavel Th. Fictional Worlds. Cambridge : Harvard University Press, 1986. 178 p.
265. Rabkin E.S. The Fantastic in Literature. Princeton: Princeton University Press, 1976. 234 p.
266. Riffaterre M. La trace de l'intertexte. *La Pensée*. Semiotique de la poésie. Paris, 1982. pp. 4–18.
267. Ryan M.-L. Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory. Indiana: Indiana University Press, 1991. 304 p.
268. Simak C. A Choice of Gods. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/84064/1/Simak_-_A_Choice_of_Gods.html (дата звернення: 01.04.2019).
269. Simak C. Buckets of Diamonds. URL: <https://epdf.tips/queue/buckets-of-diamonds60548b7a9346eb693bd45f006622772153877.html> (дата звернення 01.04.2019).
270. Simak C. Cemetery World. URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=106125> (дата звернення: 01.04.2019).
271. Simak C. Cosmic Engineers. URL: <https://epdf.tips/cosmic-engineers68bc3e44b1d6312ac9035b9962ad10452800.html> (дата звернення: 01.04.2019).

272. Simak C. Day of Truce. URL: <https://epdf.tips/day-of-truce310772fd73ed32d691f86a9523b20b75289.html> (дата звернення: 01.04.2019).
273. Simak C. *Encyclopedia of Science Fiction*. URL: http://www.sf-encyclopedia.com/entry/simak_clifford_d (дата звернення: 01.04.2019).
274. Simak C. Grotto of the Dancing Deer. URL: <https://epdf.tips/the-marathon-photograph-and-other-storiesa02804b84f1eae0be44e3b2c8a7a7aeb3062.html> (дата звернення: 01.04.2019).
275. Simak C. Highway of Eternity. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=6eG2CgAAQBAJ&pg=PT252&lpg=PT252&dq=Highway+of+Eternity+by+simak+to+read&source=bl&ots=IzR-souaPW&sig=ACfU3U3-or8bsY5O0U0aZIXivzjTy4wbGQ&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwi635yi4ZPhAhXx-yoKHTQqBPA4FBDoATAEegQICRAB#v=onepage&q=Highway%20of%20Eternity%20by%20simak%20to%20read&f=false> (дата звернення: 01.04.2019).
276. Simak C. Honorable Opponent. URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=106132> (дата звернення: 01.04.2019).
277. Simak C. Operation Stinky. URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=106140> (дата звернення: 01.04.2019).
278. Simak C. Out of Their Minds. URL: https://books.google.com.ua/books?id=0Q_GCQAAQBAJ&pg=PT4&lpg=PT4&dq=Out+of+Their+Minds&source=bl&ots=R4YrR1j11w&sig=ACfU3U2GKleGraIpekW1Q04KeGd_ftijcQ&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwi5roeRmZHhAhVL_CoKHYFJDrM4ChDoATAEegQIBxAB#v=onepage&q=Out%20of%20Their%20Minds&f=false (дата звернення: 01.04.2019).
279. Simak C. Project Pope. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=84065> (дата звернення: 01.04.2019).
280. Simak C. Ring Around the Sun. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/84059/1/Simak_-_Ring_Around_the_Sun.html (дата звернення: 01.04.2019).

281. Simak C. Shakespeare's Planet. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=GxDGCQAAQBAJ&hl=ru> (дата звернення: 01.04.2019).
282. Simak C. Skirmish. URL: <http://presciencesf.blogspot.com/2012/12/skirmish-ch-1-clifford-d-simak-1950.html> (дата звернення: 01.04.2019).
283. Simak C. Special Deliverance. URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=106144> (дата звернення: 01.04.2019).
284. Simak C. Target Generation. URL: <https://epdf.tips/target-generation3c4849a2c1cefb03174c9214a36a24206511.html> (дата звернення: 01.04.2019).
285. Simak C. The Creator and Other Stories. URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=106146> (дата звернення: 01.04.2019).
286. Simak C. The Fellowship of the Talisman. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/78412/1/Simak_-_The_Fellowship_of_the_Talisman.html (дата звернення: 01.04.2019).
287. Simak C. The Ghost of a Model T. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=nWd5CgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=The+Ghost+of+a+Model+T&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwiRhuH77qLhAhXtoIsKHZgpA5IQ6AEIKTAA#v=onepage&q=The%20Ghost%20of%20a%20Model%20T&f=false> (дата звернення: 01.04.2019).
288. Simak C. The Golden Bugs. URL: <https://epdf.tips/the-golden-bugsa8c488a07345f8e359ae0ee6e358908014787.html> (дата звернення: 01.04.2019).
289. Simak C. The Marathon Photograph and Other Stories. URL: <https://epdf.tips/the-marathon-photograph-and-other-storiesa02804b84f1eae0be44e3b2c8a7a7aeb3062.html> (дата звернення: 01.04.2019).
290. Simak C. The Spaceman's Van Gogh. URL: https://the-eye.eu/public/Books/SciFi_Fantasy/Science%20Fiction/Simak%2C%20Clifford.%20D/Simak%2C%20Clifford%20D%-20Worlds%20Without%20End%20-%2002%20-%20The%20Spaceman%27s%20Van%20Gogh.txt (дата звернення: 01.04.2019).
291. Simak C. The Visitors. URL: <https://unotices.com/book.php?id=39465&page=1> (дата звернення: 01.04.2019).

292. Simak C. Time and Again. URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=106151> (дата звернення: 01.04.2019).
293. Slusser G. E. Aliens: the Anthropology of Science fiction. Chicago: Southern Illinois University Press, 1987. 243 p.
294. Stableford B. *Science Fact and Science Fiction*. New York: Routledge . 2006. 729 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=pH9sBgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата звернення: 01.04.2019).
295. Staiger E. Die Kunst der Interpretation. Zürich: Atlantis, 1961. 274 s.
296. Stephensen-Payne Ph. Clifford D Simak: Pastoral Spacefarer: A Working Bibliography. Leeds, West Yorkshire: Galactic Central Publications, 1991. 73 p.
297. Suvin D. Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre / ed. G.Canavan, P.Lang, Oxford: Peter Lang, 2015. 466 p.

ДОДАТКИ

Додаток 1

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Паранюк Д. В. «Цезар і Клеопатра» Б. Шоу: авторська інтерпретація історичного персонажа. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці, 1996. Вип. 12(3): Германська філологія. С. 182–188.
2. Паранюк Д. В. До проблеми функціонування сюжетів та образів. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці, 1996. Вип. 68: Германська філологія. С. 35–37.
3. Паранюк Д. В. Проблема міжлітературних зв'язків, відносин і «впливів» у контексті розвитку сучасного порівняльного літературознавства. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці, 2000. Вип. 72: Германська філологія. С. 69–74.
4. Паранюк Д. В. Антиутопическая традиция в романе Дина Кунца «Полночь». *Біблія і культура*. 2003. Вип. 5. С. 178–186.
5. Паранюк Д. В. Проблема традиции в творчестве Клиффорда Саймака (теоретико-культурные аспекты). *Біблія і культура*. 2004. Вип. 6. С. 346–355.
6. Паранюк Д. В. Проблема взаємодії «паралельних світів» у романі Кліффорда Саймака «Все живе...». *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці, 2004. Вип. 214-215: Слов'янська філологія. С. 53–58.
7. Паранюк Д. В. Мотив контакта в творчестве Клиффорда Саймака. *Держава та регіони : наук.-вироб. журнал*. Запоріжжя : ЗІДМУ, 2004. №1. С. 42–46.
8. Паранюк Д. В. Традиционный мотив в структуре романа К. Саймака «Кольцо вокруг Солнца». *Від Бароко до постмодернізму*. Дніпропетровськ, 2005. Вип. 7. С. 159–164.

9. Paranyuk Dan. Реверсія уявного: інтертекстуальність персонифікації як чинник жанрової метаморфності роману Кліффорда Саймака «Резервація гоблінів». *ANADISS*. Suceava, 2018. Issue 26 : Rhetoric and Discourse. P. 405–410.
10. Paranyuk Dan, Tychinina Aliona. The Fantastic Shakespeare: Character's Passionary Confocality in the Aspect of Reception. *Pytannia Literaturoznavstva*. Чернівці, 2018. Вип. 98. С. 191–207.

Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

11. Паранюк Д. В. Екфразис як стилістична домінанта та чинник жанрової метаморфності письма Кліффорда Саймака. *Філологічні науки в системі сучасного гуманітарного знання XXI століття* : матер. міжнар. наук.-практ. конф. (21–22 грудня 2018 р.). Одеса, 2018. С. 87–90.
12. Паранюк Д. В. Інтермедіальна специфіка фентезі (поетика новели Кліффорда Саймака «Ван Гог космосу»). *Наукові підсумки 2018 року* : матер. XXV Міжнар. наук.-практ. конф. (17 грудня 2018 р.). Вінниця, 2018. С. 43–49.

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

13. Паранюк Д., Нямцу А. Фантастические архетипы в творчестве Клиффорда Саймака. *Біблія і культура*. 2016. Вип. 17. С. 194–203.
14. Паранюк Д. В., Тичініна А. Р. Ван Гог як інтермедіальний фантазм (поетика однієї новели Кліффорда Саймака). *Гуманітарний корпус*. Вінниця, 2018. Вип. 22 : зб. наук. ст. з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії. С. 102–105.

Відомості про апробацію результатів дисертації:

1. Всеукраїнська наукова конференція «Літературна герменевтика та рецептивна теорія у сучасному науковому контексті» (Чернівці, 16-17 листопада 2006 р., форма участі – очна).
2. Міжнародна наукова конференція «Мультикультурні аспекти сучасного літературознавчого дискурсу» (Чернівці, 13-14 листопада 2008 р., форма участі – очна).
3. Міжнародна наукова конференція «Мультикультуралізм у перспективі літературознавчої антропології» (Чернівці, 22-23 жовтня 2009 р., форма участі – очна).
4. Міжнародна наукова конференція «Гене́за жанрових форм у контексті інтермедіальності» (Чернівці, 29-30 вересня 2011 р., форма участі – очна).
5. Міжнародний поетологічний колоквиум «Потенціал провінції як джерело утопій» (Чернівці, 16-17 травня 2013 р., форма участі – очна).
6. XXV Міжнародна інтернет-конференція «Наукові підсумки 2018 року» (Вінниця, 17 грудня 2018 р., форма участі – заочна).
7. Міжнародна науково-практична конференція «Філологічні науки в системі сучасного гуманітарного знання XXI століття» (Одеса, 21-22 грудня 2018 р., форма участі – заочна).