

сотнею і вдарив у спину ворогу, що і змінило перебіг подій. Тепер, овіяний славою, захмелілий від успіху, він відчув себе поза законом і нормами людського існування: «І плював я на укази, / Як я сам собі указ» [3, с. 199]. Рідні застерігають його від засліплення, нехтування народними традиціями: дід нагадує про колишню славу, батько радить розрізняти друзів і ворогів, мати підкреслює необхідність шанобливого ставлення до людської праці. Ці неписані статті народного кодексу не втратили свого значення і сьогодні, що надає твору особливої злободенності. Поет уміє знайти той особливий «ключ», поворот, який дозволяє надати розповіді про далеке минуле сучасного звучання. Слушним виявляється і спостереження М. Ільницького про те, що у притчі послаблюється дидактизм, її сюжет стає драматичнішим і відкритішим для висновку читача [4, с. 128]. Хоч ця думка була висловлена на підставі аналізу притч Д.Павличка, проте вона відбиває характерні тенденції трансформації цього жанру.

Характерними ознаками притч Б. Олійника є інтерпретаційна позиція автора у творі, його настанова не на набридливе повчання, а на своєрідне філософське дослідження. Притча відзначається можливістю різнотлумачень і використання в різних життєвих ситуаціях. Навіть ті з них, матеріалом для яких послужило реальне життя, лише опосередковано зв'язані зі своїм часом.

Для притч Б. Олійника характерне поглиблення філософічності, відмова від експліцитно вираженої моралі, відкритого дидактизму. Релевантними для його притч виявилися акцентування однієї риси персонажа як головної, осмислення вічних людських проблем, повтори, співіснування двох планів: поверхневого і глибшого, підтекстового, що потребує для адекватного розуміння читачем певних зусиль з його боку.

Література

1. Ільницький М. На вістрі серця і пера: Про спадкоємність художніх ідей і новаторство в сучасній українській радянській поезії / Микола Ільницький. – К.: Дніпро, 1980. – 263 с.
2. Клим'юк Ю. Про естетичну природу притчі / Ю. Клим'юк // Слово і час. – 1999. – № 5. – С. 15-22.
3. Олійник Б. Вибрані твори: У 2 т. / Борис Олійник. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 1. – 269 с., Т. 2. – 245 с.
4. Тумина Л. Е. Притча как школа красноречия: учебное пособие / Л. Е. Тумина. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 368 с.

УДК 82-312.9

СВІТОФОРМАТОРСЬКА КОСМІЧНА ФАНТАСТИКА: ДО ПРОБЛЕМИ ДЖЕРЕЛ

С. А. Цікавий

У типології Г. Л. Олді світоформаторське припущення передбачає первинність вимисленого світу перед усіма іншими вимислами. Відправною точкою читацької мандрівки в «нереальність» виступає сама світобудова – «вторинний світ», якщо послуговуватися термінологією Дж. Р. Р. Толкіна. Ця дійсність не виводиться з нашої через посередництво технічних винаходів, не є суспільно-політичним прогнозом – вона виступає даністю, і всі антуражні, сюжетні, персонажні закономірності залежать від сконструйованого автором світу. До світоформаторських творів найлегше віднести

класичне фентезі: попри зрозуміле опертя на земний історичний матеріал, чільні представники цього різновиду фантастики прагнули дати читачеві для дослідження цілий світ «об'єктивного ідеалізму» (С. Логінов) – окремі реальності, підкреслено чужі й у той же час упізнавані. У них діють автономні внутрішні закономірності (наприклад, населення звичне до магії чи невідомих нам істот), живуть невідомі нам раси (орки, гобіти, краснолюди, ельфи), однак у них впізнаються реалії земної історії. Здається, що більшість висновків щодо сутності фентезі є нічим іншим як характеристиками світоформаторського припущення в цілому та сконструйованих на його основі художніх світів. Наприклад, у монографії Тат'яни Чернишової відзначено, що фентезі створює *«особливий світ зі своїми законами, які, якщо дивитися на них із позицій детермінізму, здаються суцільним беззаконням...»* [3, 139]. Глибше з точки зору онтології світоформаторства й справді лежить міркування Г. Веллса про світи, у яких може статися будь-що [2, 350–351]. Фентезійні світи є алюзіями умовного минулого, але й у майбутньому фантаст так само має простір для деміургії. Деякі світи майбутнього настільки віддалені від нашого, настільки відв'язані від конкретного розвитку науки й техніки, що їх сприймають як чисту вигадку. Немає в них центрального наукового чи футурологічного припущення, але натомість пропонується цілий всесвіт для дослідження, насичений *множиною* пов'язаних внутрішньою логікою припущень. Це, де-факто, ті ж чарівні казки, але замість драконів та килимів-літаків герої використовують зорельоти, герцогства й князівства заміняють окремі планети. Утім, раніше за класичне фентезі та класичну космооперу постала планетарна фантастика.

Девід Прінгл виявив сполучення «планетарна романтика» в передмові Рассела Летсона, яку той написав для видання «Одіссеї Гріна» Філіпа Хосе Фармера. Термін був підхоплений і введений в енциклопедичний обіг Джоном Клютом.

Фантастичні історії, дія яких відбувається на інших планетах, зазвичай усі класифікуються як наукова фантастика, але вже давно «планетарна фантастика» інтуїтивно відноситься читачами радше до фентезі. Це історії пригод, які відбуваються на поверхні якогось чужого світу, з акцентом на антураж мечів (або іншої холодної зброї), монстрів, телепатії чи іншої важкопояснюваної «магії». Цивілізації переважно людиноподібні, вони часто нагадують наше минуле (правлячі династії, теократія). Герой, як правило, землянин, але спосіб його або її потрапляння на дальню планету має досить часто надприродний, а не технологічний характер (килими-літаки, астральні проєкції, небесні сили, родові артефакти). Космічні кораблі іноді згадуються, але такі історії ніколи не зосереджуються на антуражі корабля, на механіці космічних подорожей, тематиці екіпажу тощо – це й є однією з головних особливостей, які відрізняють планетарну фантастику від космічної опери.

Головне джерело планетарної фантастики – романи про загублені племена, які процвітали з часів перших африканських пригодницьких історій Генрі Райдера Гаггарда (1880-і роки). Типовий сюжетна модель таких творів передбачає зіткнення сучасного героя з примітивним суспільством у віддалених районах земної кулі. Гібридизація таких сюжетів з часопростором міжпланетних подорожей дала результат, позбавлений будь-якої утопічної чи антиутопічної проблематики. Відбулася реактуалізація романтичної екзотики, концепції протистояння людини зовнішнім обставинам, виклику героя цілому світу (невипадково Г. Р. Гаггарда розглядають у системі естетики неоромантизму [1]). Певний вплив на планетарну фантастику справили руританські романи 1890-х років, однак «руританська» космоопера здобула більш широкого розвитку.

У західному фантастикознавстві прийнято виділяти «руританську космооперу» [4, 202], за аналогією до поширеного в англomовному літературному дискурсі поняття «руританський роман», родоначальником якого є Ентоні Гоуп, автор роману «В'язень Зенди» («Prisoner of Zenda», 1894), у якому, власне, з'явилося вигадане королівство Руританія. Це історії про аристократію вимишлених королівств: гостросюжетні, насичені пригодами, досить частою є відсилка до лицарської атрибутики. Для

зображення планетарних культур руританські космоопери запозичують атрибути середньовічної або ранньої сучасної Європи. Герої таких творів – авантюристи, дипломатичні та винахідливі особистості, значну роль у сюжеті відіграє переговорний процес. Показовими персонажами такого типу є Магнус Рідольф із «Короля злодіїв» («The King of Thieves», 1949) Джека Венса, принц-торговець Торговель-технічної Ліги Ніколас ван Рійн (цикл «Зоряні торговці» («Traders to the Stars», 1956-1977) та спецагент Терранської Імперії мічман Домінік Флендрі (умовний цикл «Терранська імперія», 1951–1985) із романів Пола Андерсона. Пізньою реінкарнацією руританської космоопери є «Барраярський цикл» («Barrayar Cycle», 1980-і – 1990-і) Л. М. Буджолд.

Якщо космічна опера в першу чергу є фантастикою космічного корабля, тоді слід визнати, що літературна мариністика є передтечею космоопери. Ця традиція починалась із військово-морських романів Тобіаса Смоллета і Фредеріка «Капітана» Марріета, розвивалась у більш модернізованих популярних творах XIX століття (типу «Гардемарін Ратлін» («Rattlin the Reefer», 1836) Едварда Говарда, «Три Гардемарини» («The Three Midshipmen», 1873) Вільяма Генрі Джайлза Кінгстона; в американській традиції це «Лоцман, або Морська історія» («The Pilot: A Tale of the Sea», 1824) Джеймса Фенімора Купера, «Повість про пригоди Артура Гордона Піма» («The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket», 1838) Едгара По, «Мобі Дік» («Moby-Dick, or The Whale», 1851) Германа Мелвілла. Різні рішення такого типу прочитуються в романах Р. Гайнлайна, а надто – у циклі Д. Вебера про кар'єру Гонор Гаррінгтон – офіцера королівського зоряного флоту.

Таким чином, попри цілком закономірне констатування зв'язку поетики казки та світоформаторської фантастики, саме космічні романи мають ближчих передтеч в літературі XIX–XX століть. Цілком логічно, здається, припустити, що типові композиційно-сюжетні рішення, параметри розбудови світу були свідомо експлуатовані фантастами як своєрідний місток між знаним, випробуваним – та новаторським.

Література

1. Садомская Н. Творчество Генри Райдера Хаггарда и английская литература на рубеже XIX-XX веков : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 «Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)» [Рукопись] / Наталья Дмитриевна Садомская. – Оренбург, 2006. – 392 с.
2. Уэллс Г. Собр. соч.: В 15-ти т. Т. 14 / Герберт Уэллс. – М. : Правда, 1964.
3. Чернышева Т. А. Природа фантастики / Татьяна Аркадьевна Чернышева. – Иркутск : Издательский дом «Издательство Иркутского университета», 1985. – 336 с.
4. Westfahl G. Space Opera / Gary Westfahl // The Cambridge Companion to Science Fiction / Edward James, Farah Mendelsohn. – New York : Cambridge University Press, 2003. – P. 197–208.

УДК 821.161.1

ПОЗНАУКОВІ ПРИЧИНИ ТОНІЗАЦІЇ ВІРША «СЛОВА О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ»

Михайло Жилін

Так сталося, що метрико-ритмічні особливості «Слова о полку Ігоревім» українською наукою XX століття – тобто саме того століття, коли такі особливості стають актуальними, – ігнорувалися. Бачимо дві головні причини такого стану речей. 1) «Слово» – «это многостолетний дуб, дуб могучий и раскидистый. Его ветви