

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кафедра української та світової літератур

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

_____ Мельник Н. Г.

Протокол № _____

« ____ » _____ 2019 р.

Реєстраційний № _____

« ____ » _____ 2019 р.

**ОСМИСЛЕННЯ КОНЦЕПТУ *СВОБОДА* В РОМАНАХ ОЛДОСА ХАКСЛІ
«ПРЕКРАСНИЙ НОВИЙ СВІТ» ТА ДЖОРДЖА ОРУЕЛА «1984»**

Магістерська робота студентки
факультету української філології
групи УФБм-14
другого (магістерського) рівня
спеціальності 014.01 Середня освіта
Українська мова і література
додаткової спеціальності –
Шкільне бібліотекознавство
Биковської Кристини Олександрівни

Керівник:
кандидат філологічних наук,
доцент **Мельник Н. Г.**

Оцінка:
Національна шкала _____
Шкала ECTS ____ Кількість балів _____

Члени комісії: _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	5
1.1. Визначення понять «концепт», «художній концепт», «концепція», «художня концепція».....	5
1.2. Концепт свободи в літературі.....	17
1.3. Роман-антиутопія як жанр, етапи дослідження та підходи.....	22
1.4. Жанрові ознаки роману-антиутопії.....	26
Висновки до розділу 1	32
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТ СВОБОДИ У РОМАНІ-АНТИУТОПІЇ ДЖОРДЖА ОРУЕЛА «1984»	33
2.1. Художній світ Джорджа Оруела в контексті світової літератури.....	33
2.2. Публіцистична діяльність Джорджа Оруела як основа для написання «1984».....	36
2.3. Осмислення концепту свободи в романі-антиутопії «1984».....	38
Висновки до розділу 2	51
РОЗДІЛ 3. ОСМИСЛЕННЯ ХУДОЖНІХ ФУНКЦІЙ КОНЦЕПТУ СВОБОДИ У РОМАНІ-АНТИУТОПІЇ «ПРЕКРАСНИЙ НОВИЙ СВІТ» ОЛДОСА ХАКСЛІ	53
3.1. Творчість Олдоса Хакслі та її місце у світовій літературі.....	53
3.2. Обмеження свободи людини в романі-антиутопії Олдоса Хакслі «Прекрасний новий світ».....	57
3.3. Осмислення художніх функцій концепту свободи в романі-антиутопії «Прекрасний новий світ».....	65
Висновки до розділу 3	71
ВИСНОВКИ	72
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	76
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	82

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Для другої половини ХХ та початку ХХІ століть характерною є популярність та актуальність творів, написаних у жанрі антиутопії. Велика кількість письменників відобразила у своїх творах досить песимістичний варіант майбутнього, де повністю обмежується свобода людини. В таких творах дуже легко впізнати зв'язок із сучасним світом, а відтак і побачити художнє передбачення. Саме це робить антиутопії затребуваними, незалежно від того, як давно вони були написані.

Концепт *свобода* є одним із основних для філософсько-літературного дискурсу. Він має широке та різнобічне трактування, тому й сьогодні викликає багато дискусій у науковій спільноті.

Значний внесок у дослідження романів-антиутопій Джорджа Оруела та Олдоса Хакслі зробили І. Девдюк, Н. Дмитренко, М. Іконнікова, С. Кобута, В. Кучер, Г. Сабат та В. Чалікова. До вивчення концепту свободи зверталися такі дослідники: О. Василенко, А. Вежбицька, Л. Жванія, С. Кобута.

Для романів-антиутопій концепт *свободи* є ключовим, оскільки в них ідеться про суспільства, в яких вона є бажаною і недосяжною. У художніх світах творів письменників-антиутопістів свобода так чи так обмежується, проте не можна сказати, що якась із цих моделей суспільства повністю знайшла своє відображення у сучасному світі. Через створений митцями суспільно-громадський лад майбутнього світу, письменники окреслюють власне розуміння свободи та відношення до неї людини.

Проблема визначення концепту *свободи* в романах Олдоса Хакслі «Прекрасний новий світ» та Джорджа Оруела «1984» є сьогодні актуальною з огляду на сучасний стан світового суспільства.

Мета полягає у дослідженні художніх функцій концепту *свободи* в романах-антиутопіях Олдоса Хакслі «Прекрасний новий світ» та Джорджа Оруела «1984».

Поставлена мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

- визначити сутність понять «концепт», «художній концепт», «концепція», «художня концепція»;
- розкрити ключове поняття дослідження – концепт *свободи*;
- окреслити творчість Олдоса Хакслі та Джорджа Оруела в контексті світової літератури;
- дослідити концепт *свободи* в обраних романах-антиутопіях письменників;
- узагальнити результати дослідження.

Об'єктом дослідження є: романи-антиутопії Олдоса Хакслі «Прекрасний новий світ» та Джорджа Оруела «1984».

Предметом дослідження є особливості відображення концепту свободи у названих творах Джорджа Оруела та Олдоса Хакслі.

Основні методи дослідження: теоретичний аналіз (вивчення основних теоретичних понять); критичний аналіз (дослідження проблеми при визначенні поняття «концепт свободи»); теоретичний синтез (узагальнення теоретичних відомостей про концепт свободи та його розкриття в художніх творах); системний аналіз (добір фактичного матеріалу та його групування); описовий метод (опис особливостей розкриття концепту свободи у зазначених творах).

Практичне значення магістерської роботи полягає в тому, що результати дослідження сприятимуть подальшій розробці окресленої проблеми; можуть бути використані в процесі поглибленого вивчення творчості Джорджа Оруела та Олдоса Хакслі; результатами можуть скористатися студенти у процесі написання курсових та магістерських робіт.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури, який нараховує 70 позицій. Загальний обсяг роботи становить 82 сторінки.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Визначення понять «концепт», «художній концепт», «концепція», «художня концепція»

Концепт – це сучасне поняття для багатьох галузей науки, яке активно досліджується у мовознавстві, літературознавстві, філософії, психології, культурології. Цей термін досить широко використовується у гуманітарних науках. Для того, щоб назвати щось концептом, треба відтворити його глибинний зміст, враховуючи інтелектуальну діяльність певної мовної спільноти й зокрема її представників. Наприклад, в процесі розгляду концепту «свобода» науковці намагаються відновити те значення, яке належить лексичній одиниці, в якій вона міститься. Ці спроби мають лінгвістичне спрямування, тому що за основу беруться наявні факти мови. Отже, концепти реалізуються в процесі детального вивчення семантичного, синтаксичного і прагматичного значення.

Значна увага дослідників до вивчення концептів має як позитивні, так і негативні наслідки. Серед позитивних можна виділити те, що ця галузь сформувалась у окрему науку, а сам концепт став ключовим поняттям для неї. Внаслідок цього створюються типології і розробляються схеми моделювання концептів. Щодо недоліків, то на сьогодні дослідження концептів має дещо статичний характер, оскільки більшість дослідників не враховують аспект змінності картини світу, а також вивчають окремі одиниці, не зважаючи увагу на їх цілісність в межах концептосфери. Саме Д. Лихачову належить цей термін, під яким він розуміє сукупність концептів національної мови та мови окремих представників [36, с. 4].

Саме визначення терміну концепт акцентує увагу на необхідності динамічності у дослідженнях. У цьому і полягає головна особливість концепту: він здатний змінювати своє значення залежно від того, у якому контексті

знаходиться, а також завжди перекликається з добою. Відповідно до цього сама концептосфера також не є статичною, а постійно оновлюється. У «Літературознавчому словнику-довіднику» (автор-укладач Ю. Ковалів) подається таке визначення: «це формулювання, розумний образ, загальна думка, поняття, що домінує у художньому творі чи літературознавчій статті» [37, с. 254].

Тлумачний словник подає таке визначення: «Концепт – це формулювання, загальне поняття, думка» [43, с. 201].

Сам термін запровадив російський філолог та літературознавець С. Аскольдов, який одним із перших і заговорив про концепт і його значення. У 1928 році він написав статтю «Концепт і слово», в якій наголошував на тому, що це «мислене утворення, що заміщує в процесі думки невизначену кількість предметів одного і того ж типу» [1, с. 269].

Д. Лихачов продовжив міркування свого попередника та доповнив, що концепт – це результат поєднання словникового значення певного слова із власним та народним досвідом кожної людини зокрема [36, с. 5].

Аналізом визначень терміну «концепт» займалась Л. Касьян, яка показала, що розуміння цього поняття у сучасному мовознавстві є неоднозначним: існує вузьке розуміння (В. Красних) та широке (В. Карасик, Ю. Степанов, Є. Кубрякова) [26, с. 51]. Спільним для всіх підходів є те, що концепт містить у собі характеристики чуттєво-вольового та образно-емпіричного плану, а також належить до людської свідомості. Поняття ж містить лише описово-класифікаційну частину. Саме тому за допомогою концептів ми можемо не тільки думати, а й переживати їх.

Лінгвісти В. Карасик, В. Красних та інші висловлюють думку про те, що кожен концепт містить три виміри: образний, понятійний та цілісний. Образний вимір – це такі види чутливості, як зір, слух, нюх, дотик, смак. Ці характеристики предметів та явищ залишаються у нашій пам'яті. Понятійний вимір означає те, як саме цей концепт зафіксували у мові, яке він має значення, структуру, як співвідноситься із іншими концептами. Цілісний відповідає за

важливість цього психічного утворення для мовного колективу та для окремого мовця [25, с. 121].

У сучасному мовознавстві є декілька основних підходів до визначення поняття «концепт». Перший з них – лінгвістичний, представниками якого є С. Аскольдов, Д. Лихачов, В. Колесов, В. Телія. Науковці вважають, що якщо концепт наявний для усіх словникових значень, то його треба досліджувати як агребраїчний вираз значення. Тобто концепт – це весь потенціал значення певного слова із його елементом конотації.

Прихильники когнітивного підходу (З. Попова, Й. Стернін, О. Кубрякова) говорять про концепт як ментальне явище, тобто ставлять його в один ряд із розумовими явищами і тлумачать як повний змістовний елемент пам'яті та ментального лексикону [49, с. 19].

Представники культурологічного підходу, а саме Ю. Степанов, Г. Слишкін висловлюють думку про те, що сукупність концептів за взаємозв'язків між ними утворюють всю культуру, а це значить, що концепт – це ядро в ментальному світі особистості. Науковці стверджують, що вивчаючи концепт, особливу увагу треба звертати на культурну інформацію, яку він нам дає. Тобто концепт виступає як основна одиниця культури [59, с. 50].

На сьогодні всі мовознавчі підходи до тлумачення поняття «концепт» зводяться в основному до лінгвокогнітивного та лінгвокультурологічного аспектів. Якщо розглядати концепт як лінгвокогнітивне явище, то тоді це одиниця розумових або психічних глибин людської свідомості, а також всієї інформації, яка збагачує знання та досвід мовця. Це елемент пам'яті, наділений багатим змістом, частина концептуальної системи мови та картини світу, яка міститься у психіці людини [2, с. 32]. Розглядаючи концепт із позицій когнітивної лінгвістики, можна зробити висновок, що це замітник поняття, який вказує на можливе тлумачення і як відображення мовного досвіду індивіда. З такої позиції він розглядається як індивідуальне трактування, колективне ж зафіксовано в словнику. Множина концептів утворює концептосферу народу, а відтак і його картину світу. Ґрунтуючись на цьому

підході, центральним завданням осмислення стає встановлення логіки, що пов'язує структуру мови з ментальними процесами.

Лінгвокультурологічний підхід дає нам підстави вважати концепт концентратом культури, її основною одиницею [11, с. 49]. Ці підходи не виключають одне одного, оскільки концепт як ментальне утворення дає вихід на концептосферу суспільства, а значить і культури, а концепт в значення елементу культури означає закріплення колективного досвіду, що стає надбанням особистості. Концепт тут виступає посередником між мовою та культурою: в свідомість надходить культурна інформація, яку ми фільтруємо, переробляємо, систематизуємо та формуємо у вигляді концепту. Після цього обираються мовні засоби, які ми використовуємо у конкретних комунікативних ситуаціях для реалізації конкретної мовленнєвої мети.

В. Карасик наголошує на тому, що лінгвокогнітивний та лінгвокультурологічний підходи відрізняються одне від одного напрямками стосовно людини. Перший підхід – це рух від свідомості індивіда до культури, а другий – це рух від культури до свідомості індивіда. Такий поділ є лише прийомом дослідження, адже ці рухи є повноцінним та багатоаспектним процесом [25, с. 50].

Отже, концепт – це ідеальна сутність, яку людина формує у своїй свідомості на основі:

- особистого чуттєвого досвіду в процесі сприйняття світу;
- дій, спрямованих на виконання певного завдання під час її предметної діяльності;
- розумової взаємодії із концептами, які вже наявні у свідомості, в результаті якої утворюється низка нових концептів;
- міжособистісного спілкування (наприклад, концепт ми можемо пояснити під час навчання);
- самостійного багажу знань про світ.

С. Воркачев дає всеохоплююче, широке визначення: «Концепт – це термін, який поєднує лексикографічну і енциклопедичну інформацію, «найближче» і

«найвіддаленіше» значення слова, знання про світ і про суб'єкт, який його пізнає» [11, с 10]. Дослідник розглядає концепт із різних позицій, говорячи про те, що за допомогою нього людина пізнає світ, що він засновується рівноцінно і на власному досвіді, і на інформації енциклопедичного характеру.

За Ю. Степановим, концепт з'являється тоді, коли зіштовхується світ культури та особистості, що дає підстави судити про те, що це визначення є найвужчим, оскільки дослідник дає лінгвокультурологічне тлумачення концепту [59, с. 5]. Він вважає, що концепт – це сукупність знань, уявлень, переживань [59, с. 5], а значить можна виділити такі основні риси, як початкова форма, конкретна історія та сучасні оцінки і асоціації.

Д. Лихачов у своєму трактуванні терміна «концепт» як «заміщення значення слова в індивідуальній свідомості і в певному контексті» [36, с. 7] наголошує на його індивідуальній спрямованості як засобу осмислення оточуючого світу, проте не приділяє достатньої уваги соціальній стороні цього поняття. Отже, на сьогодні неможливо дійти до спільної думки у трактуванні поняття «концепт» і його можливостей давати характеристику навколишньому світу. Всі концепти, незалежно від їх типів, є структурними елементами для концептосфери конкретної мови, у якій виділяються менші утворення. Науковці наголошують, що категорія концепту неоднорідна.

Досить важливим для дослідження поняття «концепт» є те, що «жоден концепт не виражається у мові повністю» [49, с. 15]. Так, З. Попова та Й. Стернін наводять такі тези:

- концепт – це наслідок індивідуального пізнання, а для індивідуального необхідні комплексні засоби вираження;
- концепт може бути виражений неповністю, оскільки він об'ємний і не має чіткої структури;
- усе різноманіття форм вираження концепту записати неможливо [49, с. 29-30].

Й. Стернін також виділяє три типи концептів залежно від їх структури:

- 1) однорівневі;

- 2) багаторівневі;
- 3) сегментні.

До складу першого типу залучається лише чуттєве ядро, тобто це один шар, який є основоположним. Яскравий приклад такої структури концепту ми можемо побачити у дитячій свідомості [60, с. 60].

Для другого типу характерна наявність вже декількох когнітивних шарів. Усі вони відрізняються за своїм рівнем абстрактності. Ці шари накладаються на ядро.

Сегментний концепт – це основний чуттєвий шар, який оточується багатьма сегментами, які є рівними за ступенем абстрагованості [49, с. 30].

Ю. Степанов також підтверджує цю концепцію, дещо доповнюючи і розширюючи її. Він вказує на те, що ці шари формуються як наслідок культурного життя конкретних історичних епох. Юрій Сергійович виділяє три структурні складові концепту:

- 1) активний шар;
- 2) пасивні шари;
- 3) внутрішня форма.

Основна ознака, яка є відомою і має значення для кожного носія культури, – це активний шар. Пасивний – це ознаки, які є додатковими до основної. Вони характерні для груп представників відповідної мовної культури. Щодо внутрішньої форми, то її здатні розкрити лише професіонали. В цьому полягає відмінність від двох попередніх структурних складових. Для представників мовної культури внутрішня форма існує як та база, на якій ґрунтуються всі інші значеннєві шари [59, с. 5].

Науковець розширює структуру, подаючи її у вигляді кола, яке складається з двох елементів:

- 1) ядро;
- 2) периферія.

Ядро – це основне, загальне поняття, а периферія – це те, що нашаровується додатково завдяки традиціям, культурі, особистому та колективному досвіду.

Ю. Степанов таким чином продовжує і розвиває вчення попередніх дослідників, зокрема О. Потебні.

А. Вежбицька висловлює думку про те, що концепт – об'єкт світу «Ідеальне», він має своє власне ім'я та показує зумовлені культурою уявлення людини про світ «Дійсність», що дається нам за допомогою мови [9, с. 219].

Дослідники виокремлюють такі аспекти у концепті: знання, культура та психологія, оцінка. Все це іде в основу дефініційної моделі.

Р. Фрумкіна називає концепт «ментальною сутністю», спираючись у своїх судженнях на психолінгвістику: «Але якщо концепт – об'єкт ідеальний, тобто існуючий у нашій психіці, то слід замислитися над тим, як співвідносяться між собою ментальні утворення, що відповідають одному концепту, у психіці різних людей. Природно думати, що за одним і тим самим іменем (словом) у психіці різних осіб можуть стояти різні ментальні утворення. Тим самим, не тільки різні мови «концептуалізують» (тобто відбивають) дійсність по-різному, але за одним і тим самим словом однієї мови у думках різних людей можуть стояти різні концепти» [65, с. 27–28].

Концепт слугує провідником різної інформації: вони показують всі отримані уявлення, знання про світ, а також результати пізнання, які формуються в конкретні одиниці. Це одиниця, якою людина користується під час мислення. На мислення впливають філософські, національні, психологічні та інші чинники, тобто ті, які є позамовними. Саме вони допомагають показувати концепт комплексно.

Виділяють ще і такі три види концептів:

- 1) текстовий;
- 2) культурний;
- 3) художній.

Текстовий – це «мовленнєво-розумове утворення змістового плану, яке характерне багатосмисловою напруженістю і надкатегорійністю і на текстовому рівні імплікує сукупність певних ознак метаобразів художнього твору з метою їхньої подальшої імплікації» [54, с. 418].

Культурні концепти мають безпосереднє відношення до уявлень, переконань та цінностей певних етнічних груп. В таких концептах можна прослідкувати всі характерні і яскраві риси національного характеру та моделі сприйняття навколишньої дійсності.

Щодо художнього концепту, то він показує індивідуальний авторський світогляд. Автор інтерпретує дійсність по-своєму, активізуючи художнє враження, яке створює концепт. Це сукупність уявлень, переживань, емоцій, почуттів, які виникають завдяки художнім асоціаціям. Отже, автор може створити глибокий концепт, якщо у нього різноманітний, багатий та емоційний досвід.

За допомогою аналізу таких концептів можна прослідкувати особливості індивідуально-авторського бачення світу, а також моральні та естетичні цінності автора та загалом домінуючі цінності певного історичного етапу.

Перша позиція в аналізі концепту – це з'ясування його внутрішньої форми (необхідно встановити внутрішню форму слова, яка номінує концепт).

В. Русанівський, який бере за основу ідеї О. Потебні, вказує на те, що внутрішня форма забезпечує взаємозалежність між змістом та формою, говорячи про «висвітлення механізму вираження думки у слові». Відтак, головна властивість слова – це його здатність позначати предмети та їх особливості, які постають у наших думках [51, с. 61].

З'ясування внутрішньої форми концепту дає змогу нам проникнути у його глибинну сутність.

Отже, концепт – це важливий елемент концептосфери та мови. Він розкриває конкретний образ, показуючи не лише певне значення зображуваного об'єкта, а й дає змогу зануритись у відповідний контекст та внутрішню сферу, для того, щоб повніше зрозуміти сутність образу. Звернення до вживання слова допоможе його осягнути. Концепт містить значення слова та позамовний фон, це те, у вигляді чого культура проникає в ментальний світ особистості. Це концентрація культури у нашій свідомості, те, за допомогою чого ми входимо у цю культуру.

В останні десятиліття дослідники приділяють багату уваги вивченню і розширенню поняття «концепт», наповнюють його новими змістами та додатковими властивостями.

Важливим є поняття «художній концепт». Різноманітність поглядів за це поняття свідчить про складність дослідження цього явища, а також про те, що теорія художнього концепту ще формується, тому активно з'являються нові думки стосовно нього.

Художній концепт – ментальне утворення «особливого виду, що не виключає можливості еволюції концептуального змісту від одного твору автора до іншого та від одного періоду його творчості до іншого» [54, с. 38], це цілісна динамічна смислова структура. Ця структура тлумачиться по-різному, на це впливають: художній напрямок, історичний та культурний контекст, тип авторської свідомості.

В. Ніконова вказує, що «специфіка художніх концептів вимагає застосування для їх аналізу нового підходу, який би відрізнявся від лінгвокогнітивного та лінгвокультурологічного, розробки комплексної методики їх дослідження, яка б поєднувала традиційні методи стилістичного, семіотичного, герменевтичного й інших аналізів художнього тексту, переломлені крізь призму домінантного, концептуального методу інтерпретації художнього тексту» [42].

В. Маслова художній концепт трактує так: «це комплекс понять, уявлень, почуттів, емоцій, іноді навіть вольових проявів, які виникають на базі художньої асоціативності... він тяжіє до образів, включає в себе їх» [39, с. 35].

С. Аскольдов, який і запровадив термін «концепт», у праці «Концепт і слово» розмежовує пізнавальний та художній концепти:

- пізнавальний концепт є суспільним, тоді як художній – індивідуальним;
- за ступенем психологічної складності пізнавальний – простий, художній – складний;
- до пізнавального концепту, на відміну від художнього, не додаються емоції та почуття, тобто нерациональне;

- пізнавальний стосується ідеальної або реальної множинної предметності, тоді як художній не завжди;
- художній концепт не залежить від рамок логічного визначення, пізнавальний відповідає за точні уявлення;
- художні концепти мають внутрішній зв'язок зі своїм значенням, пізнавальні виконують лише функцію називання і не мають таких зв'язків [1, с. 272].

Під час аналізу художнього концепту особливу увагу необхідно приділяти контексту, оскільки лексичне оточення слова допомагає пояснити його особливе змістове наповнення. Контекстуальний аналіз в цьому випадку необхідний, тому що він виявляє концептуальний зміст мовної одиниці [30, с. 25].

Л. Губа у статті «Художній концепт як репрезентант поетичної мовної свідомості» висловлює таку думку стосовно цього: «аналіз художніх концептів зумовлює аналіз світосприйняття письменника, а вивчення світосприйняття певної особистості веде до дослідження уявлень різних народів про життєво важливі людські концепти. Концепт будує світосприйняття й тому певною мірою формує особистість» [15, с. 617].

Отже, особливість художнього концепту – асоціативність, образність, символічність, психологічна складність. Тобто від особистого культурного та життєвого досвіду письменника залежить глибина наповнення самого концепту. Художній концепт є індивідуальним явищем, яке залежить від світогляду та життєвого досвіду письменника та має внутрішній зв'язок із своїм значенням.

Досліджуючи термін «концепт», неможливо оминати і поняття *концепції*. Існує велика кількість визначень цього поняття для різних галузей науки, проте всі вони досить споріднені за своїм змістом. Проте все ж таки є багато аспектів, які сприяють багатогранності концепції.

В тлумачному словнику подається таке визначення концепції: «1) це система доказів певного положення, система поглядів на те чи інше явище; 2) ідейний задум твору» [43, с. 235].

«Електронний словник пізнавальних статей» надає таке пояснення: «це сукупність поглядів, що відображає певне розуміння сутності якого-небудь предмета чи явища та відношення до нього; сукупність принципів, які визначають напрям розвитку та способи вирішення поставлених завдань у рамках того чи іншого виду діяльності» [19].

«Енциклопедія сучасної України» концепцію подає наступним чином: «це система поглядів, понять про ті чи інші явища або процеси, спосіб їхнього розуміння, тлумачення; основна ідея будь-якої теорії, головний задум; ідея чи план нового, оригінального розуміння; конструктивний принцип художньої, технічної та інших видів діяльності» [20].

«Сучасний словник іншомовних слів» подає два визначення: «концепція – це система поглядів на певне явище: спосіб розуміння, тлумачення якихось явищ, основна ідея будь-якої теорії». Друге визначення суголосо із багатьма подібними: «це ідейно-творчий задум твору» [41, с. 296].

У «Літературознавчому словнику-довіднику» (Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко) ми бачимо, що концепцією називається розгорнута система поглядів, сутність викладу якої – уникнення суперечностей в логіці під час трактування певної проблеми. Це означає, що дослідник може викладати як власну естетичну концепцію, так і запозичувати чужі міркування. Автори словника також вказують на те, що концепцією можна називати і головну ідею праці [37, с. 259].

В. Лесин та О. Пулинець у «Словнику літературознавчих термінів» зазначають, що концепція – це система поглядів на певні життєві явища і спосіб їх розгляду, трактовки. Дослідники вказують також на те, що у художніх творах чітко окреслюється концепція автора – його погляди на зображувані події та явища. Проте вона може бути і помилковою – в результаті цього письменник приречений на невдачу. Саме тому йому необхідно постійно

підвищувати ідейно-теоретичний рівень та поповнювати знання про навколишній світ [34, с. 201].

Оскільки поняття «концепція» використовується у багатьох галузях, то доречним буде і філософське визначення. «Тлумачний словник основних філософських термінів» дає таке визначення: «концепція – це сукупність положень, що виникає на основі концепту та покликана його підкріпити, довести, обґрунтувати; інколи – спосіб тлумачення, ідея, задум, вчення, що ґрунтується на сукупності концептів. Концепція також може бути стислим виразом ядра певної теорії або сукупності поглядів» [46, с. 88].

«Філософський словник» подає декілька визначень, які характеризують поняття із різних боків: «1) провідний задум, конструктивний принцип художнього, технічного та інших видів діяльності; 2) обумовлюючий спосіб розуміння, трактування будь-чого, основна ідея систематичного підходу, основний погляд на предмет, процес чи явище; 3) одна із форм наукового знання (поряд з ідеями, теоріями та ін.) [63, с. 439].

Для літератури важливою є художня концепція людини. За визначенням В. Марка, *художня концепція людини* – «це система поглядів митця на людину і світ та принципи їхнього відображення в літературі» [38, с. 17]. Дослідник зазначає, в чому відмінність цієї концепції від філософської, соціологічної та психологічної, кажучи про те, що ця позиція втілюється тільки в художніх творах і поза ними не існує. Тому художня концепція людини має зв'язок із стилем.

В. Марко зазначає, що художня концепція має теоретичний та художній рівні. Теоретичний рівень – це розгорнута система понять, за допомогою якої ми можемо детально розглядати художній твір, враховуючи різні аспекти. Саме він дає можливість прослідкувати взаємозв'язок зі стилем. Художній є наслідком реалізації концепції письменника у його творах літератури.

Дослідник зазначає, що систему понять художньої концепції людини, утворюють:

1. Складники, які сукупно дають визначення обсягу поняття «художня концепція людини». Це естетичний ідеал, суспільні, біологічні та духовні начала людини та їх розуміння автором; принцип вибору та зображення персонажа, ставлення письменника до нього.

2. Характерні риси, що відповідають за ідейну спрямованість концепції людини. Це категорії, які є основоположними. Вони поєднуються в опозиційні пари (масовість/елітарність, новаторство/традиції тощо).

3. Ідейно-естетичні аспекти концепції людини. Ці аспекти визначають взаємини зі світом, часом і собою: людина і людина/суспільство/світ/природа/час.

4. Джерела художньої концепції людини. За допомогою них створюється творча особистість автора. Це можуть бути сімейні стосунки, де важливими є враження від спілкування із рідними, сімейні традиції, міфи тощо; суспільні, тобто історичний досвід народу, його життя; філософські науки тощо [38, с.18].

Отже, проаналізувавши багато визначень терміна «концепція» за різними джерелами, можна зробити висновок, що це поняття у загальному значенні означає систему поглядів, основну думку, головну ідею. Щодо художньої концепції, то доречним вважаємо визначення В. Марка, який говорить, що це система поглядів письменника на людину і світ та принципи їхнього відображення в літературі.

1.2. Концепт *свободи* в літературі

Концепт *свободи* є одним із основоположних для філософсько-літературного дискурсу. Він має широке та різнобічне трактування залежно від етапу розвитку гуманітарних вчень. Досі це питання викликає багато дискусій у наукових спільнотах. Важливим аспектом дискусій стала проблема свободи та необхідності. У вирішенні цього питання виокремилось декілька протилежних підходів, які сформувалися в процесі розвитку філософських вчень. Позитивісти вважають, що свобода є усвідомленою необхідністю, яка

спричинена об'єктивними законами природи та соціуму. Прибічники ж онтологічних та екзистенційних доктрин вбачать свободу необхідною складовою людського існування, яка повинна бути у кожної людини. Вона не підлягає раціональним методам пізнання. Увага інших зосереджена на тому, що сьогодні людина опинилась в центрі індустріалізації, яка нівелює індивідуальне у масовому.

В тлумачному словнику подається багато визначень поняття «свобода»: 1) відсутність політичного й економічного гноблення, утиску й обмежень у суспільно-політичному житті якого-небудь класу або всього суспільства; 2) перебування не під арештом, не ув'язненим, не в неволі; 3) життя, існування і т. ін. без залежності від кого-небудь, можливість поводитися на свій розсуд; 4) можливість діяти без перешкод і заборон у якій-небудь галузі; 5) філософська категорія — можливість вияву суб'єктом своєї волі в умовах усвідомлення законів розвитку природи і суспільства; 6) легкість, відсутність утруднень у чому-небудь [43, с. 308].

Для теми нашого дослідження найбільш актуальними можна вважати розуміння свободи як відсутності політичного гноблення, утисків та обмежень у житті соціуму, а також життя з можливостями поводитися так, як хочеться, без заборон. Доречним буде і філософське розуміння свободи.

Свобода як можливість поводитися на власний розсуд передбачає те, що у людини завжди є вибір, як чинити у будь-якій ситуації. На неї відсутній тиск, вона сама обирає модель поведінки.

Розуміння свободи як легкості та відсутності утруднень можна застосувати для опису внутрішнього стану людини. Така свобода може виявлятися у звільненості від переживань, а відтак і у легкому настрої.

«Філософський енциклопедичний словник» дає нам таке визначення: «здатність людини до активної діяльності відповідно до своїх намірів, побажань та інтересів, під час якої вона досягає поставленої перед собою мети; можливість вияву суб'єктом своєї волі в умовах усвідомлення законів розвитку природи і суспільства» [64, с. 569].

У «Новому тлумачному словнику української мови» також бачимо, що особистісна свобода поєднується із з громадською. Для свободи необхідною умовою є відсутність будь-якого гноблення як певного класу, так і всього суспільства [43, с. 308]. Отже, свобода пов'язана з відсутністю утисків, обмежень.

Концепт «свобода» займає особливе місце у концептосфері різних народів та відображає їх глибоке відчуття. О. Василенко стверджує те, що цей концепт пов'язаний із внутрішнім світом людини, тому показує нам будь-яку концептуальну мовну картину [7, с. 117].

Концепт *свободи* є особливо актуальним для українського народу внаслідок історичних чинників, які впливали на розвиток та формування духовної нації українців.

М. Піменова говорить що «концепти здатні характеризувати прикмети матеріальної й духовної культури народу і репрезентувати у мові національну картину світу цього народу» [47, с. 70].

А. Вежбицька також займалась дослідженням цього питання і у своїй праці «Розуміння культур через ключові слова» виявила, що слово *libertas* (з латини) означає вільне життя, але за існуючими законами. *Freedom* (з англійської мови) – це відсутність втручання та нав'язування сторонніх ідей, відкрите право вибору. Свобода в російській мові інтерпретується як почуття легкості та щастя, яке виникає внаслідок відсутності утисків [8, с. 101].

Щодо українців, то історично наша держава побудована на демократичних началах, тобто в основі лежить свобода. Волелюбна натура українців проявляється як в свободі індивідуальній, так і в колективній. Людина має бути вільною від зовнішньої диктатури та спроможна реалізувати своє світобачення без жодних на те обмежень. Здебільшого цей концепт відображує сподівання на краще майбутнє [8, с. 101].

Велику увагу концепту *свободи* приділяє український письменник та філософ Є. Сверстюк. Він також говорить про зовнішню та внутрішню свободу людини. Стосовно зовнішньої свободи він наголошує на тому, що нагальною є

потреба побудови суспільства, в якому люди будуть вільними, де пануватиме свобода.

Дослідник говорить, що вільна людина може створювати громадську думку, а ця думка в свою чергу впливатиме на діяльність уряду. Демократія є необхідною умовою у відносинах держави та соціуму. Для нього свобода соціуму та свобода нації є запорукою повноцінного життя та розвитку народу, а внаслідок цього – особиста задоволеність кожного представника нації. Жодні обмеження не повинні ставати на шляху до самореалізації особистості, тому що це беззаперечна умова для формування внутрішньої свободи. Зовнішня свобода таким чином мислиться не як анархія, уседозволеність, а як свобода від утисків, примусів, заборон, можливість вільно висловлювати свої думки, погляди та переконання [23, с. 14].

Для європейського розуміння свобода обмежена відповідними моральними правилами, обсяг, спрямування та ідейне насичення яких постійно регулюється.

В англійській мові для позначення поняття «свобода» є декілька слів: *liberty*, *freedom* [41, с. 261]. Концепт свободи (*freedom*) позначає не тільки якийсь привілей, що ним можуть володіти деякі люди, а й універсальне право для кожного. Цей концепт виникає як ствердження ідеї невтручання та ненав'язування, оскільки як для Англії так і для Америки є поширеною філософія індивідуалізму та особистих прав [7, с. 118].

Концепт *свободи* (*freedom*), як зазначає А. Вежбицька, може мати і негативну конотацію, наприклад, в значенні свободи від диктатури та свободи від переслідувань [8, с. 216]. Тобто, *freedom* – це «якщо я хочу чогось не робити, я можу не робити цього» [8, с. 216].

Щодо *liberty* (що походить від латинського слова *libertas*, то тут спостерігаємо позитивне забарвлення, «коли я щось роблю, я це роблю, тому що я хочу це робити» [8, с. 219].

Для англійської культури більш поширеним поняттям є саме *freedom*, тому що свобода в цьому значенні заснована на праві вибору без огляду на те, чи

докладаються зусилля для її реалізації. Саме це слово стосується ідеалу ненав'язування [7, с. 119].

Отже, для того, щоб описати свободу суспільства, використовують слово *liberty*, тоді як для характеристики індивідуальної свободи користуються поняттям *freedom*.

Чинниками, які породжують ці розбіжності у сприйнятті концептів, є історичне минуле. Свобода для української нації є обов'язковою складовою для вільної особистості. Українці довгий час пригнічувалися та знаходилися під владою інших націй. Англійці ж розуміють свободу у буквальному її значенні, більш матеріальному, оскільки історична спадщина цієї нації не настільки насичена, як українська. Обмежувати свободу англійця – це значить посадити його за ґрати, тоді як для українця це означає підкорення іншим націям [7, с. 117].

Саме ці історичні чинники і обумовлюють наповнення концепту *freedom*, який мислиться як ідеал індивідуальної свободи. Спільним для англійської та української мови є те, що неволя в обох випадках трактується негативно.

Отже, можемо стверджувати, що концепт «свобода» для англійської культури знаходить свою реалізацію у двох поняттях: *freedom* та *liberty*. Саме перше поняття включає в себе право на свободи думок, слова, дій та існування. Розуміння концепту *свободи* загалом ми зводимо до такого життя, в якому відсутня залежність від кого-небудь та можна поводитися на свій розсуд; це можливість діяти без перешкод і заборон, без пригнічень з боку влади.

1.3. Роман-антиутопія як жанр, етапи дослідження та підходи

Антиутопія – це молодий та цікавий для дослідження жанр літератури, який оформився досить пізно, він з'являється на початку ХХ століття. Термін «антиутопія» вже давно увійшов як у повсякденний обіг, так і в науковий. Достатньо довгий час антиутопію сприймали як жанр, що синтезував у собі такі

риси, як критику сучасності, зображення найгірших варіантів майбутнього, яке є наслідком сьогодення, критику утопічного зображення.

Дослідженню цього жанру присвячено багато праць, які стосуються не тільки літературознавчої галузі. Феномен антиутопії вивчають у культурології, філософії, соціології тощо. Велику увагу приділяють генезі жанру, причинам виникнення, жанровим ознакам та поетиці.

Проблема визначення антиутопії полягає в тому, що для позначення цього жанру використовують різні терміни. Негативна утопія мислиться як протиставлення позитивній утопії; квазіутопія – псевдоутопія, несправжня утопія; дистопія – це перевернута утопія; контрутопія – протиставлення утопії, яка була написана раніше; фальшива утопія; чорна утопія. Найбільш поширеними є поняття негативної утопії, антиутопії та дистопії [70].

Інколи до антиутопій зараховуються твори, які насправді не є прикладами такого жанру, як-то «Володар мух» У. Голдінга. Причина полягає в тому, що антиутопія не завжди відокремлюється від інших жанрів.

У 1868 р. Д-С. Мілль у своїй промові для парламенту уперше використовує поняття «антиутопіст» як протиставлення до «утопіста». Таким словом він охарактеризував авторів полемічних та прогностичних праць. Пізніше, у 1952 р. Г. Неглі та М. Патрік складають антологію творів-утопій «У пошуках утопії», внаслідок чого вводять термін «антиутопія» як назву літературного жанру [22, с. 27].

Російський письменник та критик Є. Замятін зауважив, що романи Г. Уеллса мають дуже багато відмінностей від утопії, називаючи ці соціально-фантастичні романи соціальними памфлетами в формі фантастичного роману [13, с. 15]. Сама ж антиутопія окреслилася як окремий жанр після публікації роману «Ми» Є. Замятіна. Завдяки цьому роману виокремились жанрові ознаки антиутопії.

Багато зарубіжних науково-критичних праць останніх десятиліть присвячені питанню дослідження антиутопії, зокрема «Дистопія: теорія і путівник», «Дистопійний поштовх в сучасній літературі» М. Букера, «Антиутопічна

традиція» Ш. Майєра, «Темні світи. Дистопія на шляху у 21 століття» Е. Цайслер. Також важливими є праці Ц. Тодорова, Г. Морсона, А. Петруччані.

В українському літературознавстві до цього жанру звертаються Ю. Жаданов, О. Ніколенко, Г. Сабат, І. Пархоменко. Особливої уваги заслуговують праці О. Євченка «Драма-антиутопія. Генезис. Поетика», В. Кучера «Жанрово-стильові особливості соціально-утопічного роману і половини ХХ століття (на прикладі української та англійської літератур)». Великий внесок також зробили Б. Ланіна, М. Липовецький, Т. Духовний, М. Золотоносова.

«Літературознавчий словник-довідник» пропонує нам таке визначення антиутопії: «це зображення у художній літературі небезпечних наслідків, пов'язаних з експериментуванням над людством задля його «поліпшення», певних, часто припадних соціальних ідеалів» [37, с. 48].

Антиутопія за «Філософським енциклопедичним словником» – це «ідейна течія, яка, на противагу утопії, ставить під сумнів можливість досягнення соціальних ідеалів та встановлення справедливого суспільного устрою, а також виходить із переконання, що справедливий суспільний лад супроводжується катастрофічними наслідками» [64, с. 32].

Також це поняття трактують як один із видів наукової фантастики, в якому ми можемо спостерігати песимістичний прогноз майбутнього.

Таким чином, до вивчення жанру антиутопії звертається багато дослідників, а оскільки він ще формується, то немає єдиного підходу до визначення. Отже, антиутопія виникає як заперечення утопії. Жанр антиутопії показує майбутнє із негативною картиною соціальної системи та виконує функцію застереження. Головними темами антиутопії виступають негативні тенденції сучасного суспільства, нівеляція особистості, обмеження свободи людини через тотальний контроль влади, втрата духовності.

Великий інтерес та неоднозначність поглядів на явище антиутопії спричинили виникнення таких *підходів* до трактування поняття:

- літературознавчий;
- ідеологічний;

- культурологічний;
- лінгвістичний.

Представники літературознавчого напрямку – О. Євченко, Б. Ланін, Г. Морсон та інші. Згідно з їх думкою, антиутопія – це новий жанр, який синтезує у собі критичні погляди на сучасний світ та на утопічні зображення, а також негативне висвітлення майбутнього, на яке впливає песимістичне сьогодення. Дослідники цього напрямку окреслюють основні риси жанру. Зокрема, Л. Геллер говорить про те, що антиутопія – це комбінований жанр, тобто виділяє таку ознаку, як герметизм [12, с. 130]. Г. Морсон вказує на те, що антиутопія – це феномен антижанровості. Велику увагу також приділяють особливостям поетики та естетики, проблематики творів. Науковці цього напрямку займаються співвіднесенням жанрів утопії та антиутопії.

Представники ідеологічного підходу, а саме Е. Араб-огли, А. Любимова, Е. Фромм, Є. Баталов, Ф. Полак говорять про антиутопію як про новий тип утопічної свідомості, світовідчуття. Вони вважають антиутопію новим жанром, у якому цей тип знаходить адекватне відображення. Дослідники вважають антиутопію особливий явищем, яке досліджує негативний варіант суспільства з авторитарним ладом із динамічними процесами взаємодії суб'єктивних і об'єктивних факторів у історії суспільства. Ф. Полак висловлює думку про те, що кожна наступна написана утопія вступає в полеміку із написаними раніше, саме тому вона і стає контрутопією. Проте ця контрутопія містить у собі ідею спроможності побудувати нове ідеальне суспільство [50, с. 280]. Праці представників цього напрямку присвячені також питанням співвідношення утопії та ідеології, футурології та міфу (Є. Баталов, С. Сизов).

Культурологічними дослідженнями займаються Є. Баталов, В. Чалікова, Є. Шацький. Вони об'єднують досягнення та здобутки інших підходів, а також розглядають антиутопію як культурний феномен і обов'язкову складову частину свідомості інтелігента, який негативно ставиться до існуючої влади та критикує її. Велика увага приділяється соціуму. В. Чалікова зробила

найвагоміший внесок у цьому напрямку, і саме завдяки їй працям антиутопія мислиться як обов'язкова частина інтелігентської свідомості [67, с. 7].

О. Басовська, Ю. Борисенко, Ю. Сорокін – представники лінгвістичного підходу. Вони вивчають особливості структури та композиції антиутопій. Також увагу приділяють дослідженню лінгвістичних особливостей [55, с. 253].

М. Іконнікова також виділяє основні напрямки дослідження антиутопії: «1) розгляд цього жанру в позалітературному контексті як відбиття історичної дійсності або ідеології; 2) аналіз співвідношення роману-антиутопії з іншими літературними явищами; 3) дослідження, мета яких – створення теоретичної моделі жанру, тобто такої характеристики типу художнього цілого, що пояснювала б його функціонування» [24, с. 142].

У дослідженні феномену антиутопії виділяють декілька *етапів*:

- перший – 1960-1970-і рр.
- другий – 1980-і рр.
- 1990-2000-і рр.

На першому етапі відбувається пошук вивчення антиутопії в зарубіжному літературознавстві, філософії та культурології. Дослідники актуалізують ідеологічний зміст творів та освітлюють негативні моделі устрою суспільства (Дж. Кейтеб, Ф. Полак, Н. Фрай та інші). Дж. Кейтеб виступає із критикою утопії та визначає в ній три часові проблеми: «1) утопії невзможі вказати шлях кожному з дійсного світу у світ, що відбиває його ідеологію; 2) навіть якщо бажане для утопії майбутнє буде досягнуте, воно не буде здатне забезпечити його нічим іншим, окрім способу встановлення суворого контролю над думками й вчинками тих, хто щасливий; 3) утопічні мрії на практиці виявляються загрозливими для людини» [52, с. 36]. Це все спричиняє появу антиутопії.

Другий етап характеризується активною увагою до визначення місця антиутопії серед інших літературних явищ. Антиутопію у цей час вважають різновидом науково-фантастичної літератури, оскільки у творах показуються

події майбутнього із залученням технічних винаходів (Л. Гаков, Л. Сарджент). В цей же час формуються і основні ознаки антиутопії.

На третьому етапі дослідники звертаються до вивчення специфіки жанру антиутопії, її проблематики та поетики та осмислення її як художньої системи (Б. Ланін, О. Ніколенко, О. Євченко, М. Іконнікова, В. Кучер, Є. Мартинова, Г. Сабат, М. Шадурський).

Отже, відсутність одного підходу до розуміння антиутопії – причина неоднорідності класифікації та суперечливого розуміння цього жанру різними авторами. Це в свою чергу спричиняє неможливість здійснення універсальної систематизації, оскільки антиутопія перебуває у стані постійної трансформації.

1.4. Жанрові ознаки роману-антиутопії

Далі ми визначимо основні жанрові ознаки антиутопії.

По-перше, розповідь у антиутопіях ведеться зазвичай у вигляді щоденника, який веде головний герой. Як зазначає Л. Цьох у статті «Антиутопія: модель жанру», «антиутопія – жанр, який досліджує художніми засобами співіснування людини і соціуму, тобто соціальний жанр. Тому закономірно, що головною ознакою творів називається існування держави з тоталітарною системою управління» [66, с. 258]. У всіх творах цього жанру дія відбувається у суспільстві, яке є ворожим для людини, тримає її в неволі. Поняття *свободи* тут повністю нівелюється, людина живе у моделі «ідеального» тоталітарного режиму. Місце дії відіграє важливу роль для опису такого світу. Простір завжди є закритим, і ця просторова обмеженість приватного життя пригнічує свободу особистості.

В. Кучер у праці «Символічне значення закритого топосу в романах-антиутопіях першої половини ХХ століття» говорить про те, що «топос острова в утопічній моделі світу перетворюється в символ стіни, яку не можна подолати в антиутопії. Проникнення в замкнутий простір чи вихід із цього простору, що виступає місцем дії літературної антиутопії, досить важке, так само як

неможливі спроби будь-якого реформування в тому місці, де відбувається дія антиутопії» [32, с. 102].

Отже, людина опиняється у ворожому замкненому просторі, у суспільстві неволі. Це суспільство живе за своїми законами. Людина тут не має ніяких прав, оскільки підпорядковується суворим законам держави, які підтримує правляча верхівка. Метою такого жорстокого обмеження свободи людини стає створення суспільства, де всі є рівними та однаковими. Така державна політика подається як ідеальна для людини.

Так, у Олдоса Хакслі в романі «Прекрасний новий світ» усі повинні приймати таблетки «соми», які позбавляють абсолютно усіляких емоцій та почуттів, а у романі Джорджа Оруела «1984» за непадкорення законам та зраду ідеям партії людину саджають за ґрати та знущаються в кімнаті № 101, де вводяться ін'єкції, що повністю позбавляють самостійного мислення.

Також для тоталітарного суспільства характерним є постійне стеження за кожного людиною. Кожен рух, навіть кожна думка знаходиться під контролем держави. Це все повністю позбавляє людини свободи, натомість змушуючи її лише підкорюватися та слухатися. В разі непокори людину просто знищують, неважливо, морально чи фізично.

Отже, замкнений простір із тоталітарною системою правління деперсоніфікує особистість, змушує її думати і поводитися так, як цього хоче правляча верхівка. Людина повністю позбавлена свободи. Тотальне стеження позбавляє почуття захищеності, буття завжди наповнене тривогою.

Час у антиутопіях знецінюється. Як зазначає В. Кучер, «всякі зміни – загроза для стабільності, а антиутопічна держава за всяку ціну намагається зберегти усталений порядок, нехтуючи не тільки історичними уроками, але й самою історією» [32, с. 103]. Дійсно, населенню прививається думка про те, що те суспільство, у якому вони живуть, вже є ідеальним, тому немає потреби у змінах. Усього найкращого вони вже досягнули.

Дослідник вказує на те, що художній простір антиутопії передбачає тісний зв'язок із іншими жанрами, тому є декілька критеріїв для визначення топосу.

Це ландшафтні елементи, які дають характеристику зовнішній формі художнього простору; пейзажні та ландшафтні елементи, суть яких – впливати на мешканців для визначення якісної оцінки простору; центр, кордони та периферія. «Символами простору держави антиутопії є стіна чи паркан, острів чи місто, круг або квадрат» [32, с. 105].

Виходячи з цього, можна охарактеризувати особистий простір героя більш компактно, природно та метафізично.

На думку Л. Цьох, важливою рисою антиутопії є зображення майбутнього як результату «розвитку вад та прорахунків сучасності в поєднанні з реалізацією утопічних устремлінь» [66, с. 261]. Це досягається завдяки подвійному соціально-історичному часу та стяжінню часів. Подвійний соціально-історичний час дає змогу зобразити свою епоху, критикуючи або іронізуючи. Різні часові пласти дають можливість зробити розвиток сюжету більш гострим, та зробити розгортання романного конфлікту більш динамічним.

Як стверджує Л. Цьох, «важливу роль в антиутопіях відіграє мотив непримиренності, хоч і «нагородженої» тортурами, насильно вирваними свідченнями і моральним крахом неслухняних» [66, с. 261]. Цей мотив становить ідейно-композиційну основу. На ньому будується конфлікт твору, який розгортається у двох пластах:

- зовнішній;
- внутрішній.

Зовнішній означає бунт незгодних, їхнє непогодження з усталеним ладом, а внутрішній – це усвідомлення героями своєї індивідуальності та відображення їх особистих трагедій.

Вирішення таких конфліктів завжди іде не на користь герою: непокора та протистояння у будь-якому разі ведуть до знищення особистості.

«Це може бути абсолютно безглузда і безславна смерть, як страта Вінстона Сміта, що нарешті полюбив Великого Брата. Це може бути відчайдушний суїцид – загибель Дикуну в Дивному Новому світі, або ж соціальна загибель

його «куратора», висланого інакомислити подалі від нормальних і задоволених людей» [66, с. 261].

Головний герой антиутопій завжди показується читачу у той момент, коли в нього виникають сумніви стосовно того, чи є правильним світоустрій. Він відчуває, що таке життя неправильне та протиприродне. Для акцентуації цього моменту автори використовують прийом антитези: суворе та жорстоке місто, де про свободу немає і мови, вони протиставляють живій природі, де людина може почувати себе вільно.

Олдос Хакслі, на думку Л. Цьох, життя і облаштування Лондона показує як місце, що «складається з інкубаторів, висотних будинків і різних урбаністичних споруд», вони протилежні природності резервації, де «люди живуть в єдності з природою і володіють цінним даром – відчувати, а значить володіти собою, своїм неповторним внутрішнім світом» [66, с. 261].

Місто ж «пролів» у творі Джорджа Оруела протиставляється лісу, за допомогою якого герой може відчувати себе вільним.

Також важлива особливість антиутопій – це те, що герой має ексцентричний характер. «Він живе за законами атракціону. Атракціон виявляється ефективним, як засіб сюжетотворення саме тому, що в силу екстремальності створеної ситуації змушує розкриватися характери на межі своїх духовних можливостей, у самих потаємних людських глибинах, про які самі герої могли навіть і не підозрювати» [66, с. 262].

В. Кучер наголошує на тому, що фабула антиутопії обов'язково складається із ключових епізодів:

- конфронтація між протагоністом та антагоністом;
- сцена непокори суспільному і громадському ладу;
- трагічний фінал, а отже й поразка героя [33, с. 195].

Герой по-новому пізнає суспільство, ідеальність якого раніше не викликала сумнівів, однак тепер він його не сприймає та висловлює протест проти такого ладу.

Система образів твору сформована так, що можна виділити два типи персонажів: перший досконало володіє різними засобами переконання, а другий вважає своєю метою не допустити руйнацію духовної традиції. У творі Джорджа Оруела ми бачимо мотив спадковості духовної культури, який є важливим для антиутопій [33, с 195].

Свобода героїв антиутопій обмежується і в тому, що кохання є забороненим. Це пояснюється тим, що під впливом коханої людини герой стає більш непокірним та безумний, тому може створювати загрозу для держави.

В. Гладишев та І. Похвищева зазначають, що «найважливіша проблема, порушена у відомих антиутопіях ХХ століття – це кохання та його доля в тоталітарному суспільстві, оскільки кохання є найінтимнішою сферою життя людини, і втручання в нього держави яскраво свідчить про свавілля влади» [13, с. 17].

У романах-антиутопіях важливе місце займає і проблема людини. Для цього жанру є характерним персоналістичний характер. На передній план виноситься проблема «людина – суспільство». Як особистості герої просто не існують, їхня воля обмежена суворими рамками. Відсутність власної думки – ще одна важлива риса. Власне бачення нового змісту існування характерне лише для головного героя, на якого чекає трагічний фінал.

Отже, жанр антиутопії виникає як протилежність утопічним творам, який показує негативну картину соціальної системи та виконує функцію застереження. Держава показується у взаємостосунках із людською особистістю. Головними темами антиутопії виступають негативні тенденції сучасного суспільства, нівеляція особистості, втрата духовності та тотальний контроль влади. Концепт *свободи* у таких творах заперечується.

Висновки до розділу 1

У ході дослідження було окреслено та розмежовано такі ключові поняття: концепт, художній концепт, концепція, художня концепція, концепт *свободи*. Визначено поняття роману-антиутопії, виокремлено жанрові ознаки.

На нашу думку, концепт є головною складовою концептосфери та мови. Це синтез значення слова та позамовного фону, відображення бачення, погляду на певні речі чи явища. Художній концепт – це поєднання емоцій, понять, уявлень, він є ключем до розуміння культури через художній текст та є індивідуальним.

Концепція – це сукупність поглядів, яка транслює певну думку чи ідею. Вона виражає конкретний спосіб розуміння та тлумачення певних явищ, процесів, дій тощо. Щодо художньої концепції, то ми спираємося на визначення В. Марка. Художня концепція відображає систему поглядів письменника на світ та людину, який самостійно обирає принцип їх зображення в літературі.

Концепт *свободи* ми розуміємо як можливість жити вільно, незалежно від будь-кого і будь-чого, як відсутність гноблення і перешкод з боку влади. Це право людини вільно виражати свою думку, діяти та самореалізовуватися у житті.

Жанр антиутопії виникає як протилежність утопічним творам. Роман-антиутопія показує негативну картину соціальної системи та виконує функцію застереження. Держава показується у взаємостосунках із людською особистістю. Головними темами антиутопії виступають негативні тенденції сучасного суспільства, нівеляція особистості, втрата духовності та тотальний контроль влади. Концепт *свободи* у таких творах заперечується.

Для антиутопії характерні такі ознаки:

- розповідь у вигляді щоденника;
- змалювання держави як закритого простору, який є ворожим для людини;
- єдина ідеологія держави;
- державні установи мають величезний авторитет;
- дії відбуваються у майбутньому;

- світ показується через переживання головного героя;
- герой протистоїть системі;
- воля героя обмежена, особистість нівелюється;
- тотальний контроль за особистістю;
- показуються негативні явища у житті соціалістичного суспільства;
- мешканці міст раціональні та запрограмовані;
- відсутній опис домашнього житла, побуту та родини.

РОЗДІЛ 2.

КОНЦЕПТ СВОБОДИ У РОМАНІ-АНТИУТОПІЇ ДЖОРДЖА ОРУЕЛА «1984»

2.1. Художній світ Джорджа Оруела в контексті світової літератури

Історія життя Еріка Артура Блера (справжнє ім'я Джорджа Оруела) і його творчий шлях можна назвати антиутопією. Автор дев'яти повноцінних книг і незліченної кількості есе, нарисів та оповідань, Джордж Оруел отримав визнання і широку популярність вже в останні роки свого життя, та й то лише завдяки двох творам. Більшу ж частину своїх 46 років він прожив у бідності та мав постійно співвідносити власні погляди та переконання з вимогами суспільства.

Майбутній письменник народився в 1903 р. в Індії в родині британського колоніального чиновника. Більшу частину дитинства та юнацтва він провів у Англії, де отримав освіту в престижному Ітонському коледжі. У 1922 р. повернувся в британську колонію Бірму та став співробітником колоніальної поліції [48, с. 200].

Джордж Оруел вже тоді відчував у своєму житті щось неправильне. Це почуття підкріплювалося ненавистю, яку місцеве населення відчувало до європейських загарбників (Бірма була насильно приєднана Британською Імперією в 1885 р.). Спогади про цей період життя лягли в основу його перших оповідань: «Страта через повішення» та «Як я стріляв у слона». Це зовсім короткі історії, проте вони наповнені роздумами про природу влади, насильства й смерті [17].

Кілька років Джордж Оруел пропрацював на службі, яку щиро ненавидів, про що пізніше писав в декількох автобіографічних нарисах. У 1928 р., накопичивши певний початковий капітал, він повернувся до Лондона, шокувавши цим вчинком усіх рідних. Але незабаром письменник переїхав до

Парижа, де було набагато дешевше жити – саме там його статті та замітки дійсно почали друкувати в різних журналах і газетах [48, с. 200].

На якийсь час Джордж Оруел покинув свої мрії стати письменником. Він повернувся до Англії, помирився з батьками та кілька років жив із ними. Паризький досвід його життя незабаром перетворився на «Щоденник мийника посуду» – напівхудожній автобіографічний опис його життя в Парижі, де він у компанії російського емігранта спочатку погодився писати статті для більшовиків, а потім влаштувався працювати в ресторані [17].

Протягом багатьох тижнів він одягався в обноски, спав у нічліжках або прямо на вулиці. Одержану розповідь з попередньою назвою «Нічліжка» стала другою частиною його майбутньої книги. Додавши до тексту більше подробиць, він надіслав текст видавцеві, не забувши додати свої міркування про долю нижчих класів двох європейських столиць. У 1933 р. книга вийшла під назвою «Фунти лиха в Парижі та Лондоні». Аби не допустити несхвалення батьків, для яких подібні захоплення сина були шоком, Ерік Блер вибрав для видання псевдонім, який з цього дня назавжди увійшов в літературу, – Джордж Оруел [17].

Джордж Оруел став справжнім письменником. Однак за перший рік продажів розійшлося всього чотири тисячі примірників книги. Це означало, що заробляти однієї тільки літературою, як мріялося, він все-таки не зможе.

Так що письменникові довелося повернутися до своєї звичайної роботи. Але майже весь вільний час він писав новий роман. Ця друга його книга – «Дні в Бірмі», описує досвід колоніального чиновника. У ній є і снобізм англійців, і ненависть місцевого населення до білих, і взаємна агресія, і багато іншої соціальної сатири. А крім того там є безмірна самотність головного героя Флорі, в якого письменник вклав свої власні страхи і нерозуміння, для чого цивілізованим культурним європейцям необхідно залізом і кров'ю утримувати контроль над чужою країною, де їх всі ненавидять [6].

Жоден англійський видавець друкувати антиколоніальні роман не захотів. Більшість саме через його «непатріотичність». Тоді через свого літературного

агента письменник домовився про друк «Днів в Бірмі» в США, де вони вийшли в жовтні 1934 р. в видавництві Harper and Brothers тиражем всього в три тисячі примірників [6].

11 березня 1935 р. вийшла третя його книга – «Дочка священика» –єдина, де головною героїнею є жінка.

Дороті Хеар – дочка сільського пастора, – мила, добродушна і дуже побожна дівчина. Однак, переживши напад амнезії, вона змушена поневірятися країною з групою волоцюг і жебраків, від чого її внутрішній світ повністю змінюється. Завдяки щасливому випадку вона повертається до рідної домівки. Однак ні віри в Бога, ні людинолюбства в її серці майже не залишилося. У цьому романі Джордж Оруел провів уявний експеримент: наскільки наше мислення залежить від обставин, в яких ми живемо. І висновки він робить дуже песимістичні.

«Нехай цвіте аспідістра», останнє його велике художнє творіння довоєнного періоду, вийшло в квітні 1936 р.

Автор належить до тих письменників, котрі намагалися показати складну правду середини ХХ століття, торкаючись важливих тем та покладаючись перш за все на власний досвід та світосприйняття. Джордж Оруел звертався до складних проблем та феноменів, художньо переосмислюючи такі складні соціальні та політичні процеси, як становлення тоталітаризму, занепад колоніалізму, поширення соціалізму та націоналізму.

Автобіографізм письменника знаходить вираження у характеротворенні, сюжетах, часових та просторових рамках, зокрема у творах раннього періоду. Так, у романі «Дні у Бірмі» ми бачимо літературне переосмислення власного життєвого досвіду, оскільки автор, як і Флорі, був досить довгий час дрібним британським службовцем. Як особистість герой робить змоги протистояти системі соціальних умовностей, расових і національних упереждень: «Флорі підписав публічну образу своєму другові... Звісно, він міг би відмовитись, якби хотів. Але відмова означала б сварку. Було легше образити свого друга» [6]. Можна зробити припущення, що цей герой – сам автор в той період життя, коли

у нього відбувається переоцінка цінностей та становлення чіткої громадянської позиції. Правдивий характер створюється за допомогою особистого досвід.

Автобіографічні елементи можна побачити у романі «Нехай цвіте аспідістра». Гордон Комсток, головний герой твору, є втіленням поетичних амбіцій письменника, які, на жаль, не реалізувалися. Автор і герой мають багато спільного у психологічному плані. Характер та манера мислення персонажа у багатьох моментах нагадують Джорджа Оруела, особливо період його звернення до соціалізму як ідеї рівності й протиставлення суспільно-економічним обмеженням.

Герої Джорджа Оруела відрізняються в особистих характеристиках і здатності протистояти тиску ззовні. Їх вивчення у зіставленні з біографічними даними письменника дозволяє говорити про своєрідну еволюцію героя у процесі пошуку себе та самоствердження. Доречним буде вважати, що персонажі автора відтворюють перехідні етапи становлення його як особистості із своєю чіткою життєвою позицією.

2.2. Публіцистична діяльність Джорджа Оруела як основа для написання «1984»

З середини тридцятих Джордж Оруел активно публікувався в газетах і журналах (The Adelphi, The New English Weekly). Закінчивши Ітон і будучи природженим букіністом, він відмінно розбирався в літературі й швидко став впливовим критиком. Однак також його цікавила і політика.

У 1936 р. за завданням Голланца він вирушив до промислового центру північної Англії, Манчестеру, де написав великий документальний нарис про життя робітників – «Дорога до Уїганського пірсу». У ньому барвисто описано життя людей, які пізніше стануть прообразами для роману «1984» [6].

Джордж Оруел, який мав і власний досвід бідності, все більше політизувався і зближався з соціалістами. Однак йому не подобався соціалізм, який пропонували в Радянському Союзі.

У 30-х роках в середовищі західних інтелектуалів було модно любити СРСР. Режим, який проголошував своєю метою здійснення марксистської утопії, у багатьох викликав захоплені почуття. Особливо на тлі Великої депресії і кризи західної політики та економіки. Мало хто ще знав про табори, а також способи, якими здійснювалася колективізація та індустріалізація. Мало хто розумів, що диктатура пролетаріату поступово перетворюється в диктатуру однієї людини. Письменник, однак, був знайомий з декількома людьми, які особисто бували в СРСР і аж ніяк не поділяли загальної ейфорії. Більше радянського комунізму їх лякав, мабуть, тільки німецький нацизм [6].

З початком Другої світової війни вийшли найвідоміші його есе: «Моя країна, права вона чи ліва», «Література і тоталітаризм», «Думки в дорозі».

У 1941 р. він написав велике есе «Лев і єдиноріг: соціалізм і англійський геній», в якому розмірковував про те, що, незважаючи на складності всіх попередніх спроб побудувати соціалізм, у Англії, в якій сильні старі демократичні традиції, можливо вийшло б примирити централізовану економіку, справедливий розподіл благ і індивідуальну свободу. У цій брошурі вперше з'являється термін «англійська соціалізм» – тоді ще він не був забарвлений тим зловісним цинічним відтінком, яким постав у «1984» [48, с. 202].

У 1947 р. Джордж Оруел перебрався на острів, де після тримісячної перерви, викликаной новим нападом хвороби, продовжив журналістську роботу. Зі статей і есе цього періоду особливо варто відзначити «Письменники і Левіафан» – про те, як небезпечно для творчих людей підлаштовувати свої твори під якісь ідеологічні рамки. А також «Нотатки про націоналізм», в яких він описував, як ідеологічні догми змінюють сприйняття і свідомість людей [6].

Однак, незважаючи на всю зайнятість, головною його роботою в ці роки стало написання нового останнього роману.

Антиутопія «1984» вийшла в світ 8 червня 1949 р. 26 тисяч примірників в Англії і 460 тисяч в США були продані тільки за перший рік, що свідчило про великий успіх письменника та його популярність.

Отже, можна вважати, що публіцистична діяльність, у якій Джордж Оруел висвітлював питання небезпеки для людської особистості ідеологічних рамок та догм, а також те, як вони деформують свідомість людини, і склала підвалини для написання роману-антиутопії «1984».

2.3. Осмислення концепту свободи в романі-антиутопії «1984»

Антиутопію «1984» Джордж Оруел закінчив писати у 1948 р. У цьому творі автор зобразив майбутнє, якого варто боятися в усі часи. Роман показує нам можливий сценарій розвитку світу. Не дивлячись на специфіку жанру, твору була присвячена велика кількість серйозних наукових праць, які розглядали його з різних позицій, зокрема філософських, соціологічних та політологічних.

Критики автора вважають, що багато з його передбачень справдилися. Ф. Бегбедер в одному із своїх есе стверджує, що «Оруел створив нову естетику; прийдешнє в його творі – це величезний ГУЛАГ, з якого герою Уїнстону Сміту ніколи не вдасться втекти. Система перемагає в той момент, коли їй вдається заставити людей полюбити свою тюрму» [5, с. 246].

Ю. Жаданов наголошує на тому, що головне навантаження художнього втілення ідей письменника несе в собі система образів. Герої автора сприймаються наче живі, не дивлячись на фантастичний світ, у якому вони живуть, читач їм співчуває, шкодує і ненавидить [22, с. 28].

У «1984» після довгих війн та революцій Земля була розділена на три наддержави, котрі постійно ворогують між собою. Це вороже ставлення має на меті відволікати населення від невирішених внутрішніх проблем та повністю його контролювати.

Ми бачимо, що війна у творі є звичайним явищем: *«Війна без перебільшень ніколи не вибухала, однак щиро кажучи це не завжди була одна й та сама війна. Протягом декількох місяців з його дитинства власне Лондон було охоплено безладними вуличними боями, деякі з них він пам'ятав дуже*

детально та яскраво. Але визначити перебіг історії протягом усього цього періоду, сказати хто з ким бився у будь-який даний момент, було абсолютно неможливо, тому що не збереглося жодних письмових записів, жодних усних переказів, навіть жодного найдрібнішого натяку що розташування протидіючих сил було хоч трохи інакше ніж тепер» (1, с. 30). Океанія, Євразія і Східазія є постійними ворогами одне для одного.

В Океанії ми можемо побачити тогочасну Великобританію. Мета такого зображення – показати, що навіть демократична європейська країна може стати тоталітарною державою.

Письменник стверджував, що «мій останній роман був задуманий не як атака на соціалізм чи Британську лейбористську партію...», а як «демонстрація збочень, до яких схильна система з централізованою економікою і яка уже була частково втілена при комунізмі та фашизмі. Я не вірю, що той тип суспільства, який описаний в цій книзі, обов'язково настане, але я вірю, що дещо схоже може настати» [40, с. 148; 69, с. 219].

Автор каж нам про те, що «у тій чи іншій комбінації, ці три наддержави постійно знаходяться у стані війни і це триває вже останні двадцять п'ять років. Ця Війна, хай там як, це вже не та відчайдушна, безнадійна та безрозсудна, всевинищуюча боротьба, якою вона була у перших десятиліттях двадцятого сторіччя» (1, с. 167). Саме в такому суспільстві і живе головний герой антиутопії Вінстон Сміт. Океанія – це тоталітарна держава, якою керує Партія на чолі із ідеологом Великим Братом: «На кожному поверсі, навпроти ліфтової шахти, зі стіни пильно дивився плакат з величезним обличчям. Це було одне з тих зображень, які створені так щоб очі невідривно слідували за тобою куди б ти не пішов. «ВЕЛИКИЙ БРАТ НАГЛЯДАЄ ЗА ТОБОЮ», – промовляв напис під зображенням» (1, с. 2).

Для антиутопії характерною однією з характерних рис є єдина ідеологія держави та культ особистості, що ми і можемо спостерігати на сторінках роману «1984». Великий Брат – це одноосібний лідер держави та партії Інґсоц, хоч достеменно і невідомо, чи існує він насправді. Дуже промовистим є діалог

Вінстона Сміта та О'Брайєна: *«Чи Великий Брат існує?»*, – *«Звичайно ж він існує. Партія існує. Великий Брат це уособлення Партії»*, – *«Чи він існує у такий же самий триб як і я існую?»*, – *«Ти не існуєш»*, – *відповів О'Брайєн»* (1, с. 245).

Ніхто ніколи не бачив його вживу, проте всюди висять плакати із його обличчям та всюди чується його голос. Познайомитися з особистістю Великого Брата ми можемо вже на перших сторінках роману: *«чорновусе обличчя тильно спостерігало, домінуючи у кожному закутку»* (1, с 2). Джордж Оруел підібрав абстрактний образ для змалювання постаті Великого Брата.

Події у творі показуються у хронологічному порядку. В основі сюжету лежить зіткнення особистості і держави, заснованої на ненависті. У країні Океанії, якою керує Великий Брат, переслідується думка, правда, кохання, усі нормальні людські прояви особистості, знищена культура і сама людина, яка не є вільною.

У романі Партія, яка дотримується ідей Інґсоцу, повністю контролює Океанію, утворену з Великобританії і США. Партія прийшла до влади в результаті революції, очолюваної Великим Братом і Еммануелем Голдстейном, які, проте, під час подій роману є ворогами. *«Униз по вулиці вітер тріпотів туди сюди надірваним плакатом, і слово Інґсоц то з'являлося, то зникало. Інґсоц. Священні принципи Інґсоцу. Новосурж, двоєдумство, несталість минулого»*, – такими ми бачимо основні принципи, на якому побудоване суспільство (1, с. 23). Океанія – це місце, де діють три гасла: *«ВІЙНА – ЦЕ МИР, СВОБОДА – ЦЕ РАБСТВО, НЕЗНАННЯ – ЦЕ СИЛА»* (1, с 23). Ці принципи є ворожими для існування людини.

Жага до абсолютної влади над іншими – єдине, чим керується Великий Брат та Партія.

Головний герой твору – нічим не примітний співробітник Міністерства Правди, тридцятидев'ятирічний Вінстон Сміт: *«Мені тридцять дев'ять років. Я маю дружину і не можу від неї позбутися. Я маю варикозні вени. Я маю п'ять зубних протезів»* (1, с. 107), – так він себе характеризує у розмові із Джулією.

Сміт показується переважно в одних і тих же місцях: на роботі і в квартирі (в першій частині), в лісі, за межами Лондона, а також в крамниці Чаррінгтона (у другій частині), в Міністерстві Любові і кафе «Під каштаном» (у третій). Підпорядкованість героя системі видно вже на рівні хронотопу: навіть вдома він не може відчувати себе в безпеці, тому що встановлений в квартирі монітор дозволяє співробітникам Поліції думок стежити за всіма його діями.

Контроль за людиною здійснюється і щодо його жестів і міміки: стоячи спиною до монітора Вінстон намагається триматися прямо, щоб не видати своїх справжніх почуттів: *«Вінстон залишався стояти спиною до телезахисту. Так було безпечніше, однак, він добре знав, що навіть по спині можна багато чого дізнатися»* (1, с. 3). Людина повністю позбавляється свободи навіть у себе вдома, тому що в кожній квартирі встановлений телезахист. За людьми постійно ведеться тотальний контроль.

Як зазначає С. Кобута у статті «Персонажі романів Івана Багряного та Джорджа Орвелла як втілення концепції «вільної людини», устами Вінстона Сміта Джордж Оруел «виражає свою найбільшу віру у людину» [28, с. 101]. Це підтверджується цитатою з твору: *«Я знаю, що ви зазнаєте поразки. У всесвіті є щось – я не знаю, якийсь дух, якийсь принцип – котрий ви не подолаєте... Дух Людини»* (1, с 222).

Саме віра у незламність людського духу, у властиве для людини почуття власної гідності та благородство кожного, незалежно від статусу чи походження, дає змогу письменнику стверджувати ідею незнищенності людини, виділяючи її прагнення свободи базовою потребою. Через головного героя роману «1984» письменник показує, що кожен може стати прикладом для наслідування. Для того, щоб ним стати, необхідно боротися за свою свободу.

С. Кобута вказує на те, що герой антиутопії є втіленням «концепції вільної людини», а отже дає нам змогу побачити те, як різні життєві обставини формують світогляд та особистість письменника, чи дають вони можливість бути собою, еволюціонувати, чи навпаки спричиняють деградацію [28, с 102].

Вінстон Сміт є залежним від економічних та соціальних факторів, суспільних умовностей та упереджень. Йому бракує свободи, тому його не можна назвати вільним. Джордж Оруел спеціально змальовує неідеального героя, за яким стоїть боротьба за свободу та трагізм зовнішньої чи внутрішньої залежності.

Як стверджує С. Кобута, герої творів Джорджа Оруела є «лакмусовими папірцями» [28, с. 102], оскільки залежно від їх поведінки та особливостей світогляду ми можемо говорити про можливість існування повністю вільної особистості у конкретних умовах. Персонажі письменника еволюціонують, вони розкривають свій потенціал із нових, невідомих раніше сторін, що призводить до неочікуваних висновків. Дійсно, Вінстон Сміт змінюється у процесі боротьби за власну свободу. Джордж Оруел наголошує на важливості свободи, в той же час показуючи те, до чого може призвести повна її відсутність. Отже, *свобода* є найбільшою цінністю для людини, за яку необхідно боротися. Вона визначає особистість.

Вінстон Сміт працює у Міністерстві Правди, він займається переписуванням історії. Вчорашній день постійно підлаштовується під сьогоднішній, легко змінюються цифри, імена, факти. Сміт займається не просто переписуванням журналів, газет, заміток, – він займається переписуванням історії. Міністерство Правди зображується як обов'язкова соціальна інституція, без якої не може існувати держава. Сама назва є абсурдною, оскільки ніякої правди там немає, історія послідовно знищується, немає жодного шансу на її збереження.

У творі ми бачимо і інші «міністерства»: *«Це були домівки чотирьох Міністерств з яких повністю складався державний уряд. Міністерство Правди, яке займалося виробництвом новин, освіти, розваг та образотворчого мистецтва. Міністерство Миру, яке піклувалося про війну. Міністерство Любові, що підтримувало закон та порядок. І Міністерство Достатку, що відповідало за економічні справи. Мовою Новосуржу їх називали: Мініправа, Мінімир, Мінілюб та Мінідостаток»* (1, с. 4).

Кожен день Вінстон працює з псевдоісторичними документами і вже навіть не може розрізнити, де правда, а де вигадка. Він може довіряти лише власному досвіду: *«Іноді, насправді, ти міг тицьнути пальцем у конкретну брехню. Було неправдою, наприклад, те що Партія проголошувала у підручниках з історії, що саме Партія винайшла аероплани. Він пам'ятав аероплани ще з часів свого найвраннішого дитинства. Але ти нічого не міг довести. Ніколи не знаходилося жодного доказу. Усього лише раз за усе своє життя йому довелося тримати в руках неспростований документальний доказ підробки історичних фактів»* (1, с. 32).

Ми бачимо вже на початку твору, що така робота приносить Вінстону задоволення: *«Найбільшою насолодою в житті Вінстона була його робота. Більшість з неї була марудною рутинною, але серед неї також траплялася робота настільки важка та заплутана, що ти міг загубитися серед неї, неначе у безодні важезної математичної задачі – вишукано делікатні та тендітні шматочки підробки, які ти обробляв, не маючи ніяких орієнтирів, окрім як власного знання Інґсоу та власного розуміння того, що хоче Партія, щоб ти сказав»* (1, с. 34). Людина знаходиться під повною владою Партії та її вождя, вона зобов'язана думати та чинити так, як цього хоче Партія, прояви свободи тут взагалі неможливі.

Історія переписувалася стільки разів, скільки це було потрібно Партії. Те, що було насправді, нікого не хвилювало. Саме тому у цьому суспільстві і є актуальним один з лозунгів – «незнання – це сила». Ці слова стають втіленням не лише ідеї Партії, а й нормою життя. *«Наприкінці Партія могла б проголосити що два плюс два дорівнює п'ять і ти мав беззастережно вірити у це»* (1, с. 34), – саме таким ми бачимо життя в Океанії.

Під сумнів підводиться навіть існування людини. Вінстон створив біографію неіснуючої людини: *«Товариш Огілві, якого ще навіть годину тому важко було уявити, зараз став фактом. Йому вдалося дуже курйозним що він міг створити мертву людину, але тільки не живу. Товариш Огілві, який ніколи не існував у теперішньому, тепер існував у минулому, і коли-небудь, коли акт*

підробки буде забутий, він міг почати існувати так само достовірно і маючи такі ж докази на це, як і Карл Великий або Юлій Цезар» (1, с. 42).

З цього можна зробити висновок, що зникнення історії веде до зникнення людини. Історія як символічна форма культури стає непотрібною, коли усе фальсифікується на користь держави та Партії.

Отже, історія у світі антиутопії ні як наука, ні як історичний процес вже не існує. У романі Джорджа Оруела вона просто зупинилася на мертвій точці.

Ми бачимо, що Партія повністю обмежує свободу людину у різних її проявах: *«Дві найголовніші мети Партії – це завоювати геть усю поверхню земної кулі та винищити раз і назавжди будь-яку можливість незалежного мислення» (1, с. 177).* Людина не може почувати себе вільною та захищеною, коли за нею ведеться тотальний контроль, коли вона не може навіть хвилини побути на самоті, бо навіть вдома за нею постійно стежать с моніторів.

Досягнення цієї єдиної мети виправдовує будь-які засоби, у тому числі масовий терор та винищення населення, яке ще не втратило здібності мислити. У цьому й полягає головне призначення тоталітарної машини – створити світ усеохоплюючого терору.

Абсурдність державного укладу ми бачимо навіть на моральному рівні. Це і тотальний контроль над інтимною сферою, сім'єю, дітонародженням, це і керування думками через Поліцію думок, це і створення спеціальної мови «новосуржу». *«Метою Партії було не лише запобігання формуванню прихильності між чоловіками та жінками, яку згодом неможливо б було контролювати. Насправді, неофіційною метою було усунення цілковито усіх приємних відчуттів зі статевого акту. Не стільки кохання як еротизм був головним ворогом, як всередині шлюбу, так і поза ним» (1, с. 58),* – ми бачимо, що людина, яка має почуття до протилежної статі, вважається шкідливою та небезпечною для держави, оскільки нею в такому разі складніше керувати.

Із раннього дитинства кожному прививалася думка про те, що статевий акт – це огидно, і він необхідний лише для дітонародження. Партія намагалася

придушити статевий інстинкт, спотворити його: *«Статевий акт, здійснений вдало, був справжнім бунтом. Пристрассть була думкозлочином»* (1, с 60).

Усі шлюби мали бути підтверджені спеціальний комітетом, але не було ніякої свободи вибору партнера. Комітет одобрював лише ті пари, які очевидно не підходили одне одному: *«У дозволі завжди відмовляли якщо пара складала враження фізично привабливої та взаємогодящої»* (1, с. 58). Єдиною метою таких шлюбів було народження дитини, яка у майбутньому використовувалась би Партією у своїх цілях.

Проте більша частина населення Океанії була непартійною. Через це такі люди взагалі не вважалися людьми і навіть мали назву «проли». Вони жили в старих будинках, масово помирали від голоду, холоду та хвороб. Проте вони були дещо вільнішими від партійців: їм не заборонялося грати в азартні ігри, ходити до барів, займатися коханням та мати багато дітей. Пролів, або ж пролетарів, вважали «тваринами», які не здатні до адекватного мислення й разом з тим організованого опору офіційній владі. *"Проли це не людські істоти"*, – стверджує Саймі (1, с. 46).

На підтвердження цієї думки є ще одна влучна цитата: *«Партія вчила, що проли є природніми підлеглими, яких потрібно тримати у покорі, наче тварин, застосовуючи декілька простих правил. Насправді ж було дуже мало відомо про пролів. Було не потрібно знати забагато. Допоки вони продовжували працювати та плодитися, решта їх активної діяльності була неважливою»* (1, с 63). Влада стверджувала, що проли так же як і тварини є вільними. В їхніх домівках не встановлювалися телезахисти, а цивільна поліція навідувалася до них досить рідко.

У тоталітарній державі найвищим мірилом цінності постає влада, втілена в образі партії на чолі з Великим братом. Ідеолог партії О'Брайен зазначає: *«Не існуватиме ні мистецтва, ні літератури, ні науки. Коли ми станемо всесильними, нам більше не потрібна буде наука. Не буде різниці між красою й потворністю. Не буде цікавості, життя не приносить задоволення. Ми знищимо всі задоволення. Але завжди – не забувайте про це, Вінстоне, –*

завжди існуватиме сп'яніння від влади, яке повсякчас зростатиме й постійно ставатиме ще ненаситнішим. Завжди, будь-якої миті, існуватиме сп'яніння від перемоги, радість чавити безпорадного ворога. Якщо ви хочете уявити собі майбутнє, уявіть подошву черевика, що чавить людське обличчя – чавить вічно» (1, с. 253).

I. Куницька у статті «Травматичний дискурс антиутопії (на матеріалі роману Дж. Орвелла «1984»)» стверджує, що у своєму творі письменник використовує багато описів, які вдало поєднуються із діями героїв, з метою того, щоб більш повно передати атмосферу тоталітарного суспільства та психологічного стану людини. Він дуже детально описує процеси катування та страждання людей від цього, а також яскраво змальовує приміщення, де карають людей. Це викликає у читача жах та відчай, за допомогою цього можна краще зрозуміти дії та вчинки героїв [31, с. 347].

Ми бачимо у творі кімнату 101, яка є камерою тортур і знаходиться у Міністерстві Любові. За допомогою цієї кімнати Партія намагається підкорити в'язнів, використовуючи проти них їх найбільші страхи та фобії. Отже, владі відомо навіть те, чого боїться кожна людина у державі і використовує це у власних цілях.

Мешканці Океанії найбільше за все бояться потрапити у кімнату 101. Так, один із ув'язнених благає офіцера: *«Я маю дружину і трьох дітей. Найстаршому з них немає і шести років. Ви можете узяти цілковито усіх їх та перерізати їм горлянки просто у мене перед очима, а я буду просто стояти та дивитися на це. Тільки не Кімната 101!»* (1, с. 219). Вінстон цікавиться у О'Брайєна, що ж таке відбувається у цій кімнаті, на що він відповідає: *«Це дещо, що є у Кімнаті 101, – це найгірша річ у всьому цьому світі»* (1, с. 264).

Найбільшим страхом Вінстона Сміта є пацюки. О'Брайєн знає це, тому потрапивши у кімнату 101 на героя чекають такі тортури: *«Ти ж розумієш усю цю будову даної клітки. Цю маску буде щільно припасовано на твою голову, не лишаючи жоднісінького виходу або шпаринки. Коли я натисну цей другий важіль, оці двері даної клітки навстіж відкриються. Ці голоднючі тварюки*

вистрелять звідси, наче кулі. Чи ти коли-небудь бачив, як пацюк стрибає крізь простір? Вони стрибнуть на твоє обличчя і увір'ються прями́сінько в нього. Іноді вони спершу впиваються в очі. Іноді вони прогризають щоки і вижирають язик» (1, с. 267).

I. Куницька зазначає, що для того, щоб підсилити вплив на свідомість читача і повністю передати те, через що героям доводиться проходити, а також для того, щоб читач краще зрозумів фінал роману, Джордж Оруел дуже часто вживає слово «біль». Він напрочуд детально та натуралістично змальовує сцени жорстокості і страждання, що це стає надзвичайно тяжким морально для людського сприймання [31, с. 348]. Ми бачимо це під час катування героя: *«Різкий біль вистрелив крізь щелепу Вінстона. О'Брайєн вирвав цей зуб геть разом з корінням. Він жбурнув його геть крізь усю камеру» (1, с. 254), «Зараз настане біль, новий різновид болю» (1, с. 239), «Вінстон періодично не міг пригадати, чому цей біль відбувається» (1, с. 233), «Без жодного попередження, окрім легенького руху руки О'Брайєна, хвиля болю вщент сповнила його тіло. Це був жахаючий біль, тому що він не міг побачити що ж відбувається, і він мав таке відчуття, що якесь смертельне поранення було завдано йому» (1, с. 227).*

Тоталітарний лад Океанії у романі сприяє розумовій деградації населення. Важливим джерелом впливу та обмеження свободи жителів Океанії є мова. У романі «1984» ця особлива мова називається «новосуржем». Вона є повністю переробленою, завдяки чому Партія унеможливила використання слів чи висловлювань, які суперечили її ідеям. Якщо знищити слово, яке не подобається партії, то і люди не висловлюватимуть «неправильних» думок. Саме поняття «мислезлочину» зникне, якщо не буде можливості його чинити: *«Новосурж – це єдина мова у світі, чий словник постійно зменшується» (1, с. 46).*

Стосовно цього висловлюється Сайм: *«Хіба ти не бачиш, що головною метою Новосуржу є звуження меж думок? Врешті-решт, ми зробимо думкозлочини цілком неможливими, оскільки вже не буде слів, на яких їх можна*

висловити. Кожне поняття, яке тільки потрібно, можна буде висловити лише одним словом, і його значення буде суворо окреслено, та усі його додаткові та допоміжні значення буде стерто та забуто» (1, с. 46).

Мова є одним із головних інструментів тоталітарного контролю над реальністю. У звичайному світі вона може розширювати горизонти та робити розуміння світу більш глибоким, однак у світі антиутопії Джорджа Оруела новосурж обмежує свободу людини. Така мова чинить шкоду людській свідомості, протидіє їй.

Т. Сосніна у статті «Способи відтворення квазіреалій у перекладі роману Дж. Оруела «1984» зазначає, що мова антиутопії є «езотеричною», вона спростовує утопічну свідомість як «ідеальну модель», руйнуючи властиві їй норми природної мови [56, с. 309].

Цікавим для розуміння концепту *свободи* у романі «1984» є поняття «думкозлочину»: *«Думкозлочин не призводить до смерті: думкозлочин – ЦЕ І Є смерть» (1, с. 24).* Виявом такої думки є будь-яка ідея, що суперечить Партії. Таке мислення завжди викривається та підлягає суворому покаранню. Будь-який прояв інакомислення може бути останнім. «Думкозлочинці» вважаються зрадниками.

Стосовно цього висловлюється О'Брайєн, говорячи про те, що думати незалежно – це вже злочин. Партію не цікавлять злочинні дії, які чинять люди, її цікавлять думки. Немає жодного сенсу приховувати це, оскільки в будь-якому разі тебе впіймають: *«Поліція Думок дістане його у будь-якому випадку» (1, с. 16), «Думкозлочин це була не та річ, яку можна приховувати вічно. Ти міг вдало хитрувати та вивертатися якийсь час, навіть роками, але раніше чи пізніше вони все одно вистежать і схоплять тебе» (1, с. 16).*

У тоталітарних державах завджи є контролюючі органи, які стежать за порядком. Поліція думок – це інстанція, яка карає усі прояви інакодумства: *«Не минало і дня, щоб Поліція Думок не викривала шпигунства та саботажу, здійснених під його орудою» (1, с. 16).*

Як зазначає С. Кобута, в антиутопії Джорджа Оруела його класичне розуміння зради зникає для того, щоб відродитись у більш широкому та глобальному поняття «думкозлочин» [29, с. 185]. Саме відсутність чіткого розрізнення у творі злочинів полегшує спроби органів влади контролювати вчинки та думки людей.

Сміт прекрасно розуміє, що його щоденник рано чи пізно прочитає Поліція думок, проте все одно робить запис у щоденник: *«До майбутнього або до минулого, до часу, коли думки будуть вільними, коли люди будуть відрізнятися один від одного і не будуть жити на самоті – до часу коли істина буде існувати, і те що, зроблене не можливо буде заперечити: від епохи одноманітності, від епохи самотності, від епохи Великого Брата, від епохи двоєдумства – вітання!»* (1, с. 24). У цих рядках він висловлює сподівання на краще майбутнє, де людина буде вільною та зможе висловлювати свої думки не боячись, що Партії це не сподобається.

Утечу з тоталітарного середовища та прагнення Вінстона Сміта ізолюватися від похмурої дійсності символізує образ кімнати містера Чаррінгтона. У ній він потаємно зустрічається із Джулією: *«Зараз, коли вони вже мали свою потаємну схованку, майже дім, вже навіть не видавалося труднощами те, що вони могли зустрічатися нечасто та лише протягом двійко годин. Що мало значення, так це те, що ця кімната над крамничкою старих речей могла існувати. Мало значення, що ця кімната там є і недоторкана, майже так само, як і власне бути у ній. Ця кімната – це цілий світ, пазуха минулого, де викопні тварини все ще можуть прогулюватись»* (1, с. 136). У цій кімнаті герой може почувати себе вільним.

Для Вінстона безладне приміщення стає затишною кімнатою, інтер'єр якої викликає у нього почуття ностальгії, символізує зв'язок із минулим, яке Партія усіма шляхами намагається витіснити із людської свідомості: *«Це була дика, нездійснена думка яку він відразу ж відкинув не встигла вона з'явитися; але ця кімната збудила у ньому певного роду ностальгію, щось на зразок спадкової пам'яті. Здавалося, що йому було добре відомо відчуття того як це*

сидіти у кімнаті на кшталт цієї, у кріслі перед відкритим вогнищем з ногами біля камінної решітки і з чайничком на гачечку над вогнем; цілковито на самоті, цілковито у безпеці, і ніхто не наглядає за тобою, жоден голос не турбує тебе, і жодного зайвого звуку окрім булькотіння чайничка та лагідного цокотіння годинника» (1, с. 87).

Джулія, кохана Вінстона, прийшовши у кімнату містера Чаррінгтона, ставить воду на вогонь для того, щоб приготувати каву. В. Кучер у статті «Символічне значення закритого топосу в романах-антиутопіях першої половини ХХ століття» зазначає, що особистий простір героя заповнено елементами інтер'єру, які тлумачаться як символи родини та рідного дому. Найбільш ієрархічним є камін [32, с. 106].

Власна ж квартира Вінстона Сміта не давала йому почуття захищеності, тому він так зрадив тому, що у кімнаті містера Чаррінгтона немає телезахисту: «Тут немає жодного телезахисту!» (1, с. 87).

Хоч його житло й не давало йому почуття комфорту, однак у героя була певна перевага: «З деяких причин телезахист у вітальні був незвично розташований. Замість того щоб бути розташованим, як це робилося зазвичай, на торцевій стінці, звідки він міг контролювати усю кімнату, його було розташовано на довгій стіні навпроти вікна. З одного боку якої була невеличка ніша у якій зараз знаходився Вінстон, і яка під час будівництва квартири планувалася швидше за все як тримач для книжкових полиць. Сидячі у ніші, добряче позаду, Вінстон був здатен залишатися поза полем зору телезахисту, наскільки вистачало погляду. Він міг бути почутий, звісно, але допоки він знаходився у своїй теперішній позиції його не можна було побачити» (1, с. 5). Саме це і дає йому трохи свободи. У цьому закутку герой і пише свій щоденник.

Отже, тотальна влада тому і є тотальною, оскільки не допускає варіанту існування чого-небудь, окрім самої себе. Людина втрачає свободу, втрачає право на власні думки, почуття. Населення постійно зазнає маніпулювань. Внутрішній світ людини стоїть під прицілом влади, яка претендує повністю

підкорити людину, зробити її слабкою та керованою, позбавити її власної волі. Окремий внутрішній світ – неприпустимий, прояви інакомислення вважаються зрадою. Людина є безсилою перед системою. Як зазначає письменник, метою влади є влада. Тоталітарна машина прагне захопити усе суще, навіть думки людини.

Таким чином, неприйняття особистістю тоталітарного ладу, який заснований на уніфікації та несвободі, ж основною сюжетною лінією роману «1984». Розв'язка є трагічною, оскільки Вінстон Сміт підкорився системі, він полюбив Великого Брата. Цим фіналом автор застерігає нас від такого майбутнього.

Висновки до розділу 2

Джордж Оруел – один із найпопулярніших світових письменників, який прославився своєю антиутопією «1984». Це палкий прихильник різносторонньої свободи людини. У його романі ми бачимо протистояння особистості та тоталітарної системи, яка будується на придушенні свободи та індивідуальності людини. Така держава повністю спотворює людину морально.

Письменник акцентує увагу на тому, що в умовах тоталітарного режиму людина втрачає свободу, втрачає право на власні думки, почуття. Особистість не є вільною, оскільки зазнає маніпулювань, вона позбавлена власної волі, є слабкою та керованою. Прояв інакомислення просто неможливий – людина безсила перед системою.

Ми бачимо, як свобода людини обмежується на усіх рівнях, навіть неправильна думка вважається «думкозлочином» та карається. Поліція думок постійно стежить за тим, щоб у суспільстві не було проявів інакомислення, які б шкодили державі. Мешканці Океанії не мають свободи навіть у себе вдома, оскільки за ними постійно ведеться спостереження з «телезахистів». Населення деградує, оскільки мова також підлягає контролю. «Новосурж» має на меті

знищити всі слова, які є неприпустимими для держави. Завдяки цьому обмежується мислення людей. Людська свідомість повністю під контролем.

Отже, держава з таким тотальним контролем повністю підкорює та спотворює людину. Джордж Оруел зазначав, що песимістичний фінал його твору має застерігати світ від такої агресії.

РОЗДІЛ 3.

ОЛДОС ХАКСЛІ «ПРЕКРАСНИЙ НОВИЙ СВІТ»

3.1. Творчість Олдоса Хакслі та її місце у світовій літературі

Творчість Олдоса Хакслі залишила значний відбиток у світовій літературі. Його твори побудовані на цікавих і захоплюючих сюжетах і мають глибокий сенс.

Олдос Леонард Хакслі – англійський письменник, есеїст, критик, прозаїк. Цікавий факт, що він був вчителем Джорджа Оруела. Народився 26 липня 1894 р. у графстві Суррей. Родина Хакслі належала до британської культурної еліти, що дала цілу низку видатних вчених, письменників та художників. У творчості Хакслі можна зауважити кілька наскрізних тем – це роздуми про Бога та справжню людяність, пошуки ідеалу. Треба зазначити, що великий вплив на творчість Олдоса Хакслі мав його дідусь – біолог. В деяких його творах піднімається тема психологічного дослідження людини, що стосувалось самої глибини її сутності [48, с. 234].

Свій перший роман, який не був опублікований, письменник написав у віці сімнадцяти років. Він вивчав літературу в Оксфорді. Уже в двадцять років Олдос Хакслі вирішує обрати письменницьку діяльність як професію.

У його романах мова йде про дегуманізацію суспільства в процесі технологічного прогресу (антиутопія «Прекрасний новий світ»). У книзі «Повернення в прекрасний новий світ» (Brave New World Revisited, 1958), написаній через двадцять сім років після першої, Олдос Хакслі описує протилежний першій книзі стан суспільства і розвиває думку про те, що насправді все буде значно гірше і страшніше, ніж в першій. Автор торкався у своїй творчості і пацифістської теми [48, с. 234].

Дослідженням творчості Олдоса Хакслі займалися В. Кучер «Поетика роману-антиутопії в рецепції сучасного літературознавства» (2013), «Символічне значення закритого топосу в романах-антиутопіях першої

половини ХХ століття» (2011), І. Слоневська І. «Інтертекстуальний діалог у дискурсі антиутопії ХХ ст.: О. Хакслі «О дивний новий світ» – М. Уельбек «Елементарні частки» (2015), Н. Дмитренко «Між тоталітарним пеклом та споживацьким раєм. Роман-антиутопія Олдоса Хакслі «Прекрасний новий світ» (2016), О. Голубев О. П. «Реалізація прийому симулякра в романі О. Гакслі «Brave new world» («Прекрасний новий світ»))» (2016), І. Девдюк «Проблема свободи в антиутопічному дискурсі романів «Сонячна машина» В. Винниченка і «Прекрасний новий світ» О. Гакслі» (2018), О. Бандровська «Технології замість гільотини: влада і людина в романі Олдоса Гакслі «Чудовий новий світ» (2012).

1920-1930-і рр. в літературному процесі – період «розквіту» антиутопій як жанру, що відбив протиріччя європейської культури, позначеної Освальдом Шпенглером як «фаустівська».

У сучасному літературознавстві стала традиційною точка зору про те, що «Прекрасний новий світ» Олдоса Хакслі генетично пов'язаний з романом Замятіна «Ми», який зробив величезний вплив на англійського письменника. «Делікатний момент в проблемі впливу Замятіна на англійську утопію пов'язаний з Хакслі, який чомусь заперечував факт свого знайомства з книгою Замятіна, підтверджений багатьма свідченнями», – стверджує В. Чалікова [68, с. 156].

Підкреслюючи близькість пафосу і стилю романів Замятіна і Хакслі, дослідниця виділяє в поетиці творів ряд схожих рис, що вказують, на її думку, на певну ідеологічну спорідненість: «Так само, як і читач Замятіна, читач Хакслі з перших сторінок виявляється серед подій і персонажів абсолютно незнайомого світу: експозиції практично немає. Сюжет Хакслі, як і Замятіна, будується на зіткненні тейлористсько-фордистської, духовно мертвої, чуттєво прісної цивілізації з дикою і яскравою природою «дикунів». Держава в обох романах – орган, що відпускає підданам примусове щастя, основа якого – стабільність. Обидва виникли в результаті останньої і остаточної всесвітньої революції» [68, с. 156].

Можна сказати, що в романі «Прекрасний новий світ» Олдоса Хакслі продовжує розвивати ідею Замятіна про гармонійне суспільство і гармонійну особистість, представивши в образі Світової Держави спробу втілення мрії російського письменника.

Книга «Прекрасний новий світ» була задумана як сатиричний роман про майбутнє, про результати можливих біологічних відкриттів в умовах встановлення наукової диктатури, де життя замінить наркотичне бездумне існування. Політична структура такої держави мислиться як жорстка кастова ієрархія. Економічна структура обов'язковою умовою життя стверджувала відсутність приватної власності. Особисте життя відсутнє, втрачена сім'я, введено штучне розмноження. Людина перетворена на тварину і виконує запрограмовані функції, вона не є вільною.

Олдос Хакслі написав цей роман з метою дискредитації утопії. Розвінчання майбутнього було природним доповненням до його сатири на сучасність.

«Прекрасний новий світ» («Brave new world») було надруковано у 1932 році. Назва роману запозичена із шекспірівської «Бурі»:

O, wonder!

How many goodly creatures are there here!

How beauteous mankind is! O brave new world,

That has such people in't!

О диво!

Які вродливі створіння я бачу!

Яке прекрасне поріддя це людське!

Який чудесний світ новий оцей,

Де отакі є люди! (переклад М. Бажана) [10, с. 403].

Неможливість побудови ідеального світу, тобто утопії, спричиняє появу антиутопії. Шекспір у романі стає виміром людськості, він частина забутого світу в технократичному і автоматизованому суспільстві майбутнього. В цю

цитату автор вкладає долю іронію, вона показує його ставлення до тогочасного американського суспільства, яке було засноване на принципах надмірного споживання та доцільності.

У романі «Прекрасний новий світ» ми бачимо виразні алюзії на психоаналітичну теорію З. Фрейда, який наголошував на великій ролі підсвідомого в людському існуванні, а також стверджував, що всі проблеми особистості походять із дитинства. Олдос Хакслі по-своєму трактує ідеї засновника психоаналізу: «цивілізовані» люди не мають ніяких психологічних проблем, оскільки влада приймає запобіжні заходи і не дозволяє цьому статися. У новому світі відсутній інститут сім'ї, дітей заохочують до сексуальних ігор, дорослих – до регулярної зміни партнерів, тому й відсутнє будь-яке підґрунтя для появи проблем.

В українському перекладі твір було надруковано у журналі «Всесвіт» у 1994 році.

Як вважає дослідниця Г. Сабат, в уявленні Олдоса Хакслі чітко окреслились контури майбутнього, а основні його риси полягають у наступному:

- тоталітарна система;
- авторитарний режим;
- лицемірна ідеологія;
- насильницька односторонність;
- беззаконня;
- страх, який стає внутрішньою сутністю людей;
- перетворення людини в гвинтик страшної тоталітарної машини;
- антиісторизм, перекроювання минулого й відмова від нього;
- бездуховність суспільства [53, с. 24].

Отже, творчість Олдоса Хакслі займає важливе місце у світовій літературі. Він є одним із найвідоміших письменників, його твори входять у рейтинги найкращих книг світу. Письменник вважав, що література повинна бути частиною суспільного життя, а завдання художника – осмислювати і, по

можливості, впливати на те, що відбувається у великому світі. Його антиутопія «Прекрасний новий світ» – це справжня класика, а також один із найяскравіших творів цього жанру.

3.2. Обмеження свободи людини в романі-антиутопії Олдоса Хакслі «Прекрасний новий світ»

«Прекрасний новий світ» – роман-антиутопія англійського письменника Олдоса Хакслі, який побачив світ у 1932 р. Це одна з найвідоміших та найцитованіших світових антиутопій, яка входить у рейтинги найкращих книг усіх століть.

Назву роману є дуже неоднозначною для перекладу (Brave New World), оскільки англійське слово brave має багато значень: чудовий, дивний, сміливий тощо. Нам роман відомий під назвою «Прекрасний новий світ».

«Хакслі зміг спроектувати цілісний переконливий світ імовірного майбутнього. Вражає, що складові саме цього романного світу, а не якогось іншого з придуманих тоді чи згодом, складають основний зміст нашої, поки ще не завершеної цивілізації», – стверджує дослідниця І. Головачова [14, с. 232].

О. Бандровська зазначає: «О. Гакслі був одним з небагатьох мислителів свого часу, для яких оптимізм сучасників одразу обертався песимістичним баченням майбутнього. Декларуючи тему роману як «вплив прогресу науки на особистість людини», створюючи модель кастового суспільства, в якому кожний індивід запрограмований на виконання певних утилітарних завдань, митець проводив думку, що наука може бути ворогом для людини» [3, с. 16].

Події у антиутопії відбуваються у майбутньому – 632 р. (26 ст. християнської ери, 2541 р.). Відліком майбутнього стала Ера Форда. Автор згадує часи до цієї епохи: *«Світ переповнився батьками, а отже й стражданнями, кишив матерями, що призвело до найрізноманітніших збочень - від садизму до непорочності; переповнився братами, сестрами, дядьками, тітками, сповнився збожеволілими й самогубцями. Почуття мало один вихід -*

моя любов, моя дитина...» (2, с. 20). Жителі планети живуть в єдиній державі, суспільство якої є споживацьким. Відраховується нове літочислення – Ера Т.

Н. Дмитренко зазначає: «Це світ, у якому немає місця трагедіям, бо вони потребують «суспільної нестабільності». Це стабілізований світ, у якому живуть щасливі люди, вони не здатні бажати того, чого не можуть одержати. Це світ без страху смерті, без похилого віку, без пристрастей, дружин і коханців, світ, де секс не породжує виникнення дітей. Це світ, де люди не можуть вийти за рамки усталеної поведінки. Де поняття «свобода» викликає лише посмішку» [18, с. 51]. Отже, у світі антиутопії Олдоса Хакслі людина також є всього-на-всього елементом системи, вона не має прав та *свободи*.

Були люди, які жили поза межами цивілізації, через те вважались вигнанцями, оскільки не відповідали стандартам нового світу. «*Ті, що народжуються в резервації, я повторюю, приречені там і вмерти. Їхнє життя протече*», – таким ми бачимо їх існування (1, с. 55). «*Приблизно 60.000 індіанців і метисів... геть дикі... Наші інспектори іноді відвідують... ніякого іншого зв'язку з цивілізованим світом... ще зберігають свої огидні навички і звичаї... одружуються, якщо ви знаєте, що то таке... сім'ї... ніякого кондиціювання... повторні забобони... християнство, тотемізм, культ предків... вимерлі мови, як зуні, іспанська, атапаська... пуми, дикобрази й інші люті звірі... інфекційні хвороби... жерці... отруйні ящірки...*» (2, с. 55), – прояви усього людського зневажаються, таких людей вважають дикунами, оскільки вони є вільними.

У романі-антиутопії Олдоса Хакслі ми бачимо ієрархічну систему, на вершині якої стоїть Форд. Для тоталітарного суспільства є характерним культ особистості, що ми і можемо спостерігати на сторінках твору. Форду поклоняються, ним захоплюються. Це проявляється навіть у буденних фразах, де звичні слова замінюють словом «Форд»: «*Замовкни, Форда ради!*» (2, с. 48), «*Слава Форду!*» (2, с. 42), «*А бодай йому Форд*» (2, с. 42), «*Форд його знає що*» (2, с. 18) тощо.

На честь Форда співають пісні, гімни:

«О Форде, суспільний наш Отче,
Що єднаєш Дванадцять в Одне!
Ми прагнемо смерть – ми вічності хочем,
Ми мріємо зріти Тебе» (2, с. 44);

«Гряди, о Господи Наш Форде,
З'єднай нас в радісній юрбі,
Злий у музичні нас акорди –
Ти завжди в нас, а ми в Тобі» (2, с. 3).

Г. Сабат у статті «Модель майбутнього в «Чудовому новому світі» Олдоса Гакслі та світових антиутопіях» стверджує, що дуже важливим знаряддям ідеології, яке впливає на людську свідомість, є різні ритуали та обряди. Саме вони допомагають привити людині думку про те, що існуючі принципи життя є істинними та беззаперечними. «В антиутопії ритуали показані як засіб одурманення народу. Вони відволікають його від інших важливих проблем, залучають до вигідних владі державних процесів, насправді ж тільки створюють видимість співучасті народу в урядових і суспільних справах» [53, с. 23].

Як ми бачимо, Форд у творі вважається Богом. Він незмінний, монументально статичний. Його діючу роль виконує Мустафа Монд – головний контролер: *«Його фордність Мустафа Монд! Очі завмерлих у вітанні студентів ледь не лізуть на лоба. Мустафа Монд! Постійний Головний Контролер Західної Європи! Один з десяти Світових Контролерів»* (2, с. 18).

За Мустафою Мондом ідуть дві вищі касты, які високо розвинені розумово та фізично: альфи та бети. Після них ідуть найнижчі касты, які вважаються розумово недорозвиненими, тож придатними тільки для важкої праці: *«А епси́лони ще гірші. Вони надто тупі і тому не вміють ні читати, ні писати», «Діти-альфи носять сіре. У них робота важча за нашу, тому що вони страшенно розумні. Як гарно, що я бета, що не працюю так тяжко. А ще – ми набагато кращі від гамм і дельт. Гамми дурні. Вони носять зелене, а*

дельти – хакі. О, ні, ні, я не хочу гратися з дельта-дітьми. А епсилона ще гірші» (2, с. 18).

Відмінності каст в романі представлені дуже наочно: чим нижче соціальний клас, тим убогіша людина у фізичному та інтелектуальному плані – через зменшення подачі кисню на певному етапі розвитку в пробірці. Механізм дуже ефективний, адже ніщо так не зміцнює нерівність, як фізичні особливості, які змінити не можна. Думки можуть трансформуватися, здібності – розвиватися, але тіло стає дійсно непереборною перешкодою.

Трудова маса легко піддається контролю завдяки «сомі» – нешкідливому наркотику: *«А якщо коли-небудь людину спіткає неприємність, то в нас завжди є сома, щоб відпочити від реальності, незлагод. І та ж сома притлумить вашу злість, примирить з ворогами, зробить вас лагідним, витривалим й довготерпеливим. У минулому, щоб досягти цього, і то після багатьох років тяжкого морального вишколу, треба було докласти великих зусиль. Тепер ви ковтаєте дві-три півграмові таблетки – і відразу все в нормі. Тепер кожен може бути добродійним. Ви можете носити з собою принаймні половину своєї моральності у флакончику. Християнство без страждань – ось що таке сома» (2, с. 125),* – ось що ми можемо дізнатися про сому із діалогу Дикуна та Мустафи Монда.

«Сомі ковтнем – і немає проблем» (2, с. 33), – люди наділені свободою волі лише для того, щоб обирати між божевіллям і безумством, хоча й здаються щасливими. Тут немає особистої свободи, свободи вибору, свободи думки. Це і дозволяє державі повністю контролювати особистість.

Завдяки наркотику досягається стабільність та урівноваженість трудового населення, а це в свою чергу робить тоталітарну державу міцнішою. Головним принципом системи Форда була рівність усіх людей, їх ідентичність, виховання ж мало повністю зрівняти кожного. В такому випадку люди почуватимуть себе комфортно, а отже ніщо не відволікатиме їх від обов'язків. Вже з перших рядків ми бачимо девіз Світової Держави: *«СПІЛЬНІСТЬ, ІДЕНТИЧНІСТЬ, СТАБІЛЬНІСТЬ» (2, с. 2).*

Про індивідуальність взагалі не йде мова, про що свідчать слова Директора: *«Дев'яносто шість ідентичних близнят працюють на дев'яноста шести ідентичних машинах! – Голос Директора тремтів від ентузіазму. – Нарешті ми на твердому ґрунті. Вперше в історії! – Він зацитував девіз планети: «Спільність, подібність, стабільність». – Величні слова»* (2, с.4), *«Мільйони ідентичних близнят. Принцип масового виробництва, нарешті застосований у біології»* (2, с. 4), – ідеальна ситуація для конвеєрного виробництва, досяжна завдяки успіхам генетики.

Крім каст нового суспільства є ще дикуни, тобто звичайні люди, біологічні механізми яких залишилися недоторканими (таким є опис старого мешканця резервації: *«Майже голий індіанець повільно сходить по драбині з другого поверху тераси сусіднього будинку - щабель за щаблем, тремтячи всім своїм старечим тілом. Його чорне й глибоко поморщене обличчя було мов маска з обсидіану. Запалий беззубий рот. У кутиках губ і з обох боків підборіддя блищало на чорній шкірі декілька довгих, майже білих волосин. Довге незаплетене волосся звисало на плечі й груди сивими пасмами. Тіло зігнуте й до кісток схудле, майже висхле»* (2, с. 58), – таким ми бачимо дикуна. Хвороблива та старіюча людина ніколи не зможе стати частиною нового суспільства.

Як розповідає один з правителів цього світу Мустафа Монд, зоря нової ери була відзначена бунтами і громадянською непокорюю, коли була зроблена спроба просто зобов'язати кожного споживати необхідну для функціонування економічного циклу кількість виробленого. Людину суспільства масового споживання довелося вирощувати штучно не тільки біологічно, але й ідеологічно. Стандарт задає не тільки фізичні «параметри» всіх цих альф, бет, гам, дельт та епсилонів, але і думки, асоціації, бажання. Єдина відмінність – в ступені свободи вибору, яка необхідна для виконання їх майбутньої діяльності: *«А що, зрештою, для нас індивід? – Широким жестом він указав на ряд мікроскопів і інкубаторів. – Ми без жодних утруднень, легко можемо наробити скільки завгодно нових»* (2, с. 4), – стверджує Директор.

Олдос Хакслі малює нам картину суспільства, де основна ідея – це задоволення людських потреб, передусім фізичних. Н. Дмитренко називає це «споживацький рай» [18, с. 52]. Як зазначає дослідниця, секрет щастя полягає в тому, щоб виховувати тіла та мозок так, щоб прищепити людям любов до їх «невідвратної соціальної долі».

Так само, як і в «1984», простір, в якому існують жителі, замкнений, тому втеча є неможливою. Ми не бачимо й описів житла як місця, де зосереджується тепла родинна атмосфера. Проте у творі Олдоса Хакслі, на відміну від «1984» Джорджа Оруела, середовище облаштоване бездоганно, можна стверджувати, що населення живе в ідеальних умовах. Навіть смерть не звільняє людину, оскільки вона приносить користь суспільству: померлих спалюють у крематоріях, що дозволяє виконувати план з видобування фосфору [18, с. 52]. *«Колись п'ятиокис фосфору після кремацій просто випадав із життєвого кругообігу. Тепер 98% його уловлюється. Більше ніж півтора кілограма з кожного дорослого трупа. А це майже чотири сотні тонн фосфору щороку в самій лише Англії»* (2, с. 39), – ось що ми бачимо у «прекрасному» новому світі.

Дітей тут не народжували, натомість штучно запліднені яйцеклітини вирощували у спеціальному Лондонському Інкубаторії: *«Запліднені яйця повертають до інкубаторів; там альфи й бети залишаються до остаточного переміщення в ампули, тоді як гамі, дельти й епсилона лише через тридцять шість годин забираються для застосування процесу Бокановського»* (2, с. 2).

Олдос Хакслі описує нам метод, за допомогою якого у людини формують рабську свідомість та психологію ще під час її знаходження у пробірці. Така свідомість є корисною для держави, оскільки людиною легше керувати: *«Троянди й електрошокові удари, хакі дельт, подуви смороду нерозривно поєднуються в одне ще перед тим, як дитина навчиться говорити. Але безмовне обумовлення є грубим і огульним, воно нездатне сформувати точніших рефлексів, не може втілити більш комплексних засад поведінки. Для цього потрібні слова, але слова без роздумувань. Коротше – гіпнопедія»* (2, с. 15).

Такі поняття, як «батько» й «мати» вочевидь не існували. Ці слова навіть вважалися грубими та невихованими: *«Коротше, – підсумував Директор, – батьками були батько й мати. – Лайливі слова чи, пак, наукові терміни лунко впали у знічену тишу. – Так... мати, – повчально повторив Директор, відкидаючись у кріслі, і вагомо додав: – Так, це неприємні факти. Згоден. Але більшість історичних фактів не менш неприємні»* (2, с. 13).

У «Прекрасному новому світі» правляча верхівка лише стежить за тим, щоб ніщо не заважало системі функціонувати, що вона, до речі, робить вельми успішно. У зіткненні інтересів особистості і держави людина не має шансів.

Людина у відповідності зі своїми природними потребами прагне фізичного кохання, але держава вимагає всієї енергії людини, навіть емоційної, щоб система не втрачала стабільності. У Олдоса Хакслі ця стабільність тримається наступним шляхом: любов і секс позбавляють інтимності, таємничості, переживання зводять до мінімуму.

Еротичні ігри у «Прекрасному новому світі» практикуються ще в дитячому віці: *«Надворі у парку був час забав. У теплі червеневого сонця сім чи шість сочень голих хлопчиків і дівчаток з вереском бігали по газонах, грали в м'яча або по двоє-троє усамітнювалися в квітучих кущах»* (2, с. 15), *«У трав'янистому закуті між високими язиками середземноморського вересу двоє дітей, хлопець років семи і дівчина, можливо, на рік старша, зосереджено, з серйозністю вчених, заглиблених у науковий пошук, гралися в примітивну сексуальну гру»* (2, с. 16). Коли людина стає дорослою, мало що в інтимній сфері може її здивувати, викликати по-справжньому сильні емоції.

Як зазначає Г. Сабат у статті «Модель майбутнього в «Чудовому новому світі» Олдоса Гакслі та світових антиутопіях», досягнення науки та мистецтва в антиутопіях вважаються примітивними, непрезентабельними, тому їх треба знищувати [53, с. 23]. Це ми й спостерігаємо на сторінках роману: *«Потім була знаменита сутичка в Британському музеї. Дві тисячі шанувальників культури були передушені гірчичним газом»* (2, с. 27), *«Започаткували похід проти Минулого, позакривали музеї, попідривали історичні пам'ятники. На щастя,*

більшість із них іще перед тим була знищена Дев'ятирічною війною. Були вилучені книжки, видані до 150 року Е. Ф.» (2, с. 28), «І був хтось, хто звався Шекспіром. Ви, звичайно, про нього нічого не чули» (2, с. 28), «Було щось, як я вже згадував, що звалося християнством» (2, с. 29). Дійсно, для антиутопій однією з характерних ознак є заперечення та знищення історії.

У «Прекрасному новому світі» навіть релігія вважається непотрібною, вона замінюється культом особи: «Було тоді щось, що звалося Богом. У нас тепер Світова Держава. Ми щорічно святкуємо День Форда, влаштовуємо урочисті співи й зібрання солідарності» (2, с. 29).

Як зазначає О. Бандровська, носієм нестабільності є ідея свободи, вільного вибору, які придушує держава як орган абсолютної влади [3, с. 15]. Так, Директор каже Джону, що відмова від ідеалу свободи є платою за стабільність. Концепт *свободи* тут не є пріоритетним, головне – це життя із комфортом.

Отже, антиутопія «Прекрасний новий світ» побудована на запереченні ідеальної держави і відображає нам наслідки тієї жахливої шкоди, яку вона завдає людині. Світова Держава – це тоталітарна система, де концепт *свободи* руйнується, де людина не є вільною. Для такої держави характерним є тотальний контроль над особистістю, нав'язана ідеологія, насильницьке одностайство, заперечення історії та прогресу, бездуховність населення. Влада здійснює контроль над свідомістю кожного, керує його світоглядом. Така ідеологія має на меті повністю підкорити людину, знищити її волю, лишити усіх емоцій та почуттів, змусити думати так, як це вигідно державі.

Олдос Хакслі доводить, що розвиток людства, яке прямує шляхом вдосконалення цивілізації, є трагічним та не має перспектив.

3.3. Осмислення художніх функцій концепту свободи в романі-антиутопії «Прекрасний новий світ»

Майже всі персонажі твору Олдоса Хакслі не є вільними, їхня *свобода* так чи інакше обмежена. На думку І. Девдюк, персонажі роману-антиутопії «Прекрасний новий світ» є неоднорідними типажами, в кожного з яких є своя нещаслива історія. До них ми можемо віднести Бернарда, Гельмгольца, Джона Дикуну, Леніну. Всі вони мають різні причини на те, щоб бути незадоволеними існуючим станом речей, всі розуміють, що їхнє буття є несправжнім. Таке буття не асоціюється зі свободою. Це переживання власної трагедії і пробуджує кожного [16, с. 82].

Бернард Маркс – представник вищої касты, альфа-плюс. Але він відрізняється від інших представників цієї касты. Бернард надто замислений, меланхолійний, навіть романтичний. Герой слабкий та немічний, не любить спортивних ігор: *«Фізичні дані Бернарда були справді ненабагато кращі від даних пересічного гамми. Він був на вісім сантиметрів нижчий і, відповідно, щупліший від стандартного альфи. Контактуючи з членами нижчих каст, він завжди боляче усвідомлював свою фізичну миршавість. «Я такий як є, але хотів би бути інакшим». Його гнітило гостре відчуття неповноцінності. Кожного разу, коли йому доводилося дивитися прямо, а не згори в обличчя дельтовика, він почувався приниженим»* (2, с. 37), – через свою несхожість на інших представників своєї касты герой відчуває себе приниженим та неповноцінним, – *«Непоказність Бернарда ізолювала його від суспільного оточення, а почуття окремішності, що за всіма існуючими мірками є розумовим надміром, стало в свою чергу причиною ще ширшого відчуження»* (2, с. 45). Жіноча стаття ігнорує його та насміхається над ним.

Ходять чутки, що йому в інкубаторі для зародків випадково впорснули спирт замість кровозамінника, тому він і вийшов таким дивним: *«Кажуть, що хтось помилився, коли він був ще в ампулі: подумав, що то гамма, і додав спирту в кровозамінник. Ось чому він такий миршавий»* (2, с. 25).

І. Девдюк наголошує на тому, що Бернард є жертвою психологічних комплексів, що спричиняє постійну рефлексію героя [16, с. 82].

О. Бандровська у статті «Метатекстова функція імені в романі Олдоса Гакслі «Чудовий новий світ» зазначає, що ім'я Бернарда Маркса асоціюється із іменами Бернарда Шоу та Карла Маркса [4, с. 280]. Як стверджує дослідниця, Бернард Шоу був прибічником рівних політичних і громадянських права жінок, саме тому у творі Бернард Маркс виявляє протест проти сексуальної об'єктивації Леніни Краун.

Щодо Карла Маркса, то за його концепцією людина перебуває у стані відчуження, тому основний акцент робиться на її звільненні. О. Бандровська каже, що «ім'я Бернарда Маркса передає ідею масштабності розповсюдження соціалістичних ідей, їхньої різноманітності та неоднозначності» [4, с. 280]. Воно побудоване за принципом взаємодоповнюваності. Дослідниця вважає, що таке ім'я є дещо іронічним: Бернард Маркс є носієм ідеї вивільнення людини, але незважаючи на це він представник найвищої касты і навіть не думає над тим, щоб зректися усіх радощів та переваг такого життя [4, с. 281].

Альфи розвинені надмірно, тому можуть інколи вибиватися із суспільного та громадянського ладу. Саме тому герой із скептицизмом сприймає увесь прогрес нової держави.

Він так і не стає вільною людиною, залишаючись рабом. На початку твору він зображений у більш позитивному ключі, проте у фіналі він виявляє свою підступну та огидну сутність. Бернард заперечував усі блага цього світу, однак під кінець твору саме заради них він зраджує своїх друзів.

Характер Бернарда Маркса у творі повністю розкривається через його стосунки з Леніною Краун та Гельмгольцем Вотсоном.

Леніна Краун – медсестра, яка працює на конвеєрі виробництва людей, член касты «бета»: *«Леніна Краун? О, вона чудесна дівчина. На диво дружна»* (2, с. 23). Вона є носієм масової свідомості тоталітарного режиму, оскільки підтримує державний устрій та беззаперечно притримується його.

О. Бандровська говорить про схожість її імені з іменем В. Леніна – лідера російських більшовиків та міжнародного комуністичного руху. Він заперечував демократію, яку він називав «буржуазною», та висував ідеї «демократичного

централізму» та «диктатури пролетаріату». Прізвище Краун дослідниця вважає грою слів: англійський драматург Джон Крауні оспівував романтичне кохання, а англійське слово crown означає вищу, верховну владу [4, с. 282].

Можна сказати, що Олдос Хакслі хотів показати порочне єство героїні. Леніна є аморальною, але її так запрограмували. У «Прекрасному новому світі» вважалося непристойним мати довгі стосунки з одним і тим же партнером, за що її і соромлять: *«Це просто непристойно так довго затримуватися з одним чоловіком. У сорок або в тридцять п'ять це ще допустимо. Але в твоєму віці, Леніно! Ні, справді так не можна. Ти знаєш, як не любить Директор всякої інтенсивності у цьому відношенні. Чотири місяці з Генрі Фостером і ніким іншим. Як би він розлютився, дізнавшись про таке»* (2, с. 21).

Героїня також не є вільною, вона завжди чинить так, щоб це вважалося нормою. Навіть її почуття до Дикуну не змінюють її натури. Вона просто зраджує його, оскільки це їй нічого не варте. Леніна навіть не може усвідомити того, що вона зрадила людину. Її не можна вважати вільною особистістю, з першої і до останньої сторінки вона є легковажною, примітивною та пустою.

Гельмгольц Вотсон – лектор-викладач на інститутській кафедрі творчості, товариш Бернарда Маркса: *«Гельмгольц був атлетичної статури, мав кремезні груди, широкі плечі й хоч був великий, рухався спритно й жваво. Круглі сильні в'язи підтримували красиву голову. Чуб кучерявився, риси обличчя були виразно окреслені. Він виглядав красенем – справжній альфа-плюсовик «від тімені до п'ят», як невтомно повторювала секретарка. За професією він був лектором-викладачем Інституту технології почуттів (у департаменті письменства), а часто займався й освітньою діяльністю як технік-формувальник почуттів. Він постійно писав до «Щоденного радіо», komponував стереоконтактні сценарії, з завидною спритністю й легкістю творив гіпнопедичні віршики й рекламні заклики»* (2, с. 36).

Герой усвідомлював свою індивідуальність, що і об'єднувало їх з Бернардом. Гельмгольц – це повна протилежність Леніни. Він протиставляється масовій свідомості. Письменник зображує його досить позитивно. *«Гельмгольц*

Вотсон лише недавно усвідомив надмір своєї розумової сили, одночасно усвідомив і свою відмінність від людей, що його оточували. Цей чемпіон тенісної ескалаторної гри, невтомний коханець (подейкували, ніби він мав шістсот сорок різних дівчат менше ніж за чотири роки), цей чудовий комітетчик і найкращий заводій раптово виявив, що спорт, жінки, громадська діяльність були, поскільки це його обходило, лише другорядними. Насправді, в глибині, його цікавило щось інше», – так описує його письменник (2, с. 37).

О. Бандровська зазначає, що «конотації його імені певною мірою вступають у конфронтацію з тими рисами, якими наділяє його автор» [4, с. 284]. Герман Людвіг Фердинанд фон Гельмгольц досліджував, як зростають нервові волокна, а також є засновником концепції «несвідомих умовиводів». Дослідниця говорить про те, що актуальне сприйняття визначається вже наявними у індивіда «звичними способами» [4, с. 285].

Прізвище Вотсон викликає асоціації з іменем Джона Вотсона –засновника біхевіоризму. На думку О. Бандровської, поєднуючи теорії Германа фон Гельмгольца і Джона Вотсона, Олдос Хакслі іронічно розкриває практичну можливість методу гіпнопедії [4, с. 284].

Гельмгольц демонструє свою силу поетичного слова та декламує Бернаруду свої вірші, темою яких визначає усамітнення:

Немов барабанна паличка
Зламалася – день минув.
Флейти угамувалися,
Центр міста заснув.
Лиця заснули і губи,
Машини в пільмі.
Купи сміття на вулицях,
Де кишіло людьми.
Тиша повниться тишею,
Шепотом, що згасає,
Наче голосом дівчини,

Якої ніяк не згадаю, –

Еджері чи Сюзанні? (2, с. 93).

Гельмгольц – це втілення усвідомленої свободи. Роздуми Вотсона захоплюють читача своєю зрілістю та виваженістю. Свобода для нього є невід’ємною складовою самопізнання й пізнання інших. Найбільша радість для нього – це пробудження сили поетичного слова. Він пише вірші про самотність, які повністю суперечать ідеям Світової Держави. Сама поезія і надає сенсу його життю, творчість є сенсом його життя, це справжня свобода, порив.

Досить важливою у творі є постать Джона Дикона. Це білий юнак, який народжений природним шляхом. Він є сином директора виховного центру, де працюють Леніна та Бернад. Це єдина людина, з якою Мустафа Монд вступає у дискусію, оскільки вважає його сильним співрозмовником, освіченим у багатьох галузях.

Уже в описі зовнішності Дикона Джона заявлений момент якоїсь неприродності, штучності образу. Автор представляє його не як індіанця, а як звичайного молодого чоловіка в такій одежі: *«На терасу вийшов молодик у одежі індіанця, але коси його були солом’яного кольору. Мав світло-сині очі і білу засмаглу шкіру»* (2, с. 61). У зв’язку з цим одяг індіанця, скоріше, нагадує спробу прийняти чуже обличчя. Саме так Джона сприймають мешканці індіанського села – як чужинця.

Світогляд Дикона являє собою не гармонійний синтез, а вигадливий сплав індіанських звичаїв і релігійних вірувань, а також моральних максим Шекспіра: *«Лежачи в ліжку, він малював в уяві Небо й Лондон, і Нашу Пречисту з Акоми, і ряди за рядами дітей у чистих посудинах, і як Христос літає, і Лінда літає, а ще уявляв великого Директора Світового Інкубаторію й великого Авонавілона»* (2, с. 67). Джон – чутлива та сентиментальна, наївна особа. Він не знаходить свого місця ні в старому, ні в новому світі.

Він пристрасно закликає до свободи: *«Невже вам подобається бути рабами? – почули вони голос Дикона, коли зайшли до вестибюля умиральні. Його обличчя розчервонілося, очі палахкотіли пристрасною й обуренням. – Чи*

вам подобається бути дітьми, сосунцями, що вміють лише скиглити й каятися? – додав, роздратований тваринною безглуздістю тих, кого прийшов визволяти. Але образи не пробивали панцира їхньої дурості. Вони непорозуміло дивилися на нього з пустим виразом тупої похмурої ворожості. – Так, каятися! – ще голосніше крикнув він. Горе й каяття, співчуття й обов'язок тепер були забуті, все поглинула непереборна ненависть до цих недолудей, виродків. – Невже не хочете бути вільними людьми? Чи ви навіть не розумієте, що таке мужність і свобода? – Лютъ надала йому красномовності, слова приходили легко й швидко. – Не розумієте? - повторив він і знову не одержав відповіді. – Що ж, гаразд. Тоді, – безжалісно продовжував він, – я вас навчу. Я примушу вас бути вільними, хочете ви цього чи ні. – І, розчахнувши вікно, що виходило на внутрішній двір, він почав жменями викидати маленькі коробочки з таблетками соми» (2, с. 201).

Отже, Дикуну не вдається зберегти власне «Я», Він відмовляється адаптуватися та приймати ті умови життя, які дає держава. Врешті-решт система нищить людину. Джон єдиний вихід вбачає у смерті, яка звільняє його від рабства. Він стає вільним.

Отже, в центрі розвитку сюжету знаходиться герой з його почуттями, переживання, емоціями. Саме завдяки рефлексії героя, що відрізняється від натовпу, ми можемо спостерігати особливості авторського світогляду. Розв'язка відрізняється трагічністю, оскільки герої не приймають світ, який створений для придушення будь-яких виявів свободи.

Бернард Маркс та Гельмгольц не можуть повністю вписатися у систему прекрасного нового світу, вони розуміють свою індивідуальність. Прагнення до свободи та вільного морального вибору – виняткова річ, на яку здатні лише обрані. Леніна є частиною цієї системи, вона повністю приймає її та підкоряється їй. Люди й не хочуть нічого змінювати. Правильніше сказати, вони навіть не знають про те, що є якийсь альтернативний варіант для існування. Хоча навіть при усвідомленні всієї дійсності, їх подальші дії залишаються під великим питанням.

Бернард з Дикуном були розчавлені системою. Але існує надія, що прийдуть й інші, які зруйнують цю систему. Перемогти в цій боротьбі за свободу можна тільки завдяки розвитку у людині «внутрішньої свободи». Це означає, що вона повинна почати любити, відчувати, мислити. Тільки таким чином можна не стати частиною того жахливого суспільного устрою, який змальовує нам Олдос Хакслі.

Висновок до розділу 2

Отже, концепт *свободи* в антиутопіях реалізується через опозиційні пари внутрішня/зовнішня свобода, свобода/необхідність. Саме вони і визначають те, як розвивається у творі конфлікт між особистістю та суспільством. Через внутрішній світ героїв, їхні емоції та переживання, ми можемо спостерігати світоглядні позиції Олдоса Хакслі. Свобода мислиться як необхідна умова буття кожної людини. Споживацька філософія, прогрес у розвитку науки та техніки, – це те, за допомогою чого нівелюється людська індивідуальність, те, завдяки чому держава обмежує свободу людини.

Письменник детально описує, як людина перетворюється на безвольну істоту. Свобода волі пригнічується з перших днів існування: малюків піддають дії струму, щоб відучити прагнути до нових вражень; відбувається придушення здатності самостійно мислити; інстинкти надмірно заохочують.

Отже, антиутопія «Прекрасний новий світ» побудована на запереченні ідеальної держави і відображає нам наслідки тієї жахливої шкоди, яку вона завдає людині. Ми бачимо тоталітарну систему, де концепт *свободи* руйнується, де людина не є вільною. Світова Держава здійснює тотальний контроль над особистістю, нав'язує свою ідеологію, насильницьке одностайство, заперечує історію, заохочує бездуховність населення. Така ідеологія має на меті повністю підкорити людину, знищити її волю, лишити усіх емоцій та почуттів, змусити думати так, як це вигідно державі.

ВИСНОВКИ

Письменники Олдос Хакслі та Джордж Оруел – знакові постаті для літератури ХХ ст. Дослідженню їх творів присвячено багато праць, критики справедливо вважають цих авторів класиками жанру антиутопії. Їхні романи-антиутопії «Прекрасний новий світ» та «1984» залишили значний відбиток у світовій літературі. Обидва письменника у свої творах зображують жахи тоталітарної системи та її наслідки для людства. Вони висвітлювали питання небезпеки для людської особистості ідеологічних рамок та догм, технологічного прогресу, а також те, як це все деформує свідомість людини, дегуманізує людство.

Концепт *свободи* є основним для романів-антиутопій, автори яскраво та детально змальовують нам те суспільство, де прояви свободи є забороненими та неможливими. Тоталітарна держава в таких творах повністю контролює людину на всіх рівнях.

В творі «Прекрасний новий світ» Олдоса Хакслі ми бачимо, що держава контролює індивіда на усіх етапах без виключення: дітей вирощують в інкубаторії, де завчасно визначено їх соціальну роль, про що свідчить поділ на касти: альфа, бета, гамма, дельта та епсилон. Чим нижча каста людини, тим убогіша вона як у фізичному, так і в інтелектуальному плані. Представники нижчих каст приречені на тяжку фізичну працю. Трудова маса людей легко контрольована завдяки наркотику – «сомі». Держава стабільна, а нижчі касти урівноважені. Тоталітарна система міцнішає.

На вершині цієї ієрархії стоїть Форд, який вважається богом. На його честь співають гімни, йому поклоняються, ним захоплюються. Завдяки цьому поклонінню суспільству прививається думка про те, що усталений суспільний лад є беззаперечним та істинним. Ритуали лише роблять видимість того, що народ бере участь в урядових та суспільних справах, відволікаючи від важливих проблем.

Штучне вирощування людей – це не єдине, за допомогою чого Світова Держава контролює людей. Людина вирощується штучно навіть в ідеологічному плані. Гіпнопедія – те, завдяки чому формується рабська свідомість. Тоталітарна ідеологія повністю нищить *свободу* людину, намагаючись направити її думки у «правильне» русло, яке буде корисним державі.

Повністю руйнується духовність: заперечуються усі надбання історії, культури, мистецтва. На сторінках роману ми бачимо, як спалюються бібліотеки, підриваються історичні пам'ятники, забуваються відомі письменники. Це все вважається непрезентабельним та примітивним, тому підлягає знищенню.

Натомість із самого дитинства заохочують інстинкти: із самого дитинства усі грають в еротичні ігри. Навіть в питанні кохання концепт *свобода* повністю нівелюється: держава вимагає усієї енергії людини, навіть емоційної. Таким чином тоталітарна система не втратить стабільності. В такому суспільстві задоволення потреб, перш за все фізичних, – основна мета життя. Світова Держава керується споживацькою філософією.

Письменник стверджує, що науково-технічний прогрес і призводить до такого тоталітарного режиму, де кожен як особистість буде стандартизованим.

У «Прекрасному новому світі» ми бачимо багато психологізацію героїв. Людська душа стоїть у центрі роману-антиутопії Олдоса Хакслі. Саме завдяки рефлексії героя, що відрізняється від натовпу, ми можемо спостерігати особливості авторського світогляду. Розв'язка антиутопії відрізняється трагічністю, оскільки герої не приймають світ, який створений для придушення будь-яких виявів *свободи*. Ми бачимо протистояння «людина/держава».

Роман-антиутопія «Прекрасний новий світ» заперечує ідеальну державу і відображає нам наслідки тієї жахливої шкоди, яку вона завдає людині. Ми бачимо тоталітарну систему, де концепт *свободи* руйнується, де людина не є вільною.

У творі «1984» Джорджа Оруела *свобода* – це також головний ворог тоталітарної системи. Особистість відповідно до такої системи необхідно знищити, повністю позбавити волі. Критики вважаються, що велика кількість передбачень письменника справдилися.

Як і в романі «Прекрасний новий світ» Олдоса Хакслі, так і в «1984» Джорджа Оруела ми бачимо культ особистості. В «1984» це Великий Брат. Це абстрактний образ. Він – одноосібний лідер держави та партії Інгсоц, його портрети можна побачити усюди, але насправді невідомо, чи існує він насправді. Проте в кінці твору ми можемо побачити, що Великий Брат – це лише уособлення партії. За допомогою вислову «Великий Брат наглядає за тобою» можемо говорити про тотальний контроль, який здійснює партія.

Концепт *свобода* проявляється через різні обмеження, які є абсурдними. В Океанії діють три гасла: «Війна – це мир, свобода – це рабство, незнання – це сила». У світі «1984» навіть думка є небезпечною, оскільки виникає поняття думкозлочину. Думкозлочин – це будь-яка думка, яка суперечить ідеям держави. Інакомислення завжди підлягає покаранню, оскільки думкозлочинці вважаються зрадниками. Партія ж має на меті підкорити увесь світ та знищити будь-яку можливість вільно мислити. Контроль над думками здійснюється завдяки Поліції думок – інстанції, яка карає усі прояви інакомислення.

Розумова деградацію населення спричиняє і перероблена мова – «новосуржж». Мова є одним із головних інструментів тоталітарного контролю над реальністю. У звичайному світі вона може розширювати горизонти та робити розуміння світу більш глибоким, однак у світі антиутопії Джорджа Оруела така мова обмежує *свободу* людини. Мова задовольняє ідеї партії: якщо існує слово, яке суперечить ідеології, або за допомогою якого можна вчинити думкозлочин, його просто знищують.

Контроль в Океанії здійснюється за кожним, окрім пролів, які вважаються тваринами, як і дикуни в «Прекрасному новому світі» Олдоса Хакслі. У кожному будинку встановлений «телезахист» – монітор, через який постійно

ведеться спостереження. Людина не є вільною та захищеною навіть у себе вдома.

Абсурдність державного укладу ми бачимо і в тотальному контролі над інтимною сферою, сім'єю, дітонародженням. Єдиною метою шлюбів було народження дитини, яка у майбутньому використовувалась б Партією у своїх цілях.

Як і в Олдоса Хакслі, бачимо заперечення духовності. Історія кожен день переписується, легко змінюються цифри, імена, факти. Історія переписувалася стільки разів, скільки це було потрібно Партії. Те, що було насправді, нікого не хвилювало.

Письменник акцентує увагу на тому, що в умовах тоталітарного режиму людина втрачає *свободу*, втрачає право на власні думки, почуття. Особистість не є вільною, оскільки зазнає маніпулювань, вона позбавлена власної волі, є слабкою та керованою. Прояв інакомислення просто неможливий – людина безсила перед системою.

Отже, варіанти суспільного устрою, змальовані в романах-антиутопіях Джорджа Оруела та Олдоса Хакслі, передбачають незначність людини та абсолютизм влади, яка керується антигуманними ідеологічними концепціями, що заперечують будь-які прояви волі людини. Письменники довели, що нормальне існування людини в такій державі є неможливим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аскольдов С. А. Концепт и слово. *Русская словесность. От теории словесности к теории текста : антология* ; под общ. ред. В. П. Нерознака. Москва : Academia, 1997. С. 267-279.
2. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразиологической сематике языка [Текст]. Воронеж : Изд.-во Воронеж. гос. ун-та, 1996. 104 с.
3. Бандровська О. Т. Технології замість гільотини: влада і людина в романі Олдоса Гакслі «Чудовий новий світ». *Вісник Львівського університету. Серія : Іноземні мови.* 2012. Вип. 20. С. 11-18.
4. Бандровська О. Т. Метатекстова функція імені в романі Олдоса Гакслі «Чудовий новий світ». *Іноземна філологія.* 2011. Вип. 123. С. 276-286.
5. Бегбедер Ф. Дж. Оруел, «1984». *Иностранная литература.* 2002. № 4. С. 245-247.
6. Боженко Є. У пошуках Джорджа Оруела. URL: <https://vsiknygy.net.ua/person/471/>
7. Василенко О. М. Лінгвокультурні концепти «воля/свобода» (liberty/freedom). *Гілея : науковий вісник.* 2016. Вип. 104. С. 116-119.
8. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов : монография. Москва : Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.
9. Вежбицкая А. Толкование эмоциональных концептов // Вежбицкая А. *Язык. Культура. Познание.* – Москва, 1997. С. 216-222.
10. Вільям Шекспір. Зібрання творів у 6-ти томах. Том 6. Київ : Дніпро, 1986. 838 с.
11. Воркачев С. Г. Счастье как лингвокультурный концепт [Текст]. Москва : ИТДГК «Гнозис», 2004. 236 с.
12. Геллер Р. Вселенная за пределами догмы. Лондон, 1985. С. 130-131.
13. Гладышев В., Похвыщева И. В тоталитарном обществе любовь бессильная: роман Д. Оруэлла «1984». *Русская словесность,* 1986. № 1. С. 15-21.

14. Головачева И. В. Наука и литература : Археология научного знания Олдоса Хаксли [монография]. Санкт-Петербург : Факультет филологии и искусств. СПбГУ, 2008. 344 с.
15. Губа Л. В. Художній концепт як репрезентант поетичної мовної свідомості. *Молодий вчений*. 2018. № 3(2). С. 616-619.
16. Девдюк І. Проблема свободи в антиутопічному дискурсі романів «Сонячна машина» В. Винниченка і «Прекрасний новий світ» О. Гакслі. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Сер. : Філологічні науки. 2018. Вип. 17. С. 78-86.
17. Джордж Оруел – біографія. URL: <https://to-name.ru/biography/dzhordz-oruell.htm>
18. Дмитренко Н. В. Між тоталітарним пеклом та споживацьким раєм. Роман-антиутопія Олдоса Хакслі «Прекрасний новий світ». *Теоретична і дидактична філологія. Серія : Філологія (літературознавство, мовознавство)*. 2016. Вип. 23. С. 47-56.
19. Електронний словник пізнавальних статей. URL: <http://www.ymniki.ru/koncepciya.html>
20. Енциклопедія сучасної України. URL: <http://esu.com.ua/>
21. Євченко О. В. Драма-антиутопія. Генезис. Поетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ : б. в., 2002. 20 с.
22. Жаданов Ю. А. Антиутопия второй половины XX века: творческий поиск новых перспектив жанра. *Вісник СевНТУ: зб. наук. пр.* Вип. 102 : Філологія. Севастополь : Вид-во СевНТУ, 2010. С. 26-31.
23. Жванія Л. Концепт свобода в публіцистиці Євгена Сверстюка. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2016. № 1. С. 12-16 .
24. Іконнікова М. В. Антиутопічний дискурс в оцінці літературознавства ХХ століття. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2007. № 33. С. 142-145.

25. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Гнозис, 2004. 389 с.
26. Касьян Л. А. Термин «концепт» в современной лингвистике: различные его толкования. *Вестник Югорского государственного университета*, 2010. Выпуск 2 (17). С. 50-53.
27. Кобута С. С. Віра як вимір внутрішньої свободи особистості в романістиці Івана Багряного та Джорджа Орвелла. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*. 2014. Вип. 45. С. 124-126.
28. Кобута С. С. Персонажі романів Івана Багряного та Джорджа Орвелла як втілення концепції «вільної людини». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*. 2016. Вип. 63. С. 99-102.
29. Кобута С. Художня реалізація концепту «державна зрада» в романах Івана Багряного «Сад гетсиманський» та Джорджа Орвелла «1984»: порівняльний аспект. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. : Філологічна*. 2012. Вип. 27. С. 184-186.
30. Колшанский Г. В. Контекстная семантика. Москва: Наука, 1980. 150 с.
31. Куницька І. Травматичний дискурс антиутопії (на матеріалі роману Дж. Орвелла «1984»). *Сучасні літературознавчі студії*. 2015. Вип. 12. С. 341-353.
32. Кучер В. В. Символічне значення закритого топосу в романах-антиутопіях першої половини ХХ століття. *Питання літературознавства*. 2011. Вип. 82. С. 101-107.
33. Кучер В. Сюжетно-образні константи романів-антиутопій. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство*. 2010. № 30. С. 193-200.
34. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. Київ : Радянська школа. 1971. 485 с.

35. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / ред. А. П. Горкин. Москва : Росмэн-Пресс, 2006. 584 с.
36. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка. Изд. РАН. – Сер. лит. и яз. Т. 52. 1993. № 1. С. 3–9.
37. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
38. Марко В. Аналіз художнього твору: навч. Посібник. Київ : Академвидав, 2013. 280 с.
39. Маслова Л. Поэт и культура : концептосфера Марины Цветаевой : учебное пособие. Москва : Флинта : Наука, 2004. 256 с.
40. Медведев Р. Джордж Оруэлл и его книги. *Библиография*. 2004. № 2. С. 139-157.
41. Нечволод Л. Сучасний словник іншомовних слів. Харків : ТОРСІНГ ПЛЮС, 2009. 768 с.
42. Ніконова В. Г. Художній концепт: процедури реконструкції та моделювання (на матеріалі трагедій В. Шекспіра). URL: <http://www.stattionline.org.ua/filologiya/87/15725-xudozhnij-koncept-proceduri-rekonstrukci%D1%97-ta-modelyuvannya-na-materiali-tragedij-v-shekspira.html>
43. Новый тлумачний словник української мови : у 4-х т. / Уклад. В. В. Яременко, О. М. Сліщенко. Київ : Аконіт, 1998. Т. 4. 941 с.
44. Оруел Дж. Чому я пишу. URL: https://www.orwell.ru/library/essays/wiw/russian/r_wiw
45. Orwell George. *Burmese Days*. URL: <http://ebooks.adelaide.edu.au/o/orwell/george/index.html>.
46. Петрушенко В. Тлумачний словник основних філософських термінів. Львів : Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2009. 264 с.

47. Піменова М. В. Мова. Текст. Дискурс: Науковий альманах Ставропольського відділення РАЛК / ред. Г. Н. Манаєнко. Випуск 5. Ставрополь: Вид-во ПГЛУ, 2007. 95 с.
48. Помазан І. О. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : підруч. для студ. гуманітар. ф-тів вищ. навч. закл. Нар. укр. акад., каф. українознав. Харків : Вид-во НУА, 2016. 264 с.
49. Попова З. Д., Стернин И. А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. Воронеж : Изд-во Воронеж. унта, 2000. 30 с.
50. Polak F. The image of the future. Leyden, 1961. Vol. 2. С. 278-286.
51. Русанівський В. М. Історія української літературної мови. Київ, 2001. 349 с.
52. Сабат Г. У лабіринтах утопії та антиутопії. Дрогобич : Коло, 2002. 160 с.
53. Сабат Г. Модель майбутнього в «Чудовому новому світі» Олдоса Гакслі та світових антиутопіях. *Молодь і ринок*. 2015. Вип. 11 (130). С. 20-24.
54. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : напрями і проблеми : підручник. Полтава : Довкілля-К, 2008.
55. 712 с.
56. Сорокин Ю. А. Дж. Оруэлл и принципы его новоязыка с лингвистической точки зрения. *Язык – система. Язык – текст. Язык – способность*. Москва, 1995. С. 250-259.
57. Сосніна Т. В. Способи відтворення квазіреалій у перекладі роману Дж. Оруела «1984». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2012. Вип. 30. С. 308-312.
58. Старостенко Т. Н. Пространственно-временные модели и специфика их концептуализации в романе-антиутопии Дж. Оруэлла «1984». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство*. 2012. Вип. 3(2). С. 145-149.

59. Степанов Ю. С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (К основаниям сравнительной концептологии). Изв. РАН. сер.: Лит и яз. Москва, 2001. № 1. С. 3-11.
60. Степанов Ю. С. Концепт. *Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования*. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 40-76.
61. Стернин И. А. Методика исследования структуры концепта. *Методологические проблемы когнитивной лингвистики: научное издание*; под ред. И. А. Стернина. Воронеж: ВГУ, 2001. С. 58-65.
62. Таланов О. Англо-український, українсько-англійський словник: 35 000 сл. Київ: Арій, 2016. 512 с.
63. Українське мовознавство : міжвідомчий науковий збірник. 2009. Випуск 39/1. 261 с.
64. Философский словарь: сост. И. В. Андрущенко, О. А. Вусатюк, С. В. Линецкий, А. В. Шуба. Київ : А.С.К., 2006. 1056 с.
65. Философский энциклопедический словарь / редкол. Аверин С. С., Араб-Оглы З. А. и др. 2-е изд. Москва : Сов. энциклопедия, 1989. 815 с.
66. Фрумкина Р. М. Концепт, категория, прототип. *Лингвистическая и экстралингвистическая семантика*. 1992. № 4. С. 2-28.
67. Цьох Л. Й. Антиутопія: модель жанру. *Мова і культура*. 2011. Вип. 14, т. 3. С. 257-264.
68. Чаликова В. А. Предисловие. *Утопия и утопическое мышление : Антология зарубежной лит-ры*. Москва : Прогресс, 1991. С. 3-20.
69. Чаликова В. Антиутопия Евгения Замятина: пародия или альтернатива? Утопия и культура. Эссе разных лет: В 2 т. Москва : ИНИОН РАН, 1992. Т. 1. С. 150-194.
70. Чаликова В., Недошивин В. Неизвестный Оруэлл. Диалог. *Иностр. лит-ра*. 1992. № 2. С. 215-225.
71. Чамеев А. А. Антиутопия: к вопросу о термине и характерных чертах жанра. URL: <https://www.academia.edu/6967929/>

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Орвелл Дж. 1984 / пер. з англ. Віктор Шовкун ; Київ : Видавництво Жупанського, 2015. 312 с.
2. Хакслі О. Який чудесний світ новий! / пер. з англ. Віктор Морозов ; Львів: Видавництво Старого Лева, 2016. 368 с.