

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет іноземних мов
Кафедра перекладу та слов'янської філології

«Допущено до захисту»
Завідувач кафедри

(підпис) (прізвище, ініціали)
« ____ » _____ 20__ р.

Реєстраційний № _____

« ____ » _____ 20__ р.

НАУКОВА ФАНТАСТИКА Р. БРЕДБЕРІ В РУСЛІ
СПІВВІДНОШЕННЯ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ СТРАТЕГІЙ

Кваліфікаційна робота студентки групи
АПМ-22
ступінь вищої освіти магістр
спеціальності 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно), перша –
англійська
Дериглазова Віктора Вікторовича

Керівник: канд. філол. наук, доц.
Дудніков М.О.

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS _____ Кількість балів _____

Голова ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

Члени ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

(підпис) (прізвище, ініціали)

(підпис) (прізвище, ініціали)

(підпис) (прізвище, ініціали)

Кривий Ріг – 2023

ЗАПЕВНЕННЯ

Я, Дериглазов В. В., розумію і підтримую політику Криворізького державного педагогічного університету з академічної доброчесності. Запевняю, що ця кваліфікаційна робота виконана самостійно, не містить академічного плагіату, фабрикації, фальсифікації. Я не надавав і не одержував недозволену допомогу під час підготовки цієї роботи. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають покликання на відповідне джерело.

Із чинним Положенням про запобігання та виявлення академічного плагіату в роботах здобувачів вищої освіти Криворізького державного педагогічного університету ознайомена. Чітко усвідомлюю, що в разі виявлення у кваліфікаційній роботі порушення академічної доброчесності робота не допускається до захисту або оцінюється незадовільно.

(В. Дериглазов)

З М І С Т

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ПОЕТИКА Р. БРЕДБЕРІ В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ НАУКОВОЇ ФАНТАСТИКИ	8
1.1. Становлення фантастики в літературі.....	8
1.2. Традиції та новаторство у фантастичних творах Рея Бредбері.....	21
1.3. Жанрова своєрідність роману Рея Бредбері «451° за Фаренгейтом».....	30
Висновки до першого розділу.....	40
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ АНГЛОМОВНИХ ФАНТАСТИЧНИХ СЮЖЕТІВ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ РЕЯ БРЕДБЕРІ «451° ЗА ФАРЕНГЕЙТОМ») ...	44
2.1. Особливості й труднощі перекладу фантастичних творів українською мовою.....	44
2.2. Перекладацький аналіз роману Рея Бредбері «451° за Фаренгейтом» (переклад Євгена Крижевича).....	51
2.3. Вплив жанрових ознак фантастичного твору на перекладацьку стратегію.....	59
Висновки до другого розділу.....	64
ВИСНОВКИ	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	70

ВСТУП

Актуальність теми дослідження.

Багатомовність, яка притаманна людству, безперечно створює перешкоди комунікативного характеру, але прагнення до пізнання світу є закономірним і природнім.

Цікавість до інших культур, думок та ідей існувала завжди й існує зараз. Якщо взяти фантастичну літературу, то попит на цей жанр на українському ринку помітно підвищився, адже він істотно пов'язаний із розвитком людини: з самого дитинства ми мали своєрідну причетність до цього жанру, слухаючи казки, в яких йшлося про дива та неймовірні історії.

Фантастичні сюжети мають важливий вплив на розвиток творчої фантазії, вони адаптують свідомість людини до безмежних можливостей природного світу, допомагають читачеві позбавитися стереотипного, запрограмованого мислення. Саме вихід за межі реальності стимулює інтелектуальний розвиток особистості, дає можливість бути сучасним та прогресивним по відношенню до сьогодення.

Перекладачеві художнього фантастичного твору необхідно зуміти зберегти індивідуальний стиль автора з його власною манерою мовного вираження, бо фантастичний жанр, можливо, як ніякий інший, так щільно пов'язаний зі світосприйняттям автора твору, тобто відбувається своєрідна «накладка»: на переклад впливає жанрова складова твору і специфічні риси мислення письменника-фантаста.

Перекладач стикається з великими труднощами, адже фантастичні твори мають відношення до абсолютно нереальних, невідомих явищ: це можуть бути якісь паралельні реальності, розчинені в космічному просторі, надсучасні технології, наявність прибульців з їх незбагненим для земної людини мисленням. Як бачимо, переклад фантастичних творів має

міждисциплінарну складову. Перекладач має бути обізнаним у багатьох наукових галузях та мистецько-художніх концепціях.

Щоб дослідити складний механізм перекладацької справи в царині фантастики, ми звернулися до творчості одного з найкращих американських письменників-фантастів – Раймонда Дугласа Бредбері (Рея Бредбері).

Аналізуючи стан наукової проблеми, ми зазначаємо, що перекладацькі стратегії, щодо наукової фантастики, мають невичерпний потенціал, тому цей митець слова завжди знаходиться в центрі уваги. Творчість Рея Бредбері вивчали багато українських та зарубіжних науковців. Наприклад, його творчість входить до кола інтересів С. Уеллер [66, 74], Р. Еллер [63], Д. Пендарі [62], Ц. Тодоров [71], В. Ф Тупонс [72]. Розвідки, присвячені дослідженню окремих аспектів творчості письменника-фантаста, приміром, питання зображення щастя та гедонізму у романі досліджував Е. Атасой [60].

Мета кваліфікаційної роботи – визначити та схарактеризувати особливості наукової фантастики Рея Бредбері в руслі співвідношення перекладацьких стратегій.

Відповідно до мети було поставлено такі **завдання дослідження**:

1. На підґрунті вивчення й аналізу наукової літератури схарактеризувати становлення фантастики в літературі.
2. Визначити традиції та новаторство у фантастичних творах Рея Бредбері.
3. Описати жанрову своєрідність роману Рея Бредбері «451° за Фаренгейтом».
4. Схарактеризувати особливості й труднощі перекладу фантастичних творів українською мовою.
5. Шляхом перекладацького аналізу роману Рея Бредбері «451° за Фаренгейтом» (переклад Євгена Крижевича) описати вплив жанрових ознак фантастичного твору на перекладацьку стратегію.

Об'єкт дослідження – наукова фантастика (на матеріалі роману Рея Бредбері «451° за Фаренгейтом»).

Предмет дослідження – наукова фантастика Рея Бредбері в руслі співвідношення перекладацьких стратегій.

Методологічною основою роботи є літературознавчі праці з творчості Р. Бредбері та жанру фантастичної літератури: Н.В. Кирюшко [22, 23], С.М. Олійник [38], О.І. Стужук [50, 51], Р. Еллер [63]; дослідники стратегії перекладу фантастичної літератури: С. Уеллер [66, 74], А.Р. Мазурик [32], Д. Пендарі [62], Ц. Тодоров [71], В. Ф. Тупонс [72].

Матеріал дослідження: роман Рея Бредбері «451° за Фаренгейтом» [62] та його переклад Євгеном Крижевичем українською [6].

Мета та завдання дослідження кваліфікаційної роботи зумовили добір необхідних **методів дослідження:**

- загальнонаукові – аналіз й узагальнення перекладознавчої та лінгвістичної літератури для порівняння й зіставлення різних підходів до проблеми дослідження, визначення її теоретичних підвалин і понятійно-категоріального апарату, описовий метод: спостерігання, аналіз, синтез, систематизація та класифікація матеріалу;

- спеціальні – метод суцільної вибірки мовних одиниць, метод порівняльно-зіставний метод, типологічний аналіз, перекладацький аналіз тексту, аналіз перекладацьких трансформацій.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть застосовуватися на практичних заняттях з теорії та практики перекладу у ЗВО на факультетах іноземних мов.

Результати дослідження презентовано в доповіді «Особливості й труднощі перекладу фантастичних творів українською мовою на науково-практичній конференції «День філолога на факультеті іноземних мов» [15].

Результати апробації роботи. Основні результати дослідження відображені у статті: «Особливості й труднощі перекладу фантастичних творів

українською мовою» // День філолога на факультеті іноземних мов: збірник матеріалів науковопрактичної конференції та творчої лабораторії для студентів, учнів та вчителів. Кривий Ріг, 2023. 116 с. С. 31–32.

Структура й обсяг роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, 2 розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (74 найменування, із них – 16 іноземними мовами). Загальний обсяг роботи становить 77 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ПОЕТИКА Р. БРЕДБЕРІ В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ НАУКОВОЇ ФАНТАСТИКИ

1.1 Становлення фантастики в літературі

Сучасна література багатогранна та багатоаспектна, відображає різні грані сучасного життя і одним із популярних жанрів літератури є фантастика. Твори фантастів описують інші світи: дивні, незвичні, фантастичні, моделюючи картини майбутнього суспільства. Багато з того, що було написано письменниками-фантастами стало реальністю сьогодення. «Важливо, що фантастичне, як тип художнього мислення-відчуття, притаманне будь-якій епосі, незалежно від домінуючих естетичних поглядів» [48]. Особливо зростав інтерес до цього жанру під час фундаментальних змін в історії, соціумі та інших сферах життя людства [49]. Така багатовимірність фантазування призвела до появи в літературознавчому просторі трьох основних варіантів фантастики – **власне фантастика, наукова фантастика та фентезі.**

Згідно літературознавчої енциклопедії, «фантастика (грец. phantastike – здатність уявляти) – дивно-незвичні образи чи уявлення, які не мають аналогів у дійсності, нереальний предмет або явище з високим ступенем умовності» [1, Т. 2, с. 522].

Тобто фантастика розповідає про ті речі, що знаходяться за межами реальності, фантастичний сюжет будується на фантастичному припущенні.

У 1929 році американський письменник та видавець Гюго Гернсбек пропонував термін «наукова фантастика». Він радив письменникам писати наукову фантастику за наступною формулою «75 % літератури і 25 % науки». «Наукова фантастика» (science fiction)... – епічні твори, в яких висвітлюється науково-технічний потенціал, реалізується уявлення

письменника про віддалене майбутнє цивілізації, роль кіберів, контакти з позаземними цивілізаціями тощо» [1, Т. 2.с. 522]. Наукова фантастика була відома давно, але на перших порах сприймалася як белетристичне читиво. Прояви цього піджанру, який зараз закріплюється як жанр, спостерігалися і в народних легендах про доктора Фауста, її елементи проявлялися в казках, лицарських та готичних романах Ф. Рабле, Дж. Свіфта, Й.-В. Гете, Е. По, В. Ірвінга.

Засновником наукової фантастичної літератури вважається Жюль Верн з його романами «П'ятнадцятирічний капітан», «Діти капітана Гранта», «80 днів навколо світу», «20 000 льє під водою», «Таємничий острів». У постійному розвитку, разом із технічною модернізацією, знаходиться такий піджанр наукової фантастики, як космічна фантастика. У цій літературі наукові відкриття та наукові гіпотези пов'язані з розумом прибульців, тобто з космосом. У сюжетах задіяний хронотоп, що втілює часо-просторову безмежність. Тут фігурують галактики, планети Сонячної системи та такі, що знаходяться за цією системою. Яскраво представляють цей піджанр такі твори, як «Машина часу» Гербертв Уеллса, «Марсіанські хроніки» Рея Бредбері, «2001. Космічна одісея» Артура Кларка, «Солярис» Станіслава Лема, «Марсіанин» Енді Вейра.

Взагалі, першопрохідниками щодо розробки фантастичного жанру були: Е.А. По (1809-1849), Ж. Верн (1838-1905), Г. Уеллс (1866-1946). У 20-ті–30-ті роки ХХ століття у англomовній літературі виник термін «фентезі», але в літературознавстві цей термін закріпився саме як жанр у 60-ті роки цього ж століття, завдяки вийшовшому в світ роману Дж.Р.Р. Толкіна, професора Оксфордського університету, «Володар Перснів» (1954–1955). Є логічні припущення, що засновником жанру фентезі був американський письменник і поет Р. Говард, з його романом «Конан» (1932), оскільки він значно вплинув на творчу манеру Дж.Р.Р. Толкіна. «Фентезі (англ. *fantasy* – ідея, вигадка) – жанровий різновид фантастики, в якому використовуються

іраціональні мотиви чарівництва, магії рицарського епосу епосу, поєднані з реалістичною нарацією (А. Блеквуд, М. Пік, Д. Лавкрафт, Дж.Р.Р. Толкін), змальовуються віртуальні світи із середньовічними реаліями, нетехнічною психологією. Такі твори не підлягають логічному тлумаченню як належні до наукової фантастики, тому при їх аналізі не використовують жодних мотивувань. Натомість визначальними для них є фатум, бінарна етична опозиція «добро – зло», винагорода за зусилля подолання перешкод, диво...» [1., Т. 2.с. 529].

Наукова фантастика межувала з «чистою» (англ. *fantasy*). Важливим диференційним компонентом був спосіб перетворення реальності. Наукова фантастика – це синергія методу художньої літератури з пізнанням світу, який нас оточує, в цій взаємодії на першому плані виступає уява та інтуїція, науковий метод з елементами експерименту. Невід’ємною частиною цього процесу стає логіка аналізу.

Наукова фантастика висвітлює багато різних надважливих проблем суспільства: це і технологічний прогрес, інформаційні війни, прагнення людей бути безсмертними, владними, багатими, вододіючими Всесвітом. Із цих бажань, власне, і починається трагізм людства [2, С. 80-81]. Наукова фантастика надзвичайно тісно пов’язана з науково-технічною літературою, яка, в свою чергу, стає предметом вивчення багатьох дослідників. Як підкреслила І.В. Гредіна, швидке оновлення науково-технічної інформації в результаті постійних змін, що відбуваються в науці, культурі та економіці, істотно впливає на зміст та лексичні особливості сучасних науковотехнічних текстів [12].

Серед тематичного розмаїття наукової фантастики основними можна назвати такі в якості основних та найбільш популярних:

- прогностична, винахідницька;
- ненаукова, казкова;
- утопічна, позитивна;

- попередження на майбутнє.

Найбільш популярна проблематика творів наукової фантастики – це зображення:

- моделі майбутнього світу;
- психологічних сторони взаємин людей або ж особистості;
- неймовірних форм розумного життя;
- аналізу різних шляхів, які, з одного боку, можуть привести людство до цивілізації, а з іншого, до її фізичного й духовного знищення;
- відповідальності людей науки й людей, які відповідають за науку.

Важливо відмітити, що особливо гостро стоїть проблема відповідальності, бо вона вимагала від людини бути добрішою, мудрішою, зберегти планету для майбутніх поколінь, навчитися не лише використовувати власні знання, але і навчитися поводитися із власними знаннями, а також брати відповідальність за те, що станеться, в результаті використання цих знань.

Серед всього розмаїття творів наукової фантастики все ж проглядаються основні напрямки:

- соціально-філософський – П'єр Буль «Планета мавп»; Рей Бредбері «451° по Фаренгейту»;
- стосунків з позаземними цивілізаціями – Г. Уеллс «Війна світів»;
- відповідальності людей за наслідки наукових відкриттів – Г. Уеллс «Людина-невидимка»;
- взаємовідносин людини і природи – Г. Уеллс «Острів доктора Моро»;
- психологічна непримиренність «особистості» й «суспільства».

Твір наукової фантастики, як і кожний витвір мистецтва, являється абсолютно оригінальним та неповторним, але, все ж, на основі аналізу творів

цього жанру вважаємо за потрібне виділити деякі елементи, які є майже в кожному науково-фантастичному тексті:

- парадоксальна ідея, унікальний експеримент, оригінальна гіпотеза;
- конфліктна ситуація і неочікуваний перебіг подій, на меті такого структурного елемента твору – звернути увагу на моральне підґрунтя проблем, які піднімаються у творі;
- герой має функціональну функцію, його особистість майже повністю ігнорується, його найяскравіші риси піддаються типізації;
- безпрецедентні можливості людини;
- взаємозв'язок майбутнього з історією минулого та сьогоднішніми подіями.

«Упродовж ХХ століття була досить популярною теза про так звану «смерть» наукової фантастики. Але наукова фантастика має особливу здатність – відчувати нові течії, модифікуватися, змінюватися, а не залишатися застиглим каноном» [50], – стверджує О. Стужук. «Якщо фентезі є найкращим майданчиком для «програвання» культурологічних сценаріїв, то наукова фантастика – це засіб осмислення й переосмислення всього, що нами вигадано і з нами сталося дотепер», – підкреслила вчена.

Загалом, для науково-фантастичних творів притаманні динамічний сюжет, інтереси науково-технічного прогресу, пригодницька сюжетна лінія, героїчні характери персонажів.

Твори наукової фантастики виконують деякі функції наукової літератури, приміром:

- пізнавально-пояснювальна функція (описує авторський вигаданий світ, згідно вигаданої автором теорії);
- світоглядна функція (звертає увагу на системи цінностей, які пропагує у творі автор);

- прогностична функція (моделювання майбутнього, виходячи із сьогодення).

Якщо у фентезі магичні сюжети, чаклунство не впливають на зміну світу, адже вони є частиною цього світу, то у фантастиці дивні, не придатні для пояснення елементи впливають на звичну реальність. Та ці елементи й з'являються мотивовано: після потужної катастрофи чи наслідків невдалого наукового експерименту. Стає очевидним, що фентезі використовує фольклорні, міфологічні та казкові оповідні мотиви.

Класифікація фентезі з кожним роком втрачає наукову чіткість, адже цей жанр, судячи по ситуації, ще перебуває у жанровому русі, розвитку, він і досі не набув жанрової стабільності, подібне можна сказати й про наукову фантастику, оскільки технічний процес набрав не аби яких масштабів. Так, фентезі поділяють на «високе» та «низьке». «Високе» фентезі пов'язане з повністю вигаданим світом, який абсолютно відрізняється від того простору, в якому ми живемо. По-суті, цей світ взагалі може й не згадуватися, ніби як його й немає, або з'являтися на кшталт паралельного світу, – приміром, роман Дж. Р.Р. Толкіна «Володар Перснів».

Враховуючи антиномічну логіку «високий-низький», можна провести паралель з «низьким» фентезі. Йому притаманні відмінні від «високого» фентезі риси: події відбуваються на фоні абсолютно реального життя, місця магії практично немає, бо в неї ніхто не вірить. Як правило, прикладом для «низького» фентезі є твори англійських письменників Т. Пратчетта і Н. Геймана з їх фантастичною комедією «Благі знамення».

Доволі популярним піджанром фентезі залишається «героїчне або бойове фентезі». Показовим твором цього піджанру вважається сага Р. Горварда про Конана із Кімерії. Хоча можна визнавати й певну піджанрову схожість книг Е.Р. Берроуза про Тарзана.

Є такі твори жанру (піджанру) фентезі, які набули, завдяки своїй масштабності у зображення подій, назву «епічне фентезі». Тут читач

стикається і з надприродними силами зла і магічними концепціями, пророцтвами і філософськими постулатами. У цьому жанрі працювали Дж. Р.Р. Толкін, Р. Джордан, Р. Желязни, А.Р. Гобб та багато інших.

Актуальним у сучасному світі є ігрове фентезі, яке занурене в ігрову стихію. Як правило, компанія друзів влаштовує собі подорож, напрацьовуючи певні рольові правила (наприклад, сага Т. Хікмана і М. Вейс «Спис Дракона», С. Рокс «Країна Квітів і кольорові світи»).

Значна частина сюжетики фантастичних творів причетна до квестового варіанту (англ. «Quest – пошук»). Це своєрідна інтерактивна гра, занурена в сюжетну канву, яка передбачає різноманітні логічні завдання (головоломки). До ігрового фентезі наблизений піджанр онлайн-квест: завдяки ноутбуку чи планшету, при наявності спеціальної ігрової програми, учасники гри отримують завдання, рухаючись із одного пункту в інший, долаючи певні перепони, знаходячи відповіді на сформульовані завдання. Від комп'ютерної складової квести почали відмежовуватися, утворюючи, так би мовити, «живі квести», пов'язані з реальністю.

У таких випадках виникає ситуація пошуку чарівних предметів, якогось сакрального місця, можливо людину або втрачене знання, здатне змінити життя на краще. Ці сюжети відомі з античних часів, вони були розповсюдженими в середньовічній літературі (пошук правителем міста Урука Гільгамешем квітки безсмертя, мандри аргонавтів у пошуку Золотого Руна (дав.-гр. χρυσόμαλλον δέρας). Як відомо, руно – це густа вовна (золота бараняча шкіра), яку хотіли знайти аргонавти на чолі з Ясоном. Невмираючою є тема пошуку Святого Граалю. Лицар Круглого столу короля Артура, високодуховний Галахад, взяв на себе відповідальність знайти цю всепланетарну святиню. Ця тематика знайшла своє втілення в творах, які ми називаємо фентезі. Сюди можна приєднати твір Р. Говарда «Час Дракона» або Дж. Р.Р. Толкіна «Володар Перснів».

Аналізуючи ці твори, не можна знаходитися осторонь від понять «містика» та «жахи». Містика (від грец. Μυστικός – «прихований», «таємний») стосується теми надприродної фантастики, яка втілює в сюжетах елементи надприродних сил, з якими примудряється спілкуватися людина, присвячена до релігійної (сакральної) практики, тут виникає своєрідний контакт із Богом, а то й богами чи якимись іншими загадковими сутностями. Яскравим прикладом такого типу літератури можна вважати роман Г. Майрінка «Голем», або, припустимо, роман Р.А. Лафферті «Диявол – мертвий».

Доволі наближеними до жанрів фентезі та містики є такий вид художньої літератури, який має за мету викликати у читача відчуття жаху (англ. horror) та неймовірної психологічної напруги. Слід визнати, що термін «література жахів» і «фантастика жахів» має певні розбіжності. Перший різновид має більш широке значення, оскільки належить не тільки до фантастичної літератури, а й до інших жанрових структур, приміром, до психологічного трилеру. У фантастиці ж є певні обмеження як у використанні персонажів, що причетні до окультних творів чи міфів різних народів – це вампіри, перевертні, демони тощо.

Тут доречно згадати про «темне фентезі» – це піджанр, який поєднується з готикою та фентезі. Тут постійно спостерігається боротьба між Добром і Злом. Тут присутні люди, на яких лежить відбиток окаянства, тобто вони можуть у будь який час перетворитися на чудовиськ (клеймор), які є набагато жахливіші за тих, з якими вони на початку починали вести боротьбу. Доречними будуть наступні приклади творів, які жанрово належать до фантастики жахів: Г. Лавкрафт «Міфи Ктулху», С. Кінг «Дзвінок Кодзі Судзукі», «Мішок з кістками» Стівена Кінга та ін.

Цікавим є розділ історичної фантастики, яку називають альтернативною. Ця альтернативність полягає у навмисному викривленні історії, її трансформації та привалюванні версії над фактом. Тут і

викривлення часу: «що було б, як би...» (хроноклазм) і використання містичних сюжетів (сакралізація ситуацій – роман Д. Симмоне «Терор», 2007), і розкриття таємничих («білих плям») історії – криптоісторія (таємна історія). Цікавими у цьому напрямку можна вважати твори харківських письменників Д. Громова і О. Ладижинського (псевдонім Генрі Лайон Олді).

Якщо звернутися до гумористичних фентезі, то в них просліджується пародіювання творів інших авторів, як реакція на штампи фентезі. Припустимо, це твори Т. Пратчетта «Плоский світ», М. Фрайя «Лабіринти Ехо» тощо. До цього ряду можна додати дитяче фентезі, якому притаманні не елементи казкової фантастики, а доволі жорсткі сюжетні епізоди, які йдуть у розріз із казковою атмосферою. В цьому сенсі найпоказовішими книгами цього піджанру є «Гаррі Поттер» Дж.К. Роулінг.

Фантастичними можуть бути романи: історичні (Г.Н. Тертлав «Друга світова: новий баланс», 1996), любовні (Н. Холлей «Все буде добре», 2019), детективні (Макс Фрай «Ворона на містику», 2006; Дж.Страуд «Тінь, що крадеться», 2017) та інші. Тобто фантастика вбирає в себе всі ті жанри, якими багата література. У такому випадку фантастику можна вважати методом, який продукує оповідання, у яких свідомо говориться про ті події, яких не було у реальному житті. Рей Бредбері визначав фантастику як реальність, оточуючу нас, яка вчить мислити, і як наслідок – приймати рішення, знаходити альтернативні концепції буття, що несуть у собі фундаментальні стратегії та моделі майбутнього процесу, пов'язаного із суспільним розвитком.

В англomовному ж науковому дискурсі єдиного відповідника до нашого терміну «фантастика» (як родового явища) не існує, науковці послуговуються термінами «speculative fiction», «fantastic fiction» «fantasy literature», цей факт нашо вхує на думку, що в англomовні літературознавці досліджують окремо кожен жанр фантастики як самостійний жанр.

Д. Нагорна виділяє такі особливості фантастики:

- створення незвичайного й таємничого світу;
- динамічний сюжет із пригодницькими елементами;

зображення персонажів, що позначені віртуальними, міфологічними, інколи казковими ознаками [35].

Дослідників фантастики хвилюють наступні проблеми: як співвідносяться елементи фантастичного зі справжнім існуючим світом; який рівень ідейно-образного вимислу є допустимим; чому автор використовує художні умовності з проявами надприродного, магічного. Саме тому важливо розмежувати «фантастику» та «фантастичне». Ц. Тодоров у своїй роботі «Вступ до фантастичної літератури» [71] потрактує «фантастичне» як тип мислення. В цій же роботі він наголошує на тому, що особливістю чи характерною рисою жанру фантастики є його двозначність, постійні сумніви у виборі таких елементів: реальність чи уява, правда чи ілюзія, а ефект фантастичного існує до моменту, поки є сумніви, поки є процес вибору, а щойно читач або персонаж вирішує прийняти якусь позицію стосовно потрактування незрозумілого – це перестає бути ознакою фантастичної літератури [71]. О. Биндас не повністю погоджується з цим твердженням, апелюючи до того, що є такі жанри фантастики, де в ірреальності зображуваного ніхто не сумнівається, наприклад, фентезі; але і не відкидає запропоновану Тодоровим концепцію повністю, бо вона стосується певної групи фантастичних творів, скажімо, власне фантастики [2, С. 80]. О. Стужук пояснює фантастичне таким чином: «Для визначення того або іншого створення людської думки як фантастичної, необхідно врахувати два моменти: а) відповідність або точніше – невідповідність того чи іншого образу об'єктивній реальності; б) сприйняття його людською свідомістю в ту або іншу епоху» [50]. Дослідниця наголошує, що тлумачення фантастики як жанру, методу, різновиду не має достатніх підстав, тому пропонує

використовувати «метажанр», який дослідниця тлумачить як своєрідну систему жанрів з певним набором ознак. Тобто, за логікою дослідниці фантастика об'єднана не лише предметом художнього зображення, але ще й способом художнього вираження, який впливає з особливого типу естетичного мислення-відчуття та художнього бачення. О. Стужук також додає, що фантастика як метажанр «об'єднана не лише загальним предметом художнього зображення (зовнішній аспект), а насамперед способом художнього вираження (внутрішній аспект), що впливає з особливого типу естетичного мислення-відчуття та художнього бачення» [51, С.64].

Фантастика – це незвичний жанр літератури – він викликає у читачів потяг аналізувати життя, замислюватися над ним, думати про перспективи, ставити цілі. На думку Н. Кирюшко, в основу класифікації фантастики покладено принцип диференціації моделювання незвичної дійсності, в залежності від цього існують такі жанри фантастики:

- наукова фантастика (раціональні технізовані світи);
- фентезі (паралельні магичні світи)
- власне фантастика (поєднання реальних вимірів з ірреальними, чудесними) [23, С. 45–51].

Як вважають літературознавці Ю. Воробей та Г. Сидорук наукова фантастика зображує людське майбутнє, послуговуючись очікуваними успіхами науки і техніки, матеріалізує різноманітні філософські теорії [12, С. 21], а Енциклопедичний словник трактує наукову фантастику як вид фантастики, галузь художньої літератури, і навіть кіно, театру та живопису, присвячений переважно прогнозуванню майбутнього (енциклопедичний словник).

До наукової фантастики багато дослідників відносять тексти Жюль Верна, який називав свої твори «романами науки», бо й справді ґрунтувалися на науково-технічних винаходах. Ці твори орієнтувалися саме на цю спрямованість майже до середини ХХ ст. : у вжиток активно входили

лексичні одиниці, які називали певні вигадані пристрої, машини – технічні засоби (різні види зорельотів із кіносаг «Зоряні війни»). Зараз же спостерігаємо ситуацію зниження інтересу до технічної деталізації та підвищення гуманітаризації наукової фантастики, вважаємо, що така ситуація пов'язана з тим, що в центрі уваги зараз людина та міжособистісні взаємини. Зокрема, в англомовних виданнях розглядають наукову фантастику як основу для соціальної теоретизації, більше того, автори наголошують, що література наукової фантастики як тип знання, яке не пов'язане простими логічними зв'язками, але яке може бути використане як каталізатор «мислення» [60].

Є. Цветков же запропонував свою класифікацію, де пізнавальній функції відповідає когнітивна. Ця функція полягає у стимулюванні антропологічних, соціальних та пізнавальних процесів, насамперед – мислення: у науковій фантастиці пізнавальна функція дозволяє засобами белетристичного уявного експерименту аналізувати поведінку людини чи суспільства у незвичайних умовах [58, с. 30].

На сьогодні немає одностайності у питанні потрактування жанру фентезі. За літературознавчим словником фентезі (англ. *fantasy*) – жанровий різновид фантастики, в якому при її запереченні використовуються ірраціональні мотиви чарівництва, магії, лицарського епосу у поєднанні з реалістичною нарацією (А. Блеквуд, М. Пік, Д. Лавкрафт, Дж.-Р.-Р. Толкієн), змальовуються віртуальні світи із середньовічним антуражем, нетехнічною психологією, де роль науки виконує магія; а Т. Веретюк та С. Киричук, цитуючи В. Гопмана, потрактовують фентезі фантастичної літератури, чи літератури про незвичайне, заснованої на сюжетному допущенні ірраціонального характеру [10, С.105].

Польський письменник-фантаст С. Лем стверджував, що фентезі – це казка, позбавлена оптимізму детермінованої долі, розповідь, в якій ця розповідь поповнена схоластикою випадковостей. Водночас він виділив чітку

відмінність між казкою та фентезі: жанр фентезі має генетичні прикормні у християнських лицарських романах. Нині ж фентезі будує свій нарратив шляхом включення віртуальної присутності гіпертексту, модельованого комп'ютером, але одночасно залучаючи елементи архаїчного міфу, чарівної казки, лицарського роману з розроблюваним у ньому кодексом честі, героїчних пісень, окультно-містичної літератури [1].

Т. Веретюк та С. Киричук окрім описового характеру виділяють ще такі риси жанру фентезі: наявність містичного, магічного, ірраціонального та незрозумілого [10, С.105-106]. Розділяємо думку зазначених науковців, але пропонуємо дещо конкретизувати ознаки, виділивши основні та факультативні. Основні ознаки:

- світ «за межею»;
- сюжетні лінії з пошуком пригод, із втечею у світ мрій;
- поетичну мову;
- рольові ігри та сценарності.

До факультативних ознак таких творів відносимо:

- фабульні варіації перебування у далекій минувшині чи майбутньому з обов'язковою альтернативою сьогоденного;
- існування у паралельних світах.

Вплив фантастики на різні сторони суспільного життя О. Биндас пояснює поліфункціональністю фантастичних творів, що є результатом синтезу інтелектуальних, художніх та естетичних цінностей. Водночас із наукою фантастика приходить на допомогу в ситуації, коли процеси економічної й політичної глобалізації, побудова інформаційного суспільства характеризуються надзвичайно високими темпами науково-технічного прогресу, а нові проблеми, з якими людство раніше не стикалося, наприклад, стосовно вибору майбутнього, виживання і попередження катаклізмів [2, С.78-79].

Отже, фантастика – це певний жанр та метод відображення дійсності, в основі якого лежить особливий характер світосприйняття минулого, сьогоdnішнього та завтрашнього. Основним завданням фантастики є формування потягу аналізувати життя та все, що відбувається та може відбутися навколо. Основними жанрами фантастики є наукова фантастика, фентезі та власне фантастика.

1.2. Творче становлення Рея Бредбері як письменника-фантаста

Р. Бредбері всесвітньо відомий творами «Темний карнавал» (19), «Марсіанські хроніки» (1950), «Золоті яблука Сонця» (1953), «Кульбабове вино» (1957). Отримав нагороду Національного інституту мистецтв і письменства (1954), двічі присуджено премію О. Генрі, здобув медаль Національної Книжкової премії (2000), Національну медаль мистецтв Президента Дж. Буша (2004), Пулітцерівську премію «за визначну, плідну й глибоко впливову кар'єру як незрівнянного автора наукової фантастики і фентезі» (2004). Ще за життя письменника існувала премія його імені, яку вручали американським письменникам-фантастам. Вдячні американці на Алеї Слави спорудили зірку на честь славетного американця Бредбері. Астронавти НАСА назвали один із кратерів на Місяці «Кульбабовим», на честь відомої бредберівської повісті «Кульбабове вино». На честь Р. Бредбері був названий астероїд «9766 Бредбері».

Інтерес до творчості Рея Бредбері в наукових колах досить великий, про що свідчать багатовекторні розвідки: роботи американських дослідників Р. Бретнор, К. Вулф, В. Джонсона, К. Еміс, М. Менгелінга, Д. Моуджина, А. Саллівен, В. Тупонса. Так, автори Р. Еллер, В. Тупонс написали книгу «Рей Бредбері: життя як фантастика» [62]. У ній досліджується історія фантастики у руслі біографічних деталей американського фантаста. Звертає на себе увагу книга особистого біографа Р. Бредбері Сема Уеллера [66].

Творчість Р. Бредбері в українському літературознавстві висвітлена не достатньо, але ми маємо певний науковий доробок завдяки таким вченим, як О. Горенко, І. Дробіт, Г. Сабат, Л. Козубенко. Приміром, художнє втілення загальнолюдських ідеалів у малій прозі Рея Бредбері стало предметом дослідження Л. Козубенка [26].

Образи-символи у творах Рея Бредбері цікавили українських та зарубіжних дослідників: Л. Бенуаса, З. Василько, Г. Віват, Е. Гаврилук, Т. Горчак, Н. Жульєн, І. Зеленської, Х. Керлота, О. Лосєва, С. Нестерук, Г. Осадко, О. Пономаренко, О. Смольницької, О. Філіпенко, І. Хижняк, О. Щербань та ін. І. Шльонська, Ю. Ханютін, А. Щербітко досліджували аспекти творчості Р. Бредбері. Рею Бредбері не подобалося, коли його називали «найвидатнішим із сучасних фантастів». Він волів себе називати «казкарем, моралістом, таким, що дивився вперед». Але ж він дуже скромно оцінював на свої здобутки в жанрі фантастики: називав себе «казкарем, моралістом», який постійно «дивиться вперед». На питання: чи вважає себе Р. Бредбері фантастом, письменник відповів: «Якщо через сто років на мою могилу прийде хлопчина й олівцем на плиті напише – тут лежить людина, яка розповідала казки – я буду щасливим, про інше я й не прошу» [57]. Його приваблювало майбутнє, адже він мав прагматичну мету: передати нам необхідну інформацію, відомості із майбутнього. У Р. Бредбері поруч завжди були надійні наставники, найавторитетніші люди: «Ж. Верн був моїм батьком, Г. Уелс – мудрим дядечкою, Е. По доводився мені двоюрідним братом – він як кажан одвічно мешкав у нас на темному горищі. Також додаю, що моєю марір'ю була Меррі Шеллі – творець Франкінштейна. Ну ким я міг стати, як не письменником-фантастом» [57].

Р. Бредбері продемонстрував свій неабиякий літературний хист, залишивши нащадкам більше восьмисот творів, написаних у різноманітних жанрах: оповідання, повісті, романи, п'єси, оперні лібретто, кіно-, радіо-, та телесценарії, велику кількість віршів, статей та нотаток.

У ранньому дитинстві хлопчик зацікавився кінематографом. Уперше мати взяла його до кіно в трирічному віці. Це був фільм «Горбун» із «Собора Паризької Богоматері» В. Гюґо. Образ потворного горбуна виконував Лон Чейні – зірка німого американського кіно (його звали «людиною з тисячею облич»). Образ потвори, який втілював на екрані Лон Чейні, настільки вразив маленького Рея, що він почав цікавитися усім незвичайним. Він настільки закохався у кіно, що проніс цю любов через все своє життя. Це обожнювання кіно знайшло відображення і в його імені. Повне ім'я письменника Реймон Дуглас Бредбері. Ім'я Дуглас йому записали на честь американської кінозірки німого кіно Дугласа Фербенкса – засновника Американської академії кіномистецтва.

У своїх інтерв'ю Р. Бредбері згадує про вплив на його творчу уяву романів про таємничі джунґлі Е.Р. Берроуза «Тарзан». Американський письменник точно визначає друковані твори, які змінили його світобачення й вплинули на подальшу його долю – це перші випуски часопису Х'юґо Гернсбека «Дивовижні історії». З тих часів уяву письменника повністю заповнила країна фантазій. Перші спроби пера Рея Бредбері були у поезії, саме з поетичними творами він почав друкуватися. В ті дні активно відбулась науково-технічна революція, відбувалось художнє дослідження соціальних та психологічних перспектив, освоєння атомної енергетики та космічного простору, з'являлась роботехніка, об'ємне телебачення, мікроелектроніка та ін. З'явилося аматорське об'єднання фанатиків фантастів, саме їм вдалося накопичити вже певні нароби, які посприяли формуванню нових ідей.

Рей Бредбері завжди був у вирі літературних подій. Новаторський характер його творів не викликав сумнівів, тому у 1937 році він поповнив лави «Ліги наукових фантастів» місцевого рівня (письменника помітив «ловець молодих талантів», «майстер наукової фантастики» Форест Аккерман). З цього моменту коло його спілкування з майстрами-фантастами помітно розширилося. Це визнання підштовхувало письменника до

активного творчого пошуку. «Все те, що я любив, – зазначав Р. Бредбері, – було улюбленим виключно для мене одного. Ніхто з найближчого оточення не поділяв моє сліпе, майже одержиме захоплення космосом, перетвореннями, чаклунством...» [19].

З малечку Р. Бредбері оточували цікаві книги фантастично-пригодницького жанру. У п'ятирічному віці мама читала Рею книжку славетного американського класика дитячої літератури Л.Ф. Баума, який художньо відтворив дивовижну країну Оз. До цієї країни несподіваним чином (буревій підняв хатину й заніс її невідомо на яку землю) попала дівчинка Дороті разом зі своїм песиком Тото. Ці пригоди на чарівній планеті не могли не привабити дитячу допитливість. Що дивно, маленький Рей зацікавився творами доволі складного американського письменника і поета Е.А. По. Цей митець слова розширював жанрові можливості літератури, він працював над логічними оповіданнями, які сформувалися в детективний жанр і багато працював у жанрах наукової фантастики та фентезі.

Своєрідним творчим вододілом став для Р. Бредбері 1942 рік. Як зазначають літературні критики, з того часу кожного року з'являлося в світ п'ятдесят два оповідання. Він постійно захоплювався досягненнями науки та техніки. Він відвідав дві Всесвітні виставки в Чикаго та Нью-Йорку у 1933 та 1939 р. Під час відвідин виставки у Нью-Йорку, взяв участь у першій міжнародній конференції наукових фантастів. Письменник Бредбері був неймовірно спостережливою людиною. Він помічав деталі, які залучав у свою логічну систему мислення. Відвідуючи павільйони та Всесвітні виставки, він познайомився з проектами Уолта Діснея – «Країни фантазії». Користуючись своєю багатою творчою уявою, Р. Бредбері почав відтворювати образи та контури міст, які з'являться на Марсі («Марсіанські хроніки»). Слід зазначити, що певний час Р. Бредбері приділяв велику увагу розвитку технологій, він підтримував ідеї технократів, які пропонували шлях до людського розвитку, завдяки технічному прогресу. Але ж при цьому, він

вважав, що інтернет заважає справжньому спілкуванню людей. Будучи науковим фантастом він цурався будь-яких технічних новинок. Вони викликали у нього паніку. Коли з'явилися комп'ютери письменник настирливо користувався друкарською машинкою. Майже до кінця свого життя не дозволяв продавати свої книги на електронних носіях.

На питання: чому люди й досі не опанували Марс, Р. Бредбері відповів доволі оригінально: «Тому що люди – ідіоти. Вони зробили купу дурниць: вигадували костюми для собак, посаду рекламного менеджера і штуки на кшталт айфона, не отримавши натомість нічого, крім кислого післясмаку. А от якби ми розвивали науку, освоювали Місяць, Марс, Венеру... Хто знає, яким був би тоді світ? Людству дали можливість борознити космос, але воно хоче займатися споживанням – пити пиво і дивитись серіали» [57].

Визначними у творчості Рея Бредбері творами стали у 1950 році «Марсіанські хроніки», у 1951 – мікроповість «Пожежник», яка стала фундаментом для створення в 1953 році роману «451° за Фаренгейтом». Обидва твори принесли всесвітню славу Р. Бредбері. Основним конфліктом, порушеним письменником у цих творах стали: живе творче самоствердження та механічна зашкарублість, яка призводить до самовідчуження та душевного холоду.

Рей Бредбері зізнавався, що «ніколи не літав літаком і не лежав під автомобілем». Герої творів не розв'язували складні наукові питання, але Рей Бредбері неабияк вплинув на науково-технічну революцію. У світі Рея Бредбері людина зіштовхується не лише з природою, яка дала їй життя, а й зі своїм власним відстороненим «Я». Ця зустріч була неочікуваною, і ставало очевидним, що герої не готові до такого прояву психологічного стану. Цей варіант погляду на людину свідчить про глибоку спостережливість письменника, який занурюється в глибини людської душі. Утримати подібний психологічний баланс можливо лише при наявності стабільних моральних якостей, підсилених проявами людської гідності.

Важливою у творчості Рея Бредбері була тема жорстокості дітей, яку автор пов'язує з технологізацією світу, адже вона приглушує природу людської душі, здатної розвиватися у живому спілкуванні з соціумом. Можливо, письменник акцентував увагу на цій проблемі, щоб застерегти читачів та продемонструвати яким буде світ в майбутньому, якщо ми культивуватимемо жорстокість. Діти приходять у цей світ добрими, а агресивними їх робить суспільство. Усілякі гаджети та будь-які технології, з якими значну частину свого життя починають мати справу діти, породжують неконтрольовану дитячу примхливість, здатну породити сумнівні наслідки.

Цілком закономірно, що Р. Бредбері у своїх творах часто звертається до дітей та підлітків. Він ніколи їх не ідеалізував, але добре розумів їх дитячу природу. Як правило, і добро і зло уживалося в одному епізоді твору про дітей. Звернемося до оповідання «Вельд». Тут діти представлені справжніми чудовиськами, які вбивають своїх батьків, щоб мати можливість постійно дивитися «телеящик». Інші епізоди дитячої жорстокості ми зможемо спостерігати в оповіданнях «Дитячий майданчик» та «Все літо в один день». Останнє оповідання схоже з оповіданням «Нескінченний дощ», адже події розгортаються на планеті Венера, де постійно йде дощ в останньому – як і в оповіданні «Нескінчений дощ» – події розгортаються на вічно дощовій Венері. Ця екзотична місцевість додає твору цікавості та таємничості. Але ж чимало творів Р. Бредбері, присвячених дітям, мають гуманістичний пафос, вони пронизані почуттям любові та віри у правильний життєвий вибір юних мешканців планети, які не піддадуться спокусам механічного буття.

Літературознавиця К.С. Подсєвак звертає увагу на особливий художній світ Бредбері, стверджуючи, що він «відкриває ситуацію земної самотності людини в Космосі і стверджує непорушність духовних цінностей людства, завдяки яким людина здатна створити власний космос як невід'ємну частину загального світового порядку і зберігати його як землю. Бредбері наполегливо і послідовно входить у фантастичний простір не для того, щоб

створити захоплюючі фантазмагорії міжпланетних контактів (подібні сюжети займають в його творчості периферійні ділянки), а для того, щоб втілити жагу людини до пізнання безмежного світу і самопізнання» [42, С. 83.]

Моделювання майбутнього Реєм Бредбері у його творах – це попередження майбутнім поколінням. Фактично кожне покоління приміряє на себе подібну змодельовану картину, щоб зрозуміти ступінь її життєздатності. Таке порівняння – це не просто перевірка твору на актуальність, це перевірка на досягнутий прогрес. Не обов'язково бути фантастом, щоб осягнути небезпеку дегуманізації людини та суспільства в епоху глобального наступу «машин». Соціологи вважають, що люди обирають саме руйнувати, щоб компенсувати втрату впевненості в майбутньому. Від своєї свободи намагаються вони звільнитися за допомогою нових технологій, виходить, що тих самих засобів, які, здавалося б, повинні були їх звільнити.

У одному інтерв'ю Р. Бредбері зауважив, що здатність до фантазування слід сприймати як здатність до виживання – це здатність рости. Він наводить приклад, згадуючи підлітків, які активно починають замислюватися над тим, ким вони стануть. Американський письменник-фантаст стверджує, що дитина намагається прийняти себе в якомусь вигляді, потім ти рухаєшся у майбутнє й намагаєшся прийняти цей вигляд. Р. Бредбері стверджує, що в 10–12 років він мріяв бути письменником, а решту життя намагався себе сформувати таким, яким він себе уявляв у дитинстві. Р. Бредбері був фокусником, серйозно захопився архітектурою у восьмирічному віці, дивлячись на старі журнали наукової фантастики «Дивовижні історії». Коли починаєш занурюватися у наукову фантастику, то, на думку славетного фантаста, стає цікавим усе: фокуси, архітектура, акторська професія, кінематограф.

Таким чином, можемо стверджувати, що предметом зображення Бредбері є багатовимірний простір, адже він наче перемикає увагу читача у своїх творах на різні аспекти: з реальності життя на мрію або кошмар, з сьогодення на минуле, із зовнішнього на внутрішнє, саме це дозволяє авторові відтворити ірраціональний світ. Твори Бредбері постають перед читачем як змодельований світ, який значно відрізняється від світу реального. Важливою характеристикою творчості Бредбері є психологізм його творчості, адже як стверджує К. Подсевак, визначною особливістю творчості письменника постає спроба зрозуміти, як насправді пов'язані між собою людина та її творіння – техніка; зокрема, наукова фантастика Рея Бредбері не концентрується на перевагах досягнень науки і техніки; сам науково-технічний прогрес виступає у Р. Бредбері складником «цивілізації споживання», а для автора головне – його морально-психологічні наслідки. З огляду на це, проза Р. Бредбері – це психологічна проза на фантастичній основі [42, С. 83]. Твори Бредбері віддзеркалюють естетичні та інтелектуальні інтереси; жанрове та ідейно-тематичне розмаїття відображає той комплекс проблем, які піднімав автор у своїх творах. Вплив технічного прогресу на людство, співіснування людей та машин – це ключові питання світової фантастики. Загалом, можна стверджувати, що Рей Бредбері не був оптимістом у своїх творах. Він захоплювався космосом і бачив у ньому майбутню свободу людства, вважав, що саме світ відкритих планет допоможе людству. У «Марсіанських хроніках» автором змодельована ситуація колонізації космічного світу.

Із усього викладеного можемо виділити особливості творчої манери Бредбері:

- поєднання фантастики з критикою гострих соціальних проблем;
- порушення проблеми психології дітей;
- прагнення розкрити позитивну та негативну сторони героїв;
- порушення проблеми впливу атомної галузі у життя людей;

- прагнення попередити людство про небезпеки майбутнього, занепокоєння та страх за майбутні покоління;
- постапокаліптичні картини: спустошені землі, осушені водойми, самотні люди, які залишилися живими;
- використання елементів фентезі, спираючись на мотиви готики;
- необхідність для героя подивитися очі власній відчуженості (заклик до рефлексії).

Американському письменнику вдалося зруйнувати стіну між науковою фантастикою та попкультурою. Він публікувався в журналі «Playboy», випускав свої телешоу, робив «продукти» масового вжитку, але в центрі його ідей завжди чільне місце посідав гуманізм, поєднаний із такою жанровою структурою, як наукова фантастика. Тому не дивно, що Р. Бредбері значно вплинув на суспільство, на американську попкультуру. Завдяки йому тема польоту до космосу та роздуми про майбутнє в межах фантастики, перестали бути чимось додатковим, другорядним. Проекти на подібну тематику набрали обертів, стали надзвичайно цікавими – і, як наслідок, високобюджетними. Саме завдяки Р. Бредбері ми маємо велику кількість цікавих фантастичних фільмів як документальних, так і художніх. Значних успіхів письменник досяг і в жанрі антиутопії – мотив конфлікту держави та власної свободи став неймовірно переконливим у романі «451 градус за Фаренгейтом».

Р. Бредбері правдивий письменник. Він вірить у людину, але розуміє скільки усіляких впливів вона потерпає. З одного боку, автор говорить про космізм та неймовірні людські інтелектуальні можливості, а з іншого – письменника-фантаста непокоять роздуми про всесвітнє зло, яке постійно спокушаю людську природу. (Як це нагадує тему Фауста!). Висновок такий: планета уціліє, якщо людина буде спроможною залишитися Людиною, іншого варіанту для спасіння письменник не бачить.

1.3. Жанрова своєрідність роману Рея Бредбері «451° за Фаренгейтом»

Знаменитий роман Рея Бредбері «451 градус за Фаренгейтом» належить до жанру науково-фантастичної антиутопія, точніше – соціальної антиутопії. Соціальною фантастикою вважається такий піджанр наукової фантастики, твори якого прогнозують майбутнє людства та взаємовідносини у суспільстві. 451 градус за Фаренгейтом – це та температура при якій загорається папір (233 градуси за Цельсієм). Температурна шкала була запропонована у 1724 році німецьким фізиком Д.Г. Фаренгейтом, нині ця шкала офіційно використовується тільки в США.

Роман Р. Бредбері посідає особливе місце серед інших бестселерів антиутопій («Прокидається той, хто спав» Герберта Уелса, «Чудовий новий світ» Олдоса Хакслі та «1984» Джорджа Оруелла), які відносяться до футурологічної прози, це проза, в якій аналізуються певні соціально-політичні процеси, розгляд яких дає право на прогнозуванні ситуації, що може скластися у майбутньому. Коли письменник буквально занурює читача в тоталітарно-технократичний мілітаризований світ, то для читача вектор розвитку суспільства стає очевидним.

Модерновий світ значно змінився: технології, прогрес, кіберпростір. Ми залежимо від нововведень, які передбачили науково-фантастичні твори минулого, де суспільство зображено повністю технологізованим.

Роман «451 градус за Фаренгейтом» Р. Бредбері вважав своїм єдиним фантастичним твором. Інші роботи, а їх сотні, автор розглядав як фентезі. Як-то автор сказав: «Я не пишу наукову фантастику, я написав одну таку книгу і це – «451 градус за Фаренгейтом», яка ґрунтується на дійсності. Наукова фантастика – це відображення реальності, а фентезі – це відображення вимислу» [57]. Такі висловлення безумовно підштовхують до дискусії. Взяти хоча б бредберівську фразу про вимисел. А хіба тільки в жанрі фентезі існує вимисел, адже вимисел притаманний усій художній літературі – і тут виникає

потрібна в уточненнях, корективах, доповненнях тощо. У романі «451 градус за Фаренгейтом» окрім ознак соціально-антиутопічної фантастики ми знаходимо елементи наукової фантастики. У тексті роману ми зустрічаємо сюжети, в яких з'являються нереальні для 50-х років ХХ століття машини та різноманітні пристрої. Герої роману носили прототипи сучасних навушників – радіопередавачі «черепашки», які щільно прилягають до вух (абсолютна копія Bluetooth-навушники AirPods), а ще користувалися плоскими телевізорами, за допомогою яких можна спілкуватися на відстані – це щось на кшталт сучасних мереж. Вважається, що цим романом Р. Бредбері напророчив появу банкоматів. У рейбредберівській книзі теж є пристрій із цілодобовим доступом до грошей. Р. Бредбері писав про небезпеку телебачення, він боявся, що воно знищить читання і, можливо, погасить найважливішу значну частку нашої спільної людяності.

Оскільки роман був виданий у 1953 році, то цей рік став ювілейним для цього твору. Роман, який американський письменник написав за дев'ять днів, належить до тієї категорії творів, які з роками стають більш актуальними й злободенними. Мотив спалення книг пронизує весь твір. Р. Бредбері відображає ситуацію, яку очікує у майбутньому суспільство Америки. Книги – вважаються великим злом, їх знаходять у помешканнях американців і одразу спалюють. Подібний нелюдський вчинок провокує низку ганебних наслідків, нівелюючих людину, забирають у неї право на власну думку, розвиток, громадянську позицію, тобто людина стає справжнім продуктом тоталітарної машини. Вона користується готовими думками, отримуючи їх з екрану телевізора. Ці так звані думки повторюються по декілька разів на день, вони буквально зомбують людину, яка з часом стає фанатом пропагандистських теорій. Відомий німецький поет Г. Гейне задовго до наступу нацизму казав: «Якщо палають книги, потім можуть горіти люди» [41].

Прикладом знищення книг через невідповідність нацистським канонам і взагалі найвідомішим випадком є публічне масове спалення книжок у нацистській Німеччині 10 травня 1933 року. У цей день на площі Опернплац (з 19 року – Бебельплац) в Берліні було спалено 25 000 томів «антинімецьких» авторів. Під цією назвою розуміємо різних німецьких, єврейсько-німецьких або іноземних авторів, чиї твори чи погляди не відповідали інтересам нацистів. Постраждали 12 500 творів 149 таких авторів. Серед них: Зигмунд Фрейд, Еріх Кестнер, Еріх Марія Ремарк, Карл Маркс, Карл Каутський, Оскар Граф та інші.

У романі 451 градус за Фаренгейтом – головний герой – це сам Р. Бредбері, який прагне пізнати себе. (Про це сказав автор роману в інтерв'ю). Персонаж твору Монтегі починає розуміти, що він спалює не просто книги, а спалює ідеї, і починає знову пізнавати себе: відкриває для себе читання (життя через читання), що підштовхнуло Монтегі стати руйнівником руйнівників, тобто він гідно виходить із неймовірно складної ситуації [19].

Зазначимо, що першим та дуже важливим жанротвірним елементом є заголовок твору. Це структурний елемент тексту, який відображає прагматику тексту, віддзеркалює художню структурну та семантичну взаємодію. Заголовок – це перше, з чим зустрічається читач, тому саме заголовок стимулює першочергове розуміння тексту. Одеський вчений В.М. Мейзерський, справедливо писав, що заголовок *«є мінімальним текстом, який виконує спеціальні прагматичні функції, що регулюють співвідношення письмового тексту до відсутнього контексту»* [33, с.142]. Влучну придуманий заголовок може вплинути на долю книги, на її довголіття, завдяки влучності будь-який епізод твору знаходить відгук у заголовку, що вбирає в себе неосяжну семантичну складову з її символічним контекстом.

Вже на перших сторінках автор зображує науково-технічний прогрес, він описує безшумний потяг метро: *«... the silent, air-propelled train slid*

soundlessly down its lubricated flue in the earth and let him out with a great puff of warm air to the cream-tiled escalator rising to the suburb» [62, с. 2]; швидкісні автомобілі, пасажири яких не в змозі побачити траву та квіти за вікном: «Have you ever watched the jet cars racing on the boulevards down that way? ... I sometimes think drivers don't know what grass is, or flowers, because they never see them slowly» [62, с. 6]; будинки, які не згорають: «Houses have always been fireproof, take my word for it» [62, с. 6].

Твір Р. Бредбері описує тоталітарне суспільство, яке побудоване на масовій культурі та споживацькому мисленні: у такому середовищі книги спалюють, а люди, які з цим не погоджуються, оскільки здатні до критичного мислення, – стають вигнанцями. Головний герой роману – «пожежник» (в книзі саме пожежники спалюють книги), абсолютно упевнений, що подібними вчинками він «спасає людство». Ще вчора ці люди – пожежники рятували все від вогню, а сьогодні на сторінках цього роману вони спалюють книги, у тексті є чіткий опис того, як це відбувається: *«Не матимете ви моїх книжок», – майже кричить жінка, яка «скоїла злочин»: у неї вдома були книжки. Тоді брандмейстер Бітті намагається переконати її: «Де ваш глузд? У книжках повно суперечностей. А ви просиділи хтозна-скільки років під замком у своїй вавілонській вежі! Облиште все! Людей, про яких ідеться в цих книжках, ніколи не було» [6, с. 19]. Жінка не відмовилась від своїх книжок, вона краще згорить разом із ними – що вона, до речі, й зробила.*

Головний герой роману Гай Монтег – пожежник. У ці новітні часи пожежники не ведуть боротьбу із вогнем, а навпаки, вони вишуковують книги й спалюють їх. Пожежники змушені з'являтися у квартирах і палати не тільки книги, а й саме помешкання, у якому були знайдені книги. Головний персонаж твору ціле десятиліття займається цією ганебною справою, але ніколи не замислювався над своїми діями, своєю роботою.

Зустріч із юною Кларисою Маклеланд змінює звичне життя Гая Монтега. Клариса є цікавою особистістю: займається спортом, любить

природу, здатна до рефлексії, але надзвичайно самотня. Просте питання героїні роману «451 градус за Фаренгейтом» Гаю Монтегу: чи щасливий він? – викликало справжнє потрясіння у його душі. Коли він потроху став замислюватися над своїм життям, до нього повернулося розуміння цінності людського спілкування, яке набагато цікавіше, ніж використання заучених штампованих фраз, що не потребують індивідуального погляду на світ. Відсутність людяності, тепла, поваги до людей – починає пригнічувати Гая Монтега. Одним із підтверджень механічного існування людей став нещасний випадок із його дружиною Мілдрет. Коли її чоловік повернувся додому, то побачив дружину, яка втратила свідомість: це сталося з причини механічного вживання снодійного. Швидка допомога спасає жінку. Далі ми з'ясуємо: Монтег і Мілдрет живуть разом, але кожен сам по собі. Його дружина занурилася в світ телесеріалів. У кімнаті на трьох стінах розміщені телевізори, і Мілдрет мріє, щоб з'явилася четверта телевізійна стіна.

Зустріч Монтега з Кларисою призвела до того, що він із людини-автомата перетворюється у людину. Він лякає своїх колег-пожежників такими словами: «...були такі часи, коли люди не запалювали будинки, а навпаки тушили пожежі» [6]. Кульмінацією твору є епізод, коли мешканка квартири відмовилася залишити будівлю, яку пожежники вирішили запалити, адже в кімнаті зберігалися книги. Жінка гине у вогні разом із своїми книгами. Після цього Монтег відмовляється йти на роботу. Дружина засуджує вчинок чоловіка. Вона каже йому про те, що Клариса загинула під колесами автомобіля. До їхньої квартири навідується начальник пожежної служби ... Бітті. Він відчув якусь ненормальність і вирішив «відремонтувати» «зіпсований механізм» Монтега. Начальник Бітті читає своєму підлеглому лекцію, яка містить в собі інформацію про принципи споживчого суспільства. Такими їх бачить і сам Р. Бредбері: ХХ століття – темп життя прискорюється, обсяг книг зменшується – не розтягувати, не розмазувати, швидше дійти до розв'язки.

Головний герой розчаровується в ідеалах суспільства, хоча є його частиною, він стає ізгоем та знаходить однодумців в невеликій підпільній групі маргіналів, на меті яких – запам'ятовувати книги, щоб врятувати їх для наступних поколінь.

Також жанротвірними елементами в антиутопії є поняття «людина» і «влада», які знаходяться в постійному протистоянні: людина протистоїть силам, які руйнують її природне буття; метою ж влади є знищення будь-яких проявів індивідуальності. Найбільше зло в антиутопічній державі – це думка, бо вона продукує індивідуальність особистості та здатність до незалежної оцінки. Влада всіляко сприяє знищенню будь-яких проявів індивідуальності, емоцій і фантазій, порушення призводить до переслідування і суворого покарання. Такі дії влада виправдовує благородною метою: створення суспільства, де всі рівні й однакові.

Головний герой твору, Гай Монтег, є частиною суспільства, для якого першочерговою метою є споживання. Влада тримає під контролем населення шляхом контролю за всім, що переглядають та читають члени суспільства. Саме тому, щоб транслювати передачі та приземлені серіали, майже в кожному домі є величезні плазмові екрани замість стін: *«Напихайте людям голови інформацією, яку не можна перетравити, захаращуйте їх нічого не вартими «фактами», аби вони переситилися, аби відчували себе «чудово поінформованими». І тоді вони вважатимуть, що думають, що рухаються вперед, хоч насправді стоять на місці. І вони будуть щасливі»* [6, с.74–75]. Водночас, наявність цих екранів вказує на те, що скрізь втомлених технічними здобутками людей переслідують ці технічні пристрої, ці плазмові стіни телевізорів скрізь: *«Well, wasn't there a wall between him and Mildred...? Literally not just one wall but, so far, three! And expensive, too!»* [62, с. 41]. *«The living-room; what a good job of labeling that was now. No matter when he came in, the walls were always talking to Mildred»* [62, с. 42]. Сфера спілкування людей теж під контролем, люди просто не спілкуються – їм навушники

заважають: «*And in her ears the little Seashells, thimble radios tamped tight, and an electronic ocean of sound, of music and talk and music and talk coming in, coming in on the shore of her unsleeping mind*» [62, с. 10]. Привертає увагу *ocean of sound* (океан звуків), використання такої метафори наптовхує на думки, що кількість звуків, які оточують людей, сприяють тому, що людина легко губиться у величезному, стрімкому потоці інформації. Люди стають спустошеними, розгубленими, готові до самогубства. Показовим прикладом в цьому випадку є дружина головного героя твору – Мілдрет. Рятують же її бездушні машини, вони відмінно виконують свою роботу, але вони байдужі до усього, що відбувається навкруги: «*They had this machine. They had two machines, really. One of them slid down into your stomach like a black cobra down an echoing well looking for all the old water and the old time gathered there... It had an Eye. The impersonal operator of the machine could, by wearing a special optical helmet, gaze into the soul of the person whom he was pumping out*» [62, с. 12]. Зустрічаємо ілюстративне порівняння медичного приладу з чорною коброю, що презентує вороже ставлення медицина до людини, життя якої нічого не варте у цьому суспільстві: «*Well, after all, this is the age of the disposable tissue. Blow your nose on a person, wad them, flush them away, reach for another, blow, wad, flush*» [62, с. 15].

Показовим та ілюстративним моментом, який досить яскраво характеризує це суспільство, є метод виборів президента країни. Головним критерієм для вибору президента є його здатність виглядати максимально чарівно на екрані величезної плазми: «*На минулих виборах, я голосувала, як і всі. За Нобла, звісно. Це найчарівніший чоловік з усіх президентів! – Авжеш. А той, що його висунули проти... – І в слід Ноблові ступити не вартий, чи не так? Маленький, миршавий, погано поголений і зачесаний хтозна-як! – І хто це з опозиції надумав його висунути? Хіба можна висувати такого недомірка проти високого чоловіка? А він ще й мимрив. Я майже нічого не розчула з того, що він говорив. А що розчула, того не зрозуміла*» [6, с. 119].

Мета, яку переслідує влада у романі – це створити максимально однорідне суспільство, щоб усі його члени не відрізнялись один від одного, аби згуртувати його, а потім – вбити здатність критично мислити, думати, аналізувати, щоб владі було максимально легко та комфортно управляти: *«Ми всі повинні бути однакові. Не вільні й різні від народження, як сказано в конституції, а просто однакові. Кожен схожий на кожного, мові дві краплі води, і тоді всі будуть щасливі, бо не буде велетів, перед якими треба схилитися в шанобі, на яких треба рівнятися»* [6, с. 71]. Саме на це працюють всі засоби масової інформації, реклама, використовуючи чітко вибудовану, злагоджену систему клішованих образів, устаткованих гасел, продиктованих, штучно створених потреб, наприклад, купівля величезних плазмових екранів замість стін. Засоби масової інформації автор порівнює із центрифугою. Можемо констатувати, що відбувається керування свідомості народу, а це матиме негативні наслідки.

Будинки, після війни, почали будувати вогнестійкими і саме тоді, як ми вже зазначали, головним завданням пожежників стало знищення книжок, щоб ніщо не могло нашттовхнути населення на будь-які роздуми зокрема та почуття загалом: *«А книжки – це заряджена рушниця в помешканні сусіда. Спалити її! Розрядити рушницю! Зруйнувати людський розум!»* [6, с. 71]. В цьому суспільстві книжки – заборонені та «небезпечні» предмети, але, окрім цього, тут ще й заохочуються шпигунство та доноси.

Пожежники тут – опора влади, вони забезпечують їй гарантію того, що населення не читатиме книжок, звідси ж ніякого аналізу чи процесу мислення у людей не відбуватиметься. Поліція тут – каральний орган, який розшукує, щоб покарати. У поліції є всі найновіші засоби, щоб виконувати свої функції, наприклад, кіборгічний пес-убивця – це штучна істота, яка відчуває хімічний склад і процентне співвідношення амінокислот кожного громадянина, який є в загальній базі. Механічний Пес – один із результатів

розвитку науки і техніки, він бореться із тими, хто не підкоряється вказівкам уряду: «*The Mechanical Hound slept but did not sleep, lived but did not live in its gently humming, gently vibrating, softly illuminated kennel back in a dark corner of the firehouse*» [62, с. 21]. Образ Пса, який спить, але не спить, живе, але не живе, як і весь роман, побудований на антитезі. Автор застерігає людство, порівнюючи Пса з бджолою, яка дає отруйний мед: «*It was like a great bee come home from some field where the honey is full of poison wildness, of insanity and nightmare, its body crammed with that over-rich nectar and now it was sleeping the evil out of itself*» [62, с. 22].

В більшості своїй суспільство складається з людей, які вже не вміють читати та думати, суспільство функціонує виключно в інтерактивному середовищі, яке забезпечує розвиток байдужості та тупості в кожному члені суспільства. У творі чітко прослідковується, що влада робить усе, аби заохотити швидкий темп життя, сприяє розвитку стадного інстинкту, бо таким суспільством керувати зручніше.

Головний герой Гай Монтег – пожежник, як і всі інші пожежники, він спалює книги. Цей герой – типовий образ пожежника, автор описує його так: «*Had he ever seen a fireman that didn't have black hair, black brows, a fiery face, and a blue-steel shaved but unshaved look? Were all firemen picked then for their looks as well as their proclivities? The color of cinders and ash about them, and the continual smell of burning from their pipes*» («Чи він бачив коли-небудь пожежника, який би не мав чорного волосся, чорних брів, вогняноголиця, чисто виголених і водночас ніби зовсім неголених щік? Невже в пожежники брали не лише за нахилом, а й за зовнішністю? Попелясті обличчя, стійкий сморід гару від люльок, що невпинно диміли») [6, с. 96-98]. Але він не погоджується із перебігом подій та краде книги під час пожежі та намагається читати їх потайки від усіх.

Одним із яскравих образів цього роману стає образ людей-книг. Люди-книги – це спільнота, мета якої – зберегти знання. Можна сказати, що цей образ виступає опозицією до образу пожежників.

Автор активно використовує інтертекстуальні елементи, він нашоує читачів на певні роздуми та пов'язує свій твір з іншими творами літератури. Зокрема зустрічаються у тексті імена письменників, поетів, філософів, вчених, політичних діячів: «*I want you to meet Jonathan Swift, the author of that evil political book, Gulliver's Travels! And this other fellow is Charles Darwin, and this one is Schopenhauer, and this one is Einstein, and this one here at my elbow is Mr. Albert Schweitzer, a very kind philosopher indeed. Here we all are, Montag. Aristophanes and Mahatma Gandhi and Gautama Buddha and Confucius and Thomas Love Peacock and Thomas Jefferson and Mr. Lincoln, if you please. We are also Matthew, Mark, Luke, and John*» [62, с. 145].

Ще одним інтертекстуальним елементом, який використовує автор є міфологічні та біблійні алюзії. За допомогою цієї біблійної алюзії автор проводить паралель із тим часом, який зображено у тексті та тією ситуацією, коли люди не хотіли почути Іоанна Хрестителя, який розповідав про шлях до спасіння.

І навіть завершує свій роман Бредбері цитатою з Апокаліпсиса: «*End on either side of the river was there a tree of life, which bare twelve manner of fruits, and yielded her fruit every month; And the leaves of the tree were for the healing of the nations*» [62, с. 158]. Цими словами автор залишає надію своїм читачам, адже тут йде мова про небесний Єрусалим, досягнення якого – мета духовного розвитку людини. Також ці слова слід розуміти як заклик шанувати свою історію, культуру, ставити в пріоритет духовній світ та духовні цінності, а не матеріальні блага.

Мотив спалення книг об'єднує всі сюжетні лінії твору Р. Бредбері. Центральна тема роману – роль книги в житті людини. Письменник-фантаст сформував декілька ідейних задумів твору: а) негативний вплив засобів

масової інформації на свідомість людей; б) необхідність збереження пам'яті поколінь та традицій минулих епох; в) руйнація родинних стосунків уразі зникнення духовних основ існування; г) неминучість науково-технічного впливу на суспільство.

Висновки до першого розділу

Багатовимірність фантазування призвела до появи в літературознавчому просторі трьох основних варіантів фантастики – власне фантастика, наукова фантастика та фентезі. Фантастику ми визначаємо як здатність до уяви, що породжує дивно-незвичні образи, які не мають аналогів у дійсності.

Наукова фантастика з'явилася в епічних творах, де висвітлюється науково-технічний потенціал. Появу цього терміну (1929 рік) приписують американському письменнику та видавцю Гюго Гернсбеку. Він радив письменникам писати наукову фантастику за наступною формулою «75 % літератури і 25 % науки».

У 20-ті–30-ті роки ХХ століття у англomовній літературі виник термін «фентезі», але в літературознавстві цей термін закріпився саме як жанр у 60-ті роки цього ж століття, завдяки роману Дж.Р.Р. Толкіна, «Володар Перснів» (1954–1955). Є логічні припущення, що засновником жанру фентезі був американський письменник і поет Р. Говард, з його романом «Конан» (1932), оскільки він значно вплинув на творчу манеру Дж.Р.Р. Толкіна. «Фентезі (англ. *fantasy* – ідея, вигадка) – жанровий різновид фантастики, в якому використовуються ірраціональні мотиви чарівництва, магії лицарського епосу епосу, поєднані з реалістичною нарацією.

Стає очевидним, що фентезі використовує фольклорні, міфологічні та казкові оповідні мотиви.

Так, фентезі поділяють на «високе» та «низьке». «Високе» фентезі пов'язане з повністю вигаданим світом, який абсолютно відрізняється від того простору, в якому ми живемо.

У «низькому» фентезі події відбуваються на фоні абсолютно реального життя, місця магії практично немає, бо в неї ніхто не вірить.

Є такі твори жанру фентезі, які набули, завдяки своїй масштабності у зображення подій, назву – «епічне фентезі». Тут читач стикається і з надприродними силами зла і магічними концепціями, пророцтвами і філософськими постулатами (Дж. Р.Р. Толкін, Р. Джордан, Р. Желязни, А.Р. Гобб) та багато інших.

Значна частина сюжетики фантастичних творів причетна до квестового варіанту (англ. «Quest – пошук»). Це своєрідна інтерактивна гра, занурена в сюжетну канву, яка передбачає різноманітні логічні завдання (головоломки). До ігрового фентезі наблизений піджанр онлайн-квест: завдяки ноутбуку чи планшету, при наявності спеціальної ігрової програми, учасники гри отримують завдання, рухаючись із одного пункту в інший, долаючи певні перепони, знаходячи відповіді на сформульовані завдання. Від комп'ютерної складової квести почали відмежовуватися, утворюючи, так би мовити, «живі квести», пов'язані з реальністю.

Фантастичними можуть бути романи: історичні (Г. Н. Тертлав «Друга світова: новий баланс», 1996), любовні (Н. Холлей «Все буде добре», 2019), детективні (Макс Фрай «Ворона на містику», 2006; Дж.Страуд «Тінь, що крадеться», 2017) та інші. Тобто фантастика вбирає в себе всі ті жанри, якими багата література. У такому випадку фантастику можна вважати методом, який продукує оповідання, у яких свідомо говориться про ті події, яких не було у реальному житті. Рей Бредбері визначав фантастику як реальність, оточуючу нас, яка вчить мислити, і як наслідок – приймати рішення, знаходити альтернативні концепції буття, що несуть у собі фундаментальні

стратегії та моделі майбутнього процесу, пов'язаного із суспільним розвитком.

Визначними у творчості Рея Бредбері творами стали у 1950 році «Марсіанські хроніки», у 1951 – мікроповість «Пожежник», яка стала фундаментом для створення в 1953 році роману «451° за Фаренгейтом». Обидва твори принесли всесвітню славу Р. Бредбері. Основним конфліктом, порушеним письменником у цих творах стали: живе творче самоствердження та механічна зашкарублість, яка призводить до самовідчуження, технократії та душевного холоду.

Знаменитий роман Рея Бредбері «451 градус за Фаренгейтом» належить до жанру науково-фантастичної антиутопії, точніше – соціальної антиутопії. Соціальною фантастикою вважається такий піджанр наукової фантастики, твори якого прогнозують майбутнє людства та взаємовідносини у суспільстві. У романі окрім ознак соціально-антиутопічної фантастики ми знаходимо елементи наукової фантастики. У тексті роману ми зустрічаємо сюжети, в яких з'являються нереальні для 50-х років ХХ століття машини та різноманітні пристрої. Герої роману носили прототипи сучасних навушників – радіопередавачі «черепашки», які щільно прилягають до вух (абсолютна копія Bluetooth-навушники AirPods), а ще користувалися плоскими телевізорами, за допомогою яких можна спілкуватися на відстані – це щось на кшталт сучасних мереж. Вважається, що цим романом Р. Бредбері напророчив появу банкоматів. У рейбредберівській книзі теж є пристрій із цілодобовим доступом до грошей. Р. Бредбері писав про небезпеку телебачення, він боявся, що воно знищить читання і, можливо, погасить найважливішу значну частку нашої спільної людяності.

Мотив спалення книг об'єднує всі сюжетні лінії твору Р. Бредбері. Центральна тема роману – роль книги в житті людини. Письменник-фантаст сформував декілька ідейних задумів твору: а) негативний вплив засобів масової інформації на свідомість людей; б) необхідність збереження пам'яті

поколінь та традицій минулих епох; в) руйнація родинних стосунків уразі зникнення духовних основ існування; г) неминучість науково-технічного впливу на суспільство.

РОЗДІЛ 2.

СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ АНГЛОМОВНИХ ФАНТАСТИЧНИХ СЮЖЕТІВ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ РЕЯ БРЕДБЕРІ «451° ЗА ФАРЕНГЕЙТОМ»)

2.1 Особливості й труднощі перекладу науково-фантастичних творів українською мовою

Переклад як особливий вид творчо-наукової діяльності займає важливе місце в житті суспільства, особливо в підтриманні міжнародних зв'язків та розумінні глобального контексту. Художній переклад допомагає створити умови для міжкультурної взаємодії. Створення перекладу на іншу мову дозволяє стерти мовні кордони між читачами, дає можливість насолодитися твором, який написаний іноземною мовою, доторкнутися до світу іноземного автора та долучитися до глобального літературного процесу. Як ми вже зазначили, з ХХ ст. відбувався розквіт наукової фантастики, а, отже, з'явився запит, пізніше підвищився попит на переклад цієї літератури. Науково-фантастичні твори були свого роду передбаченнями і попередженнями майбутнім поколінням.

Переклад науково-фантастичних творів – це особливий вид перекладу, який вимагає певного підходу до вирішення цього завдання, що обумовлено особливостями процесу перекладу, по-перше, та особливостями цих творів, по-друге.

Переклад – це відтворення твору іноземною мовою, зберігаючи зміст та форму. Зберегти цю єдність можна не просто замінюючи слова іноземною мовою, а лише підбираючи відповідники, які б виконали такі ж функції й досягли б тієї ж комунікативної мети як і засоби із мови оригіналу. Тобто текст перекладу повинен бути еквівалентним тексту оригінала.

Як зазначає дослідниця М. Варданян: «В процесі перекладу встановлюються зв'язки між конкретними явищами двох мовних систем, одна з яких уже була виражена, а інша – ще потенційна й адаптована. Отже, перекладач зіштовхується з фіксованою відправною точкою. Коли перекладач читає повідомлення, то формує у своїй свідомості мету, якої хоче досягти» [8, с. 36]. В процесі перекладу науково-фантастичної літератури відправна точка перекладу може стати складністю перекладу, викликаною ключовим елементом.

В більшості випадків ключовим елементом науково-фантастичної літератури є фантастична ідея або ж низка фантастичних ідей:

- винахід (незвичний для сучасників);
- відкриття (відкриваються нові можливості: подорож у часі та просторі);
- ірреальне місце дії (паралельний світ, інша галактика);
- утопічна або антиутопічна соціально-політична система;
- вигадана істота або об'єкт із незвичними властивостями (мутант, певна матерія та ін.)
- ірреальна ситуація, напряду пов'язана із наукою і технікою [53, с. 152].

Відтворення у тексті перекладу цих ключових елементів може ускладнити процес перекладу, адже в мові перекладу може бути відсутній еквівалент.

Ще однією особливістю науково-фантастичних творів є широке використання мовних засобів: науково-технічні терміни, термінологічні словосполучення, вигадані реалії і неологізми, використання цих елементів допомагає створити фантастичний світ. Але підбір еквіваленту для таких елементів може стати складністю, подолати які можна шляхом використання різноманітних трансформацій.

Створення еквівалентного тексту перекладу науково-фантастичного твору можливо завдяки застосуванню різних перекладацьких трансформацій (компресія, заміна множини на однину, лексична заміна, конкретизація,

генералізація, додавання, диференціація, модуляція, скорочення та розширення початкового значення, емпатизація та нейтралізація, функціональна заміна та ін.) та використанню стилістичних фігур (паралелізм (анафора), градація та ін.). Важливо відмітити, що англомовні дослідження пояснюють зміни, які робить перекладач, в тексті оригіналі, використовують термін *перекладацькі стратегії «translation strategy»* [66, 61, 66, 67, 68], С. Санджун же наголошує, що часто використовують синоніми до лєскеми *стратегія* і також послуговуються такими термінами: *«translation technique»* (досл. *перекладацька техніка*), *«translation method»* (досл. *перекладацький метод*), *«translation tactic»* (досл. *перекладацька тактика*), *«translation approach»* (досл. *перекладацький підхід*) [70].

Для адекватного відтворення стилю науково-фантастичного твору перекладач використовує ці засоби на різних рівнях мови: семантичний, стилістичний, синтаксичний морфологічний, графічний.

Причини, які призводять до лексико-семантичних прийомів під час перекладу, виокремлені науковцем І. Лелет:

- вирізнення різних ознак одного й того самого об'єкта;
- мовні відмінності, зокрема в обсязі змісту слова;
- значення слова в контексті;
- відмінність у сполучуваності [29, с. 95].

Як відзначають Г. Чумак та Г. Деркач термінологічні одиниці та безеквівалентна лексика є досить складним завданням, оскільки такі терміни можуть бути вжиті вперше або ж вжиті в творах лише цього автора. Для вирішення цього складного завдання можна використовувати різні види трансформацій для перекладу безеквівалентної лєксики. Основним видом лєксичної трансформації у перекладі – це транскодування (такий спосіб перекладу, коли звукова та/або графічна форма слова вихідної мови передається засобами мови перекладу) [59, с. 251].

В. Карабан перекладені цим способом терміни розділяє на 4 групи транскодування:

- терміни, перекладені транскрибуванням (diometr – діаметр);
- терміни, перекладені способом транслітерації (signal – сигнал);
- терміни, перекладені змішаним транскодуванням (транскрибування з елементами транслітерування (electro-magnet – електромагніт);
- терміни, передані за допомогою адаптивного транскодування, коли форма слова в вихідній мові дещо адаптується до фонетичної та/або граматичної структури мови перекладу (cybernetics – кібернетика) [21].

Калькування (дослівний або буквальний переклад) – лексична трансформація, в основі якої відтворення технічної термінології, коли відповідником простого чи (частіше) складного слова (терміна) вихідної мови в цільовій мові вибирається, як правило, перший за порядком відповідник у словнику [21, с. 286].

Вилучення або компресія – це вид трансформації, до якого найчастіше всього звертаються, коли певна лексична одиниця є семантично надлишковою, тобто виражає значення, яке може бути зрозумілим з контексту [21].

Не рідше за лексичні трансформації перекладачі використовують лексико-семантичні: конкретизація, модуляція, генералізація. Генералізацію застосовується до вихідного значення, коли міра інформаційної упорядкованості вихідної одиниці вища за міру упорядкованості, що відповідає їй за змістом у мові перекладу [66]. Ще одним розповсюдженим прийомом є модуляція (modulation) – це заміна слова або словосполучення іноземної мови, значення яких можна вивести логічним шляхом з вихідного значення [59], цей прийом використовують, коли дослівний або навіть транспонований переклад формулює граматично правильне висловлювання, але все ж вважається непридатним, не ідіоматичним або незграбним у МП

[8]. Конкретизація полягає у заміні слова з більш широким значенням в мові перекладу.

Трансформації на рівні граматики також використовуються досить часто при перекладі науково-фантастичної літератури, їх називають граматичні трансформації. До них відносяться транспозиція, а також додавання та вилучення. Транспозиція (transposition) – прийом непрямого перекладу. Це зміна однієї частини мови іншою (наприклад, іменник на дієслово) без зміни значення [8, с. 135].

Використання лексико-граматичних трансформацій також розповсюджене явище під час перекладу наукової фантастики. До таких трансформацій відносимо: антонімічний і описовий переклад, компенсацію. Існують ситуації, коли доречним буде антонімічний переклад, який може бути трьох типів: негативізація; позитивізація, анулювання двох негативних семантичних компонентів у реченні.

Класичний прийом перекладу – описовий переклад також доречно використовувати в процесі перекладу наукової фантастики, коли цього вимагає ситуація. Суть цього прийому – це зміна терміну або фразеологізму в мові перекладу словосполученням, яке є адекватним перекладом саме в певному випадку. Ще одним прийомом є компенсація, в основі якого є мета – повне «відшкодування» втрат в процесі перекладу.

У зв'язку з тим, що твори науково-фантастичної літератури наповнені безеквівалентною лексикою вважаємо за потрібне ознайомитися із способами перекладу саме таких одиниць. М. Варданян пропонує такі прийоми відтворення безеквівалентної лексики:

- переклад більш загальним словом (гіперонімом);
- переклад більш нейтральним / менш виразним словом;
- переклад шляхом культурного заміщення – стратегія передбачає заміну специфічного поняття культури або виразу елементом цільової мови, який не має того самого пропозиційного значення, але, ймовірно,

- матиме подібний вплив на цільового читача, наприклад, викликаючи подібний контекст у цільовій культурі. Основна перевага використання цієї стратегії полягає в тому, що вона дає читачеві поняття, з яким він може ідентифікуватися, тобто орієнтує на щось знайоме та привабливе;
- переклад із використанням запозиченого слова або запозиченого слова + пояснення – ця стратегія використовується при відтворенні культурних понять, сучасних концепцій, неологізмів. Використання стратегії запозиченого слова з поясненням дуже корисне, коли це слово повторюється кілька разів у тексті. Після пояснення запозичене слово може використовуватися окремо, тоді читач може це зрозуміти без подальших пояснень;
 - переклад за допомогою перефразування з використанням спорідненого слова – ця стратегія використовується, коли поняття, виражене вихідним елементом, лексикалізоване цільовою мовою, але в іншій формі, і коли частота, з якою певна форма, яка використовується у вихідному тексті, значно вища, ніж те, як це поняття звучало б у цільовій мові;
 - переклад за допомогою перефразування з використанням неспоріднених слів – використання перефрази, яка замість спорідненого слова може ґрунтуватися на зміні гіпероніму або просто на розкритті значення вихідного елемента, особливо якщо предмет, про який йдеться, є семантично складним;
 - переклад через пропуск – ця стратегія використовується, значення, яке передається конкретним поняттям або виразом, є неважливим для розбудови думки тексту. Аби виправдати відволікання читача довгими поясненнями, перекладачі можуть просто не перекласти відповідне слово чи вираз;

- переклад за ілюстрацією – стратегія, у якій через ілюстрацію передається слово, що немає еквівалента в мові перекладу. Тут замість парафразу використовується ілюстрація [8, с. 58-59].

Т. Пушкар та А. Трофимець виділяють такі особливості науково-фантастичних творів: використання термінів слів та словосполучень, неологізмів та okazіоналізмів. Наявність квазіреалій постає інваріантною жанровою ознакою творів наукової фантастики. Процес транскодування цих лексичних одиниць створює певні труднощі на лексико-семантичному рівні, проте для досягнення найкращого результату перекладач може вдало використовувати низку трансформацій, наприклад калькування чи контекстуальна заміна. Відтворення наукових термінів українською мовою здійснюється шляхом застосування словникових відповідників [44, с. 50].

Розділяємо точку зору А. Мазурик, що переклад науково-фантастичних текстів є складним завданням, яке вимагає не лише досконалого володіння мовою перекладу та мовою оригіналу, а й неабиякої винахідливості. Адекватний переклад наукової фантастики вимагає і повноцінної передачі в тексті перекладу когнітивної інформації, і збереження авторського стилю та створення в читача відповідного враження [32, с. 172].

Отже, науково-фантастичні твори мають свої особливості: наявність фантастичних ідей, використання певних мовних засобів авторами (терміни, термінологічні сполучення, неологізми). Ці особливості дуже часто стають джерелом безеквівалентної лексики, що є основною складністю перекладу цих творів. Задля подолання цих труднощів та створення адекватного еквівалентного перекладу, перекладачі використовують лексичні та лексичко-граматичні трансформації.

2.2. Перекладацький аналіз роману Рея Бредбері «451° за Фаренгейтом» (переклад Євгена Крижевича)

Переклад – це створення еквівалентного тексту іноземною мовою. Перекладачі використовують різні трансформації в процесі перекладу. Як ми вже зазначали, в процесі перекладу обраного для аналізу твору перекладач використовував лексичні, лексико-семантичні та лексико-граматичні трансформації.

Почнемо з лексичних трансформацій (калькування, різні види транскодування, компресія).

Наведено приклади використання прийому калькування:

для означення власних назв: англ. *Captain Beatty* [62] («Брандмейстер Бітті» [6]); англ. *Columbia University* [62] («Колумбійський університет» [6]); англ. *Elm Grove Park* [62] («Елм Гроув парк» [6]); *Oak alley* [62] («Дубова алея» [6]); англ. *Park alley* («Паркова алея» [6]); англ. *Hotel Lux* [62] («Готель Люкс» [6]);

для передачі власних імен: англ. *Mrs. Blake* [62] («Пані Блейк» [6]); англ. *Aunt Maude* [62] («Тітонька Мод» [6]); англ. *Uncle Louise* [62] («Дядько Луїс» [6]); англ. *Professor West* [62] («Професор Уест» [6]);

для перекладу назв речей: англ. *optical lens* [62] (оптична лінза), англ. *kerosene fumes* [62] (випари гасу), англ. *hollow steel needle* [62] (порожниста сталева голка)

Також часто використовується прийом транскрипції, зокрема для перекладу власних назв:

англ. *Oxford* [62] (Оксфорд); англ. *Chicago* [62] (Чикаго); англ. *Iowa* [62] (Айова); англ. *Youngstown* [62] (Янгстаун);

для перекладу власних імен:

англ. *Clarisse McClellan* [62] «Кларіс Маклелен» [6]; англ. *Whitman* [62] «Вітмен» [6]; англ. *Faulkner* [62] «Фолкнер» [6]; англ. *Stoneman* [62]

«Стоунмен» [6]; англ. *Black* [62] «Блек» [6]; англ. *Nickolas Ridley* [62] «Ніколас Рідлі» [6]; англ. *Millie* [62] «Міллі» [6]; англ. *Ann* [62] «Енн» [6]; англ. *Shaw* [62] «Шоу» [6]; англ. *Mrs. Phelps* [62] «Місіс Фелпс» [6]; англ. *Mrs. Bowles* [62] «Місіс Бауелс» [6]; англ. *Pete* [62] «Піт» [6].

Зміни на лексико-семантичному рівні розповсюджене явище під час перекладу зазначеного тексту. Першим типом прийому змін на лексико-семантичному рівні є диференціація. Використання цього прийому обумовлене наявністю у лексичних одиниць декількох варіантів перекладу українською. В такому випадку все вирішує контекст:

home-maker «домогосподарка». Двокомпонентне слово: *home* – дім *maker* – людина, яка щось створює, тому разом виходить господарка. Перекладач шляхом об'єднання цих двох значень в одне підібрав заміну.

Наявність у тексті великої кількості невідомих лексем, які не мають українського відповідника створює ситуацію, коли доречним є використання генералізації:

black linen дослівно це чорне льняне полотно, а у тексті-перекладі, яке саме полотно випущено: *as if two giant hands had torn ten thousand miles of black linen down the seam* [62] – наче дві велетенські руки розірвали вздовж пружка десять тисяч миль чорного полотна [6].

TV parlour – це неологізм письменника, *parlour* – це вітальня, але в перекладі воно значиться як кімната: *His wife in the TV parlour paused long enough from reading her script to glance up* [62] – Його дружина, одірвавшись од п'єси, яку читала в телевізорній кімнаті, зиркнула на нього [6].

Протилежним прийомом до генералізації є прийом конкретизації, він також використовується перекладачем:

firehouse, house – це «дім», «будівля» передано, але в тексті перекладу – це депо, тож у перекладі маємо *пожежне депо*;

jet car, jet – це «реактивний», «струминний», але у тексті перекладу – це *ракетний*;

Car Wrecker place, place [62] – це «місце», але в тексті перекладу ми отримуємо еквівалент *павільйон*, це, в свою чергу, ілюструє відношення до автомобільних аварій як до складової парку розваг, тому в перекладі маємо *павільйон автомобільних аварій* [6].

Ще одним прийомом лексико-семантичним прийомом є модуляція, в основі якої лежать причинно-наслідкові зв'язки:

наприклад, призначення замінюється матеріалом: *flameproof jacket* – *брзентова куртка*, хоча *flame* – це дослівно *полум'я*; зброя ж замінюється тим, що переносить зброю: *jet-bombs* перекладено як *бомбардувальники*, хоча дослівний переклад «літак-бомби». Перекладач осмисливши лексему автора підібрав відповідник, який повністю відобразить думку автора.

Наведемо приклади граматичних трансформацій, першою з яких є транспозиція:

liquid melancholy [62] (дослівно – *рідка меланхолія*), але в літературному перекладі отримуємо *сумна рідина* [6];

hysterical light of electricity [62] (досл. *істеричне світло електрики*), але в тексті маємо *різке електричне світло* [6].

Слідуючим прийомом є заміни різного характеру:

заміна іменника прикметником *concrete floor* – *цементна підлога*, хоча *concrete* – це бетон;

заміна дієприкметника прикметником: *swimming-pool* – *плавальний басейн*: *They name a lot of cars or clothes or swimming-pools mostly and say how swell!* [62] – Одне й те саме – марки автомобілів, моди, *плавальні басейни*, ще й приказують: «Як шикарно!» [6].

Значною різницею у граматичному складі англійської та української мов викликана необхідність трансформації додавання:

the brass nozzle – *мідний наконечник брандспойта*;

olfactory system – *механізм нюхової системи*;

phoenix-disc – *диск із феніксом*.

На противагу додаванню існує прийом вилучення, який часто застосовується задля спрощення лексем, це ж, в свою чергу, сприяє спрощенню розуміння тексту:

sleeping-tablets – *снодійне*, хоча дослівний переклад *сонні таблетки*;

mean stuff – *погань*: *We got all the mean stuff right in our suitcase here, it can't get at her now* [62]– *Вся та погань тепер отут, у ящику, отже, не діятиме на неї* [6].

Ще одним прийомом граматичної трансформації є зміна порядку слів, цей прийом ми бачимо одним із перших, адже він використаний перекладачем під час перекладу назви твору: «451° за Фаренгейтом», хоча в оригіналі ми бачимо «Fahrenheit 451°», тобто порядок слів змінено.

Лексико-граматичні трансформації також активно використовувались перекладачем. До них відносяться зокрема:

- антонімічний переклад, суть якого полягає у протилежному перекладі заперечного або стверджувального повідомлення, а також може бути опущення заперечної частки: *exotic people* – *незвичайні люди*;
- а також описовий переклад: *warm-cool blowing night* – *теплої, але свіжої ночі*. Ще дним прикладом такого перекладу є *parlour walls* – *телевізійні передачі*: *I rarely watch the "parlour walls" or go to races or Fun Parks* [62]– *Я рідко коли дивлюсь телевізійні передачі, не ходжу на автомобільні гонки й не буваю в парках розваг; impersonal operator* – *оператор з байдужим обличчям* [6].

Ще одним прийомом є прийом компенсації, в основі якого лежить уведення в текст вилученого елемента там, де він був відсутній у тексті оригіналі: *The dim light of one in the morning, the moonlight from the open sky framed through the great window, touched here and there on the brass and the copper and the steel of the faintly trembling beast* [62] – *Місячне світло з нічного неба проникало крізь велике вікно і, падаючи на тремтливого механічного звіра, вигравало на його латунних, мідних і сталевих частинах*

[6]. В цьому фрагменті спочатку вилучається лексична одиниця *trembling*, але далі вона вводиться у текст, але вже у формі дієслова *вигравало*.

Таким чином, з'ясовано, що при перекладі роману «451° по Фаренгейту» перекладач використовував трансформації на всіх рівнях мови, а, отже, були використані лексичні, лексико-семантичні, граматичні та лексико-граматичні трансформації.

Також, починаючи перекладацьку роботу того чи іншого твору, важливо визначитися із художніми тропами, які складають художню палітру твору. Художні засоби, з їх потужним внутрішньопсихологічним потенціалом, сприяють збагаченню нашого пізнавального діапазону та підсиленню емоційного сприйняття світу.

Майже всі засоби художньо-образного вираження пов'язані між собою певною суміжністю, паралельністю явищ і подій, об'єднаних поняттям асоціативності. Завдяки закону асоціативності відбувається процес зародження художнього образу, що будується на підставі ситуації подібності, яка корегує перенесення назви одного предмета на інший. Це відверто нагадує один із найпоширеніших тропів – метафору, вона підвладна тим, хто вміє «підмічати схожість».

Невипадково американський письменник-фантаст Р. Бредбері майже півтори сотні разів звертається до метафор, намагаючись передати напружену атмосферу напівфантастичного світу.

У цьому творі є різні типи метафор, але найбільше тих, які стосуються внутрішнього світу людини, можливо, це продиктовано жанровими особливостями науково-фантастичного твору.

Звернемо увагу на незвичну метафору, використану автором, яка означає «накладання одного елемента на інший» Дівчину Кларису, яка, загалом, не схожа на інших: вона мисляча (це причина по якій Монтег знайшов з нею спільну мову), автор характеризує так: *I don't know what he thinks of me. He says I'm a regular onion! I keep him busy peeling away the layers*

[62] («Не знаю, якої він про мене думки, але каже, що я справжня цибулина! Мовляв, треба мене лупити шар за шаром» [6]). Клариса – це цибулина, у якої є багато різноманітних особливостей, які за аналогією з шарами цибулі, приховані одна під іншою. Тут автор використав буквальний переклад.

Ця героїня не просто так виникла у творі, її образ створений її сім'єю, вона як особистість сформувалась в сім'ї, яка значно відрізнялась від інших. Для їх сім'ї, на противагу всім іншим, ще цінувалися любов та взаєморозуміння, вони говорили один з одним, а от у всіх інших сім'ях вже давно було навпаки. Характеризуючи розмови у сім'ї Клариси автор використовує метафору *hypnotic web – гіпнотична павутина*. Ці розмови дивували Монтега, адже для нього вони були абсолютно незрозумілими, він не знав, що так іще буває. Тут також використано буквальний переклад.

Для створення образу Мілдред автор також використовував метафори. Момент, коли Монтег думав про ситуацію загибелі дружини у його голові нагадалось таке: *For it would be the dying face of an unknown, a street face, a newspaper image, and it was suddenly so very wrong that he had begun to cry, not at death but* [62]. *Бо ця смерть буде для нього смертю чужої людини, чие обличчя він мигцем бачив на вулиці чи в газеті* [6]. Вираз *a street face, a newspaper image* (досл. обличчя вулиці, зображення газети), тобто означення, що це абсолютно чужа для нього людина, просто пересічний громадянин. Для відтворення цієї ситуації українською автор використав модуляцію.

Цікавою та з глибоким смислом є метафора, яку використовував автор стосовно книг: *loaded gun*. брандмайстер Бітті говорить про книгу як про заряджену зброю: *A book is a **loaded gun** in the house next door. Burn it. Take the shot from the weapon. Breach man's mind!* [62]. *А книжки – це **заряджена рушниця** в помешканні сусіда. Спалити її! Розрядити рушницю! Зруйнувати людський розум!* [6] Задля відтворення метафори автор використав модуляцію.

Цікаво, що центром метафор Рея Бредбері часто є не іменники, а дієслова: *he wears his happiness* – він носив щастя:

He wore his happiness like a mask and the girl had run off across the lawn with the mask and there was no way of going to knock on her door and ask for it back [62]. **Він носив своє щастя**, мов маску, а дівчина зірвала її і втекла через лужок, і вже не можна постукати до неї в двері, щоб вона повернула йому цю маску [6].

Ще один приклад, де головним елементом є не іменник, а дієслово: *whirl man's mind around* – крутять людський розум. *Whirl man's mind around about so fast under the pumping hands of publishers, exploiters, broadcasters that the centrifuge flings off all unnecessary, time-wasting thought!* [62] **Крутять людський розум у шаденому смерчі – швидше, швидше!** – руками видавців, підприємців, дикторів, так, аби відцентрова сила викинула геть усі непотрібні, зайві, шкідливі думки! [6]. До таких же прикладів належать *to well over, to shake and fall and shiver (inside him)*.

Не завжди перекладачеві вдається зберегти метафору в тексті перекладу, в такому випадку ми говоримо про деметафоризацію. Деметафоризація – це прийом, під яким услід за І. Могілей та А. Пономарчук, розуміємо заміну метафоричного значення слова в перекладі неметафоричним відповідником. Наприклад, *milk-white* – матово-білий. *Her face was slender and milk-white, and in it was a kind of gentle hunger that touched over everything with tireless curiosity. It was a look, almost, of pale surprise* [62]. **На її тонкому, матово-білому обличчі застиг вираз лагідної, невситимої цікавості й ледь помітного подиву** [6]. Бачимо, що метафора *milk* не відтворена і замінена на **матовий**.

Питання еквівалентності або ж нееквівалентності завжди є ключовим в перекладі, адже метою перекладача є створення саме еквівалентного тексту. Однак, існують випадки, коли перекладачеві не вдається досягти еквівалентності, саме в таких випадках ми говоримо про перекладацькі

помилки, тобто ситуації, коли між текстом перекладу та текстом оригіналу ми не можемо поставити знак рівно. У тексті є перекладацькі помилки, пов'язані із необґрунтованою заміною. Наприклад, *marshmallow* перекладено як *льодяник*: *He wanted above all, like the old joke, to shove a **marshmallow** on a stick in the furnace, while the flapping pigeon-winged books died on the porch and lawn of the house* [62]. *Йому нестерпно хочеться, як колись, у дитинстві, встромити у вогонь паличку з **льодяником** саме тоді, коли книжки, змахуючи, наче голуби, крилами-сторінками, вмирають на танку й на лужку перед будинком...*[6] Помилковим такий переклад є через те, що у вогонь занурюють не льодяник, а солодощі, які схожі на зефір або ж пастилу, зараз їх так і називають маршмелоу. Тобто в результаті такого невдалого перекладу відбувається викривлення змісту, що ускладнює розуміння. Можливо, ця ситуація виникла через те, що перекладачеві були невідомі такі солодощі на той час, адже їх процес екструзії цього продукту винайшов Алекс Думак лише в 1948 році, а використовувати його почали в компанії винахідника, яку він створив у 1961 році, саме після цього виготовлення цих ласощів вдалося зробити автоматизованим. Також треба врахувати, що в американській культурі є традиція смажити маршмелоу на відкритому вогні, саме тому важливо було відтворити цю ситуацію. Тобто, якщо віднести ці ласощі до реалій, то констатуємо, що перекладачеві не вдалося передати цю реалію.

Таким чином, перекладацький аналіз твору засвідчив використання перекладацьких стратегій перекладачем на всіх рівнях мови, що дозволило створити еквівалентний переклад тексту.

2.3 Вплив жанрових ознак фантастичного твору на перекладацьку стратегію

Науково-фантастичний жанр є чи не найпопулярнішим у світовій літературі. Як і будь-який інший він має свої особливості, але стиль особливості творів Рея Бредбері були виділені окремо:

- присутні авторські номінації, які є універсальними, сполучуваними із словами загального вжитку;
- утворення власних авторських номінацій, шляхом сполученнями вже існуючих слів;
- є різні типи авторських номінацій, найпоширеніші з них: назви наук, назви планет і їх мешканців, назви професій / роду занять, назви предметів або апаратів, назви процесів;
- за певних умов перетворення звичної лексики на терміноподібні слова або ж на терміни спеціального призначення
- включення в текст емоційно забарвлених, розмовних та звукоімітуючих слів, синонімів, фразеологізмів, лексичних і синтаксичних стилістичних засобів (мазурик).

Попит на переклад фантастичної літератури різними мовами був особливо поширений у другій половині ХХ ст., саме в цей період і розвиваються перекладацькі стратегії, спрямовані на передачу оригінально-індивідуальних фантастичних сюжетів, побудованих на епізодах вигаданого світу.

Подача тексту оригіналу в перекладацькому варіанті вимагає від перекладача правильного використання специфічної лексики, яка використовується в оригінальному літературному жанрі фантастики. Складність таких перекладів полягає у намаганні зберегти індивідуально-авторський стиль, творчу письменницьку особистість, з її унікальними думками та логічними стратегіями.

У творах такого жанру, як наукова фантастика спостерігається велика кількість okazіоналізмів, які емоційно насичують слово, це дає змогу по-особливому впливати на читача, оскільки такої незвичності вимагає фантастичний текст, з його вигаданим незвичним світом.

Наприклад, у романі «451 градус за Френгейтом» зустрічаємо «*pigeon-winged books*», тобто сторінки книги як крила голубів, але це передається єдиним словом. До okazіоналізмів відносимо «*alcohol-flame stare*» – саме так описував автор погляд начальника пожежної команди Бітті. Лікарі ж швидкої допомоги – це уособлення байдужих людей, з холодними очима гадюки – «*zinc-oxide-faced*» [62] (досл. цинкові білила, обличчями), «*soap-faced*» в перекладі ж отримуємо «безликі, байдужі» [6].

Цікавим є текст з точки зору гри кольорами, яка є одним із інструментів розкриття ідейного змісту художнього твору. Зустрічаємо у тексті «*black-beetle-coloured helmet*» [62] (досл. шолом кольору чорного жука), в перекладі отримуємо «чорний блискучий шолом»; «*bluish-ash-streaked cheeks*» [62] (досл. синювато-попелястими вимазаними щоками), в перекладі ж маємо «синювато-попелясті щоки»; «*burntcorked*» (досл. обпалені пробкою), а у перекладі «обгоріле, у сажі обличчя» [6]. Таким чином, стверджуємо, що okazіоналізми перекладені у тексті за допомогою калькування або ж описового перекладу. Бажання зберегти та передати зміст okazіональних слів обумовлює вибір перекладацької трансформації.

По суті, перекладач повинен відчувати, помітити й охопити своєрідну концептуалізацію світу в художньому фантастичному тексті. Мається на увазі й специфічний хронотоп (часо-просторові складові), й незвичні персонажі, розчинені в ірреальному світі.

У процесі перекладу фантастичних творів слід враховувати таку деталь, як культурні розбіжності, тобто перекладач має справу з різними мовними картинами світу. Тут одразу слід згадати про співвідношення таких понять, як адекватність перекладу (поєднання стилістично-експресивних відтінків

оригіналу) та еквівалентність перекладу (пов'язана з орієнтацією на основні відповідності параметрам, що були закладені в оригіналі). Дане співвідношення залежить від тих стратегій, які намітив перекладач, враховуючи усталений перелік факторів, починаючи з мети перекладу, типу тексту, який спрямований на певну цільову аудиторію.

Важливим аспектом в тексті оригіналу залишається емоційний фон, який відтворив автор твору, тож змінювати цей фон не бажано, хоча незначні трансформаційні процеси в цьому сенсі припустимі.

Науковій фантастиці притаманна спеціальна лексика – термінологія, що має відношення до космічної галузі. Як правило, художні твори такого напрямку ізобілюють неологізмами, особливо такими, що мають відношення до вигаданих автором назв. Широта охоплення контексту твору напряму залежить від здібностей перекладача, здатного цей контекст відчутти.

Розглянемо переклад деяких термінів. *With the brass nozzle in his fists, with this great python spitting its venomous kerosene upon the world, the blood pounded in his head, and his hands were the hands of some amazing conductor playing all the symphonies of blazing 33 and burning to bring down the tatters and charcoal ruins of history* [62]. *В кулаках— мідний наконечник брандспойта; величезний пітон випльовує отруйний гас; кров бухкає у скронях, а руки, що перетворюють на попіл подерті сторінки історії, здаються руками дивовижного музики, який диригує симфонію полум'я й горіння* [6]. Термін *the brass nozzle* (досл. латунна насадка) – мідний наконечник брандспойта. Використано лексичну трансформацію, а саме конкретизацію. Це речення є цікавим з точки зору інших трансформацій. Перекладач розділив речення за допомогою крапки з комою, це дозволило виділити кожен опис, кожен опис. Також використали опущення «*upon the world*». Перекладач конкретизував, що кров бухкає у скронях, не в голові. Лексему «*conductor*» передано за допомогою генералізації та перекладено як «музика» з уточненням далі, що він диригує. «*To bring down the tatters and charcoal ruins*

of history» [62] було передано із застосуванням модуляції, що дозволило передати, що спалюють саме книжки і від цієї історії залишається лише попіл.

Flameproof jacket – брезентова куртка. В цьому випадку перекладач замінює значення якості куртки на матеріал, з якої вона виготовлена, тобто застосовується конкретизація.

Speaker – гучномовець. Було підібрано еквівалент. В тексті зазначено, що він знаходився біля вхідних дверей забурмотів: «Пані Монтег, пані Монтег, до вас прийшли, до вас прийшли, пані Монтег, пані Монтег, до вас прийшли, до вас прийшли»,— і замовк [6]. Тобто не дзвінок, а саме гучномовець, який неначе оголошував, за зразком дворецького, який оголошував гостей, які завітали у дім. Це і зараз не розповсюджене явище, хіба що в розумних домах, але їх не так багато, що значно ускладнює підбір еквівалентної лексеми.

Ще одним цікавим терміном став *air-propelled train* – пневматичний поїзд. На той час відбувалися лише розробки такого поїзду, але перекладач підібрав вдалий еквівалент. В цьому ж ключі є ще один цікавий термін *vacuum-underground* в перекладі теж зустрічаємо його як пневматичний поїзд. Таким чином, перекладач використав синонім до лексеми *vacuum*, а для другої частини використав генералізацію і переклав *underground* як потяг. Хоча, можливо, було б доречним відобразити, що це підземний потяг (метро).

Ще один термін *three-dimensional* (досл. тривимірний). В тексті-оригіналі: «*And the three-dimensional sex magazines, of course*» [62], а в перекладі: «*Ну і, звичайно, еротичні журнали*» [6]. Бачимо, що цей термін в перекладі було опущено. Можливо, це опущення не є обґрунтованим, адже все-таки втрачається певний сенс, який закладений в тексті-оригіналі. Можливо, мається на увазі журнали в 3-D моделі. Вважаємо, що це треба

було також відмітити в тексті перекладу, можливо, використати описовий переклад, але опущення тут є недоречним.

Caesarian section – *кесарів розтин*. Це термін із медицини, в мові-перекладу має еквівалент, який і було застосовано перекладачем.

Для створення адекватного тексту важливо, щоб текст був еквівалентним, тому перекладати терміни термінами – це прямий та очевидний шлях створення адекватного перекладу. Однак, у тексті-перекладі є випадки, коли терміни перекладаються інакше. Наприклад, *The world was full of burning of all types and sizes. Now the guild of the asbestos weaver must open shop very soon* [62]. *Світ повен людей, великих і малих. Незабаром народиться новий фах – фах людей, що виготовляють вогнетривку одягу для людства* [6]. В українській мові є поняття прикметник *азбестовий*, але в українській мові ми використовуємо поняття *азбестовий одяг* для означення терміну, але це може бути незрозумілим, тому перекладач замінив *азбестовий* на *вогнетривкий*.

В романі Р. Бредбері зображав предмети та явища, які ще не існували в той час, коли було створено роман, тому вони є не просто термінами, а ще й оказіоналізмами.

Jet car – *ракетний автомобіль*. Для сучасників Р. Бредбері цей предмет ще був невідомим, навіть розробок його не було. Перекладач використав прийом калькування. За цією ж моделлю було перекладено *jet-bombs* – *реактивні бомбардувальники*.

Термін *glove hole* було передано за допомогою генералізації «спеціальний отвір», але ймовірно йшлося про сканер відбитку пальців або ж долоні: «*He put his hand into the glove-hole of his front door and let it know his touch. The front door slid open*» [62]. «*Він засунув руку в спеціальний отвір у дверях свого будинку, й вони у відповідь на його доторк відчинились*» [6].

У перекладах фантастичної художньої літератури перекладачі користуються **прийомом функціональної заміни**. Цей прийом компенсує

нестачу точного відповідника для тієї чи іншої одиниці мови, яка стосується оригіналу. Цей прийом вирішує проблему з відсутністю точного відповідника для тієї чи іншої одиниці мови, яка стосується оригіналу. У романі класичним прийомом функціональної заміни є переклад *seashell* (досл. *черепашка*) у перекладі ж відтворено як «крихітні, з наперсток, радіоприймачі-втулки».

Є у творі і метонімічна заміна (назва однієї частини іншою). Наприклад, *eyelid* (досл. *віко*) у перекладі замінено на *вій*: *She was like the eager watcher of a marionette show, anticipating each flicker of an eyelid* [62]. *Немов нетерпляча глядачка лялькової вистави, вона передчувала найменше тремтіння його вій* [6]. Така заміна є обґрунтованою, адже українською ми говоримо саме тремтіння вій, а не повік.

Висновки до другого розділу

У розділі схарактеризовано особливості й труднощі перекладу фантастичних творів українською. Труднощі перекладу науково-фантастичних творів пов'язані з особливостями цих творів: наявність фантастичних ідей, використання певних мовних засобів авторами, таких як терміни, термінологічні сполучення, неологізми. Створення еквівалентного перекладу передбачає подолання цих труднощів. Текст перекладу в процесі роботи перекладача зазнає значних змін на всіх рівнях мови, задля того, щоб текст перекладу відповідав вимогам мови перекладу, щоб він був зрозумілим, але при цьому еквівалентним тексту оригіналу, перекладач вимушений застосовувати перекладацькі стратегії (зміни, прийоми, трансформації) на лексичному та лексико-граматичному рівнях.

Аналіз перекладу роману-антиутопії «451° по Фаренгейту» виявив, що перекладач користувався різними перекладацькими стратегіями, аби створити еквівалентний переклад. Були використані граматичні

трансформації (транспозиція, граматична заміна). Різниця у граматичному складі мови оригіналу та мови перекладу викликала необхідність застосування стратегії додавання, вилучення, зміни порядку слів. Активно застосовувалися лексико-граматичні стратегії (антонімічний переклад, описовий переклад, компенсація) лексичні стратегії, зокрема калькування (для передачі власних імен, для перекладу назв речей), транскрипція (для відтворення у тексті перекладу власних назв та власних імен). Часто використовувались заміни, а для перекладу неологізмів використовувалась генералізація та конкретизація, а також модуляція.

Для створення художнього образу автор часто використовує метафори, частину з яких перекладач у тексті перекладі зберіг шляхом вищезазначених стратегій, але й випадки деметафоризації також є.

ВИСНОВКИ

У літературознавстві зафіксовано три основних варіантів фантастики – власне фантастика, наукова фантастика та фентезі. Фантастику ми визначаємо як здатність до уяви, що породжує дивно-незвичні образи, які не мають аналогів у дійсності.

Наукова фантастика з'явилася в епічних творах, де висвітлюється науково-технічний потенціал. Появу цього терміну (1929 рік) приписують американському письменнику та видавцю Гюго Гернсбеку. Він радив письменникам писати наукову фантастику за наступною формулою «75 % літератури і 25 % науки».

У 20-ті–30-ті роки ХХ століття у англійській літературі виник термін «фентезі», але в літературознавстві цей термін закріпився саме як жанр у 60-ті роки цього ж століття, завдяки роману Дж.Р.Р. Толкіна, «Володар Перснів» (1954–1955). Є логічні припущення, що засновником жанру фентезі був американський письменник і поет Р. Говард, з його романом «Конан» (1932), оскільки він значно вплинув на творчу манеру Дж.Р.Р. Толкіна. «Фентезі (англ. *fantasy* – ідея, вигадка) – жанровий різновид фантастики, в якому використовуються ірраціональні мотиви чарівництва, магії лицарського епосу епосу, поєднані з реалістичною нарацією.

Фентезі використовує фольклорні, міфологічні та казкові оповідні мотиви. Фентезі має специфічний поділ – на «високе» та «низьке». «Високе» фентезі пов'язане з повністю вигаданим світом, який абсолютно відрізняється від того простору, в якому ми живемо.

У «низькому» фентезі події відбуваються на фоні абсолютно реального життя, місця магії практично немає, бо в неї ніхто не вірить.

Є такі твори жанру фентезі, які набули, завдяки своїй масштабності у зображення подій, назву – «епічне фентезі». Тут читач стикається і з надприродними силами зла і магічними концепціями, пророцтвами і

філософськими постулатами (Дж. Р.Р. Толкін, Р. Джордан, Р. Желязни, А.Р. Гобб) та багато інших.

Значна частина сюжетики фантастичних творів причетна до квестового варіанту (англ. «Quest – пошук»). Це своєрідна інтерактивна гра, занурена в сюжетну канву, яка передбачає різноманітні логічні завдання (головоломки). До ігрового фентезі наблизений піджанр онлайн-квест: завдяки ноутбуку чи планшету, при наявності спеціальної ігрової програми, учасники гри отримують завдання, рухаючись із одного пункту в інший, долаючи певні перепони, знаходячи відповіді на сформульовані завдання.

Фантастичними можуть бути романи: історичні (Г. Н. Тертлав «Друга світова: новий баланс», 1996), любовні (Н. Холлей «Все буде добре», 2019), детективні (Макс Фрай «Ворона на містику», 2006; Дж.Страуд «Тінь, що крадеться», 2017) та інші. Тобто фантастика вбирає в себе всі ті жанри, якими багата література.

Визначними у творчості Рея Бредбері творами стали у 1950 році «Марсіанські хроніки», у 1951 – мікроповість «Пожежник», яка послугувала фундаментом для створення в 1953 році роману «451° за Фаренгейтом». Обидва твори принесли всесвітню славу Р. Бредбері. Основним конфліктом, порушеним письменником у цих творах стали: живе творче самоствердження та механічна зашкарублість, яка призводить до самовідчуження, технократії та душевного холоду.

Знаменитий роман Рея Бредбері «451 градус за Фаренгейтом» належить до жанру науково-фантастичної соціальної антиутопії. Соціальною фантастикою вважається такий піджанр наукової фантастики, твори якого прогнозують майбутнє людства та взаємовідносини у суспільстві. У романі окрім ознак соціально-антиутопічної фантастики ми знаходимо елементи наукової фантастики. У тексті роману ми зустрічаємо сюжети, в яких з'являються нереальні для 50-х років ХХ століття машини та різноманітні пристрої. Герої роману носили прототипи сучасних навушників –

радіопередавачі «черепашки», які щільно прилягають до вух (абсолютна копія Bluetooth-навушники AirPods), а ще користувалися плоскими телевізорами, за допомогою яких можна спілкуватися на відстані – це щось на кшталт сучасних мереж. Вважається, що цим романом Р. Бредбері напрозорив появу банкоматів. У рейбрэдберівській книзі теж є пристрій із цілодобовим доступом до грошей. Р. Бредбері писав про небезпеку телебачення, він боявся, що воно знищить читання і, можливо, погасить найважливішу значну частку нашої спільної людяності.

Мотив спалення книг об'єднує всі сюжетні лінії твору Р. Бредбері. Центральна тема роману – роль книги в житті людини. Письменник-фантаст сформував декілька ідейних задумів твору: а) негативний вплив засобів масової інформації на свідомість людей; б) необхідність збереження пам'яті поколінь та традицій минулих епох; в) руйнація родинних стосунків уразі зникнення духовних основ існування; г) неминучість науково-технічного впливу на суспільство.

У другому розділі схарактеризовано особливості й труднощі перекладу фантастичних творів українською. Труднощі перекладу науково-фантастичних творів пов'язані з особливостями цих творів: наявність фантастичних ідей, використання певних мовних засобів авторами, таких як терміни, термінологічні сполучення, неологізми. Створення еквівалентного перекладу передбачає подолання цих труднощів. Текст перекладу в процесі роботи перекладача зазнає значних змін на всіх рівнях мови, задля того, щоб текст перекладу відповідав вимогам мови перекладу, щоб він був зрозумілим, але при цьому еквівалентним тексту оригіналу, перекладач вимушений застосовувати перекладацькі стратегії (зміни, прийоми, трансформації) на лексичному та лексико-граматичному рівнях.

Аналіз перекладу роману-антиутопії «451° по Фаренгейту» виявив, що перекладач користувався різними перекладацькими стратегіями, аби створити еквівалентний переклад. Були використані граматичні

трансформації (транспозиція, граматична заміна). Різниця у граматичному складі мови оригіналу та мови перекладу викликала необхідність застосування стратегії додавання, вилучення, зміни порядку слів. Активно застосовувалися лексико-граматичні стратегії (антонімічний переклад, описовий переклад, компенсація) лексичні стратегії, зокрема калькування (для передачі власних імен, для перекладу назв речей), транскрипція (для відтворення у тексті перекладу власних назв та власних імен). Часто використовувались заміни, а для перекладу неологізмів використовувалась генералізація та конкретизація, а також модуляція.

Для створення художнього образу автор часто використовує метафори, частину з яких перекладач у тексті-перекладі зберіг шляхом вищезазначених стратегій, але й випадки демегафоризації також спостерігаються.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антиутопія. Літературознавча енциклопедія у двох т. Т.1. Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с. С.75.
2. Биндас О.М. Проблема трагізму людства у жанрі наукової фантастики (на прикладі творів Р. Бредбері «Дитина завтра» і «Вельдт»). *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка* № 7 (345), 2021. С. 78-87.
3. Бредбері Р. Марсіанські хроніки. Київ : Дніпро, 1988. 592 с. С.: 6–194.
4. Бредбері Р. Світ Рея Бредбері. Фантастичні оповідання. № 8. Київ, 1997. 377 с.
5. Бредбері Р. Прийшов час дощів. Київ : Дніпро, 1988. 211 с.
6. Бредбері Р. «451 градус за Фаренгейтом» : роман. Тернопіль : Маєстат слова, 2015. 272 с.
7. Бушакова О. Рей Дуглас Бредбері. «451 градус за Фаренгейтом». 9 клас Всесвітня література в сучасній школі. 2018. № 8. С. 34–36.
8. Варданян М. Актуальні проблеми світового перекладознавства : посібник для самостійної роботи. Кривий Ріг, 2022. 144 с.
9. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Уклад. і голов. ред. Т. Бусел. Київ :Ірпінь: ВТФ «Перун», 2002. 1440 с.
10. Веретюк Т., Киричук С. Жанр міського фентезі в українській літературі. Сучасні філологічні і методичні студії: проблематика і перспективи: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції для науковців, викладачів, учителів, здобувачів вищої освіти. 18 травня 2022 р.105-108. <https://dspace.hnpu.edu.ua/items/a3a87829-3e9a-4a5a-a45c-017cff01ad97>
11. Воробей Ю.М., Сидорук Г.І. Стратегії кіноперекладу жанру історичної та наукової фантастики. SCIENCE, RESEARCH, DEVELOPMENT №29. 2020. С. 21-25.

12. Гредіна І. В. Переклад у науково-технічній діяльності: навчальний посібник, 2010. 121 с.
13. Гузь О. «Я обираю зорі». Урок за оповіданням Рея Дугласа Бредбері «Грудень 2001. Зелений ранок». Зарубіжна література в школах України. 2018. № 5. С. 26–28.
14. Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І., Кушнерьова М.О. Історія новітньої зарубіжної літератури: навч. посібник. Київ : Центр учбової літератури, 2008. С. 209–232.
15. Дериглазов В. В. Особливості й труднощі перекладу фантастичних творів українською мовою. День філолога на факультеті іноземних мов: зб. матеріалів науково-практичної конференції та творчої лабораторії для студентів, учнів та вчителів. Кривий Ріг. 2022. С. 31-33 URL: <http://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/7929> (дата звернення: 28.10.2023)
16. Дробіт І.М. Історичний дискурс у британському романі 80–90-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ : Вид-во Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка, 2010. 20 с.
17. Дудніков М.О. Становлення фантастики в літературі. Дослідження з літератури : збірник наукових праць. Київ : НМК ВО, 1993. С.12–16.
18. Дудніков М.О. Типологічні ознаки історичної фантастики. *Science and Education in Australia. Melbourne*, 2014. S. 386–390.
19. Інтерв'ю. Рей Бредбері – про ставлення до життя. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xPl6NOgohMs> (дата звернення: 16.07.2011)
20. Ісаєва О. Рей Бредбері. «451 градус за Фаренгейтом». Матеріали до вивчення роману, 9 клас. *Всесвітня література в сучасній школі*. 2018. № 4. С. 7–10.
21. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми. Вінниця. Нова книга. 2004. 576 с.

22. Кирюшко Н. В. Еволюція типологічних особливостей наукової фантастики Франції (на матеріалі літератури 1970 - 90 років): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Н.В. Кирюшко ; НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка. К., 2002. 19 с
23. Кирюшко Н.В. Моделювання фантастичного світу. *Слово і час*. 2001. № 5. С. 45–51.
24. Кияк І.Б. Жанрові особливості фантастики й футурології Станіслава Лема: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.03; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 21 с.
25. Кияшко В.А. Вивчення стилістичних особливостей творів Рея Бредбері на прикладі оповідання «Співай тіло механічне». *Молодий учений*. Київ, 2017. № 30. С. 88–90.
26. Козубенко Л. Загальнолюдська парадигма малої прози Рея Бредбері. ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди». 2016. № 23. С. 8.
27. Криницька Н.І. Фантастичні твори Урсули Ле Гуїн: онтопоетичні аспекти: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.04. Дніпропетр. нац. ун-т. Дніпропетровськ, 2008. 20 с.
28. Література ХХ–ХХІ століття. Творчість Рея Дугласа Бредбері, Еріка Вольфа Сігала, Барбари Космовської, Пауло Коельйо й Томаса Єсти Транстремера. *Зарубіжна література «ШС»*. 2019. № 6. С. 12–67.
29. Лелет І. О. Лексико-семантичні трансформації в українському перекладі твору Е. А. По «Золотий жук». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2018. № 37. С. 94-97.
30. Літературознавча енциклопедія у 2-х т. Авт.-укл. Ю.І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т.1. 608 с.
31. Літературознавча енциклопедія у 2-х т. Авт.-укл. Ю.І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т.2. 624 с.

32. Мазурик А. Р. Перекладацькі трансформації при відтворення лінгвостилістики науково-фантастичних творів Рея Бредбері. *XVII Міжнародна конференція «Політ. Сучасні проблеми науки». напрям «Гуманітарні науки», Том. 2. С. 171-173*
33. Мейзерський В.М. Філософія та неориторика. Київ : Либідь, 1991. 192 с.
34. Могілей І. І., Пономарчук А. С. *Лексичні трансформації у перекладі англomовного художнього твору*. Вітчизняна філологія: теоретичні та методичні аспекти вивчення : збірник наукових праць (№ 8). с. 13-22.
35. Нагорна Д. Жанр фантастики в сучасній українській літературі (на прикладі роману Тараса Антиповича «Помирана»). URL: <http://eprints.zu.edu.ua/35146/1/Нагорна.pdf> С. 126-129 (дата звернення: 15.09.2023)
36. Національна своєрідність української літератури фентезі. Збірник матеріалів наукових семінарів Центру з Дослідження Літератури фентезі при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (22 листопада 2017, 27 квітня 2018) / Ред. Рязанцева Т. М., Канчура Є. О. Київ, 2019. 67 с. Матеріали семінарів оприлюднено на сайті Інституту Літератури НАН України ім. Т.Г. Шевченка.
37. Ніколенко О.М., Конєва Т.М. Нове прочитання Бредбері. *Зарубіжна література в школах України*. 2013. № 2. С. 25–28.
38. Олійник С.М. Інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики Олесь Бердника: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2009. 20 с.
39. Омельченко Л. Рей Бредбері та Леонардо да Вінчі: проба культурологічного аналізу. *Всесвітня література в сучасній школі*. 2017. № 1. С. 54–60.

40. Палчей М. Тривога за руйнування духовних цінностей у новелі Рея Бредбері «Усмішка». Образ Тома, його динаміка. *Зарубіжна література в школах України*. 2017. № 11. С. 46–49.
41. Пеленська О. 70 років тому, на початку травня в Берліні вперше відбулось публічне спалення книг. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/903089.html> (дата звернення: 13.10.2023)
42. Подсевак К.С. Методи лінгвопоетичного аналізу бінарної опозиції «людина – техніка» у текстах наукової фантастики Рея Бредбері. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. № 41. Т. 2. 2019. С. 82–85. DOI <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2019.41.2.20>
43. Подсевак К.С. Особливості номінації науково-фантастичного у творах Р. Бредбері. *Україна і світ: діалог мов та культур: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 11-13 квітня 2018 року)*. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2018. С. 255–257.
44. Пушкар Т.М., Трофимець А. Ю. Переклад творів жанру наукової фантастики українською мовою. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/35426/1/ТРОФИМЕЦЬ.pdf> (дата звернення: 16.07.2023)
45. Сич Л. Що чекає на людство в майбутньому? Урок з вивчення оповідання Р. Бредбері «Усмішка». *Зарубіжна література в школах України*. 2012. № 4. С. 48–50.
46. Сливка А. Рей Бредбері. «451 градус за Фаренгейтом». Уроки зарубіжної літератури, 9 клас. *Всесвітня література в сучасній школі*. 2018. № 5. С. 10–16.
47. Станівчук А.В. Художні функції концепту книга в романі Рея Бредбері «451 градус за Фаренгейтом»: магістерська робота (науковий керівник – доцент, кандидат філологічних наук Н.Г. Мельник). Кривий Ріг : КДПУ, 2018. 70 с.
48. Стороха Б. Новий переклад оповідання Рея Бредбері «Посмішка». *Зарубіжна література в школах України*. 2013. № 2. С. 28–30.

49. Стужук О. Національна своєрідність української літератури фентезі. Збірник матеріалів наукових семінарів. Київ. 2019. С. 16-20.
50. Стужук О. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX – XX ст.): автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук. К., 2006. 18 с.
51. Стужук Олеся Іванівна. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX-XX ст.). : Дис... канд. наук: 10.01.06 - 2006.
52. У 20 столітті письменник Рей Бредбері передбачив майбутнє. Ось 9 речей, які збулися. URL: <https://ukr.media/science/399380/> (дата звернення: 12.08.2023)
53. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс /гендер/жанр: монографія. Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2011. 432 с.
54. Фрумкін К. Філософія та психологія фантастики. Київ. 2004. 237 с.
55. Хороб С.С. Концепція власне фантастики в сучасній українській літературі (на матеріалі творів М. і С. Дяченків та Я. Мельника). *Слово: Прикарпатський вісник НТШ*. Івано-Франківськ, 2016. Вип. 2 (34). С. 477-490.
56. Хороб С.С. Фантастика як утопія: творчість Олеся Бердника (на матеріалі повісті «Серце Всесвіту»). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство*. За ред. М.П. Ткачука. Тернопіль: ТНПУ, 2014. Вип. 39. С. 247-253.
57. Цитати відомих особистостей. URL: <https://ua.citaty.net/tsitaty/1721837-rei-bredberi-liudi-idioty-oni-sdelali-kuchu-glupostei-pridum/> (дата звернення: 14.08.2023).
58. Цветков Є.В. Наукова фантастика як засіб конструювання соціальної реальності : дис. канд. філософ. наук. 2009. 203 с.
59. Чумак В. Г., Деркач Г. С. Трансформації у перекладі безеквівалентної термінології у творах наукової фантастики. *International scientific and practical*

- conference. Wloclawek, Republic of Poland July 9–10, 2021. C. 251-255. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-110-7-66>
60. Atasoy, E. (2021). Happiness and Hedonism in Ray Bradbury's *Fahrenheit 451*. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 11 (21), 49-58. DOI: 10.33207/trkede.751993
61. Baker M., Saldahna G. *Routledge encyclopedia of translation studies*. Routledge. p. 698.
62. Bradbury Ray. *Fahrenheit 451°*. Random House Publishing Group, New York City, 1953.
63. Eller R. Touponce W. Ray Bradbury: The life of Fiction. URL: <https://lareviewofbooks.org/contributor/william-f-touponce> (дата звернення: 15.06.2023)
64. Gendron C., Ivanaj S., Girard B., Arpin M.-L. Science-fiction literature as inspiration for social theorizing sustainability research. *Journal of Cleaner Production*. V. 164. 2017. p. 1553-1562.
65. Merriam-Webster Dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary> (дата звернення: 14.06.2023)
66. Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. London and New York: Routledge, 2016.
67. Newmark, P. *Approaches to Translation*. Oxford and New York: Pergamon. 1981. 213 p.
68. Nida E. A. Linguistics and ethnology in translation-problems. *Language in culture and society : a reader in linguistics and anthropology*. New York : Harper & Row, 2006. P. 90-97.
69. Pendary D. Transformational Quest in Ray Bradbury's *Fahrenheit 451*. *International Journal of English, Literature and Science*. V. 2. 2017. p. 50 – 62.
70. Sun Sanjun, *Strategies of Translation*. *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. 2012. DOI: [10.1002/9781405198431.wbeal1117](https://doi.org/10.1002/9781405198431.wbeal1117)

71. Todorov Tz. (2011). Literary Theories and Cultural Studies. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803104812859>.
72. Touponce W.F. Ray Bradbury and the Poetics of Reverie: Fantasy, Science Fiction and the Reader. Ann Arbor : UMI Research Press, 1984. 131 p.
73. Weller S. The Bradbury Chronicles: The Life of Ray Bradbury. New York: Harper Collins, 2005.
74. Weller S. Ray Bradbury: The Art of Fiction. The Paris Review. 2010. № 203. P. 65–103.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ФАКТОЛОГІЧНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Бредбері Р. «451 градус за Фаренгейтом» : роман. Тернопіль : Маєстат слова, 2015. 272 с.
2. Bradbury Ray. Fahrenheit 451°. Random House Publishing Group, New York City, 1953.