

Національна академія наук України
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка

На правах рукопису

САЙКОВСЬКА ОЛЕНА ЮРІЇВНА

УДК 821.163.2

СУЧАСНА БОЛГАРСЬКА ФАНТАСТИКА:
ГЕНЕЗА, ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ТА ПОЕТИКА

10.01.03 – література слов'янських народів

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник
Сиваченко Галина Миколаївна
доктор філологічних наук, професор

Київ – 2015

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. БОЛГАРСЬКА ФАНТАСТИЧНА ЛІТЕРАТУРА: ПОНЯТТЯ ТА ГЕНЕЗА	
1.1. Категорія «фантастичного» та фантастична література	9
1.2. Витоки та розвиток болгарської фантастики.....	26
1.3. «Золота ера» болгарської фантастики (60–80 рр. XX ст.).....	39
РОЗДІЛ 2. СУЧАСНА БОЛГАРСЬКА НАУКОВА ФАНТАСТИКА У ДИСКУРСІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ	
2.1. Фантастика постмодернізму. Кітч і фантастика.....	66
2.2. «Десятий праведник» Любоміра Ніколова – наукова фантастика на межі століть.....	81
2.3. Посткіберпанк у фантастиці Любена Ділова.....	94
2.4. Детектив як пародія на технократичну фантастику.....	108
РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ФАНТАСТИКА ПОСТМОДЕРНІЗМУ	
3.1. Фентезі та постмодернізм.....	122
3.2. Гумористичне фентезі Хрісто Поштакова «Меч, міць і магія».....	133
3.3. Трилогія Мілана Асадурова про «Ніщо».....	147
3.4. Міфологічне фентезі Ніколая Теллалова.....	157
ВИСНОВКИ.....	176
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	183
ДОДАТКИ.....	208

ВСТУП

Фантастика сьогодні стала непересічним явищем суспільного життя: щороку збільшується попит на фантастичні твори, читач прагне щоразу нових вражень, а письменник намагається «побачити» досі небачене, «помріяти» про надзвичайне. Фантастика не просто захоплює своїх читачів, а впливає на формування їхніх філософських, світоглядних, політичних, соціальних, психологічних засад та орієнтирів. Кожного року до написання фантастичних творів залучається все більше кваліфікованих авторів. Крім того, фантастика створила певну субкультуру – «фендом», яка теж має своєрідний вплив на суспільство в цілому.

Кожна національна література пройшла свій шлях розвитку фантастичного, має особливості та закономірності, властиві та показові лише для неї. Болгарська фантастика існувала ще з давніх часів у вигляді чарівних казок, усних оповідей, а пізніше – в апокрифах, давній утопічній фантастиці. З часом фантастичне переосмислюється, знаходячи своє нове вираження у зверненні митців до ірраціонального, надзвичайного, таємничого, неймовірного у літературі XIX–XX століть, найяскравіше нові можливості фантастичного оприявились у болгарському діаболізмі 20-х років і науковій фантастиці 60-х років XX століття.

Постмодернізм по-новому визначив роль фантастики у літературному процесі: як література масова фантастика дуже широко представлена у болгарській літературі й орієнтована на різні категорії читачів. У загальному літературному процесі фантастична література займає помітне місце: останніми роками з'являються фантастичні твори великих форм (трилогії, тетралогії, цикли), особливо у порівнянні з 80–90-ми роками, коли популярними були короткі фантастичні оповідання; помітним стає жанрове розмаїття творів (фентезі, альтернативна історія, кіберпанк, хорор); до написання фантастичних

творів залучаються професійні автори, які здобувають офіційне визнання (кожного року за вагомий внесок у розвиток болгарської фантастики присуджується премія «Гравітон»). Інтерес до сучасної болгарської фантастики у Болгарії проявляється у виданні щорічних (починаючи з 2000 року) «Антологій нової болгарської фантастики» (у 2003 світ побачили дві, а у 2006 – три «Антології...»). Наприкінці 2014 року вийшло електронне видання найбільшої антології сучасної болгарської фантастики «Для порятунку світу» («За спасяването на света»), яка вміщує твори 41 болгарського фантаста, розподілених за жанровим принципом, та налічує близько 1300 сторінок. Твори сучасних болгарських фантастів перекладаються багатьма іноземними мовами – німецькою, англійською, французькою, російською. Проте українському читачеві доступні переклади болгарської фантастичної прози переважно до 90-х років XX століття, здійснені такими перекладачами, як І. Білик, Н. Бондар, А. Гуць, В. Гуць, В. Захаржевська, А. Лисенко, К. Марущак–Зозуляк, А. Чердаклі, Ю. Чикирисов та іншими.

Сучасна болгарська фантастика стала об'єктом дослідження таких сучасних болгарських літературознавців, як Г. Гачев, В. Іванов, А. Ілієва, Е. Константинова, К. Ненов, Х. Поштаков, О. Сапарєв, А. Славов, Л. Стоянова, А. Хелс. Їхні праці присвячені вивченню наукової фантастики (О. Сапарєв), історії фантастики та поетики окремих фантастичних творів (Л. Стоянова), теоретичному осмисленню поняття «фантастика» (Е. Константинова), розвитку сучасної болгарської фантастичної літератури (Н. Аретов, Р. Лікова, Х. Поштаков, А. Славов), специфіці жанрових різновидів – фентезі (історичне, гумористичне, міфологічне, слов'янське), кіберпанку, міфологічної, соціальної, філософської фантастики, альтернативної історії (Г. Гачев, В. Іванов, А. Ілієва, К. Ненов, А. Славов, А. Хелс). Питання болгарської сучасної фантастики, пов'язані з творчістю окремих персоналій, фантастичним у художньому слов'янському світі, аналізом поодиноких творів висвітлювали такі українські науковці, як В. Захаржевська, О. Зарицький, В. Климчук, О. Сливинський.

Обрана тема дозволяє розглянути сучасну (від 1989 року) болгарську фантастику, яка до цього часу не була предметом уваги українських літературознавців, зокрема поетику та жанрові особливості фантастичних творів М. Асадурова, Л. Ділова, Л. Ніколова, Х. Поштакова, Н. Теллалова у межах постмодерністської естетики, а також дослідити історію розвитку та специфіку болгарської фантастики від її витоків до сьогодення.

Отже, актуальність наукової роботи диктується потребою осмислення значення й особливостей болгарської фантастики в літературному процесі кінця XX – початку XXI ст. Представлена тема становить науковий інтерес і з точки зору відкриття перспектив для порівняльного дослідження болгарської фантастики та фантастичних творів інших національних літератур.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Роботу обговорено й погоджено на засіданні відділу слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, де вона й була виконана. Тема дисертації, схвалена на вченій раді Інституту літератури протоколом №11 від 25 листопада 2010 року, пов'язана з комплексним науково-дослідним проектом Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України «Історія в літературі – література в історії: історичний дискурс в зарубіжних літературах XIX–XX ст. » (номер державного реєстру – 0111U008330). Тема дисертаційного дослідження затверджена бюро Науково-координаційної ради з проблеми «Класична спадщина і сучасна художня література» Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 6 від 7 грудня 2010 р.).

Мета дисертаційної праці полягає у дослідженні генези, жанрових модифікацій та поетики сучасного болгарського фантастичного роману.

Мета дослідження передбачає розв'язання комплексу **завдань**:

- розглянути та проаналізувати підходи українських і зарубіжних науковців до тлумачення поняття «фантастика»;
- окреслити основні етапи розвитку болгарської літературної фантастики;

- висвітлити специфічні риси болгарської фантастичної літератури на кожному етапі її розвитку, та виявити її відмінність від інших національних літератур;
- проаналізувати особливості болгарського постмодернізму та виокремити риси, притаманні фантастичним творам;
- дослідити структурні особливості сучасних науково-фантастичних творів (теми, герої, жанрові зміни, риси поетики) та порівняти з науковою фантастикою 60–80-х років, визначити відмінні риси;
- охарактеризувати сучасне болгарське фентезі та проаналізувати особливості поетики його тематичних різновидів (гумористичного, міфологічного, слов'янського історико-етнографічного, історичного, епічного) альтернативної історії, сучасної казки.

Об'єктом дослідження є романи болгарських фантастів II половини XX – початку XXI ст. – «Вночі на білих конях» (1975) Павела Вежінова, «Пригоди в Дарвілі» (1996), «Меч, міць і магія» (2003) Хрісто Поштакова, «Коли обираєш себе» (2002) Любена Ділова, «Десятий праведник» (1999) Любомира Ніколова, трилогія про «Ніщо»: «Немає сумнівів. Перша книга історії про Ніщо» (1997), «Друга Бібліотека або наступна книга історії про Ніщо» та «Словник «Ніщо» (1998) Мілана Асадурова, тетралогія «Розбудити драконення» (1998), «Царський указ» (2001), «Повноземелля» (2002), «Сонце недосяжне» (2009) Ніколая Теллалова.

Предметом дослідження є структурні особливості, жанрова специфіка болгарської наукової фантастики та фентезі постмодерної доби, а також історичний розвиток фантастичної літератури у Болгарії.

Основними **методами**, використаними для досягнення поставленої мети, є: історико-літературний і генетичний, що дозволяють вивчати фантастику в діяхронії, її еволюцію та генезу, культурно-історичний, типологічний і компаративний, залучені з метою виявлення спільних і відмінних рис болгарської фантастичної літератури й інших національних літератур, а також у

творчості різних письменників, наратологічний, використаний, щоб простежити авторську майстерність на рівні особливостей ведення оповіді, фабульної та сюжетно-композиційної особливостей, поетологічний, ужитий для аналізу різних аспектів поетики твору, зокрема часу, простору, художньої мови, формальний, зумовлений аналізом формальних ознак постмодерністських творів, герменевтичний, що дозволяє цілісно сприймати текст.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що в дисертації:

- зроблена спроба (яка не має аналогів у вітчизняному літературознавстві) системного огляду болгарської фантастичної літератури від початку її виникнення до сьогодення;
- визначені основні етапи розвитку болгарської фантастичної літератури та її специфічні риси, зв'язок із іншими національними літературами;
- окреслене місце, роль та особливості болгарської фантастики у літературному процесі сучасної Болгарії.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріал дисертації може бути застосованим для подальшого дослідження сучасної болгарської фантастики, а також для вивчення історії південнослов'янських літератур. Результати можуть бути використані в загальних і спеціальних курсах з історії болгарської літератури та слов'янських літератур, для створення відповідних програм і посібників.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що всі теоретичні висновки та узагальнення, наведені в дисертації, належать авторові.

Апробація результатів дисертації. За темою дисертації виголошені наукові доповіді на X Міжнародних славістичних читаннях, присвячених пам'яті ак. Л. А. Булаховського (Київ, 23 квітня 2010 р.), Міжнародній науковій конференції «Славістика: образи минулого та нова історична ситуація» (Київ, 25–26 травня 2010 р.), Міжнародній науковій конференції «Типологія символів у соціальному, міжетнічному, психологічному та кроскультурному вимірах» (Бердянськ, 23–24 вересня 2010 р.), П'ятому Теоретичному Симпозіумі «Зони

контакту: Література і масова культура» (Київ, 28–29 жовтня 2010 р.), XI Міжнародній конференції молодих учених (Київ, 15–17 червня 2011 р.), XII Міжнародних славістичних читаннях, присвячених пам'яті ак. Л. А. Булаховського (Київ, 20 квітня 2012 р.), I Міжнародній науково-практичній конференції «Міжкультурна комунікація: проблеми і перспективи» (Одеса – Тирасполь, 27–29 вересня 2012 р.), XII Міжнародній конференції молодих учених (Київ, 19–21 червня 2013 р.), IV Всеукраїнських наукових читаннях, присвячених пам'яті доктора філологічних наук, професора, академіка АН ВШУ, члена-кореспондента НАН України Ю. О. Карпенка (6–7 листопада 2014 р.), Международен филологически форум за студенти и докторанти (Софія, 13–16 листопада 2014 р.), Национална научна конференция «Павел Вежинов в българската литература» (Софія, 14 листопада 2014 р.).

Публікації. Основні результати дисертаційної роботи знайшли своє відображення у 12 наукових працях, у т.ч. 8 статей опубліковані у фахових виданнях з переліку ВАК України, 1 стаття – в іноземному виданні.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, основної частини, що містить три розділи, висновків, списку використаних джерел (255 позицій) та додатків (9 сторінок). Загальний обсяг роботи – 216 сторінок, із них 182 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ 1

БОЛГАРСЬКА ФАНТАСТИЧНА ЛІТЕРАТУРА: ПОНЯТТЯ ТА ГЕНЕЗА

1.1. Категорія «фантастичного» та фантастична література

Досліджуючи фантастичну літературу, передусім необхідно з'ясувати її природу. Фантастичне, на думку сучасного філософа Є. Цветкова, постає як певна «оцінка людиною окремих явищ буття, що сприймаються нею з позицій її світогляду як щось чудове, незвичайне, надприродне, принципово неможливе в реальній дійсності» [235]. Категорія «фантастичне» щодо мистецького твору проявляється у комплексному поєднанні «фантазії», «уяви», «бажання» як факторів художньої умовності.

Фантазія завжди супроводжує художній вимисел і часто допомагає представити наукові гіпотези, а нерідко навіть прогнозує наукові відкриття. Вона допомагає подолати часо-просторові межі (що спостерігаємо чи не у кожному фантастичному творі), переходить межі своєї біологічної детермінованості (закономірно для розкриття медичних, генетичних, екологічних питань у фантастиці), розкриває мрії людства щодо співіснування з природою (міфологічна фантастика, фентезі). В усі часи спостерігається присутність фантастичних елементів в образотворчому мистецтві, але найбільш яскраво вона проявляється в періоди соціальних катаклізмів, зміни суспільних устроїв та епох. Характерні риси фантастичного можна знайти у романтизмі, символізмі, сюрреалізмі, конструктивізмі тощо. Яскравим прикладом є картини відомого художника XV ст. Ієроніма Босха (Ерун Антонісон ван Акен), якого вважають то сюрреалістом, що викликає свої неймовірні образи з глибини підсвідомості, то стверджують, що його мистецтво відображає середньовічні «езотеричні дисципліни», або ж пов'язують художника з різними релігійними єресьми тієї епохи.

Творча діяльність людини має здатність породжувати щось якісно нове, чого ніколи раніше не існувало: нова мета, новий результат, нові способи їх досягнення, нова реальність. Важливе місце у творчій діяльності посідає комбінування, синтез уже наявних знань, відомих способів дій. Активуючи уяву, фантазію, у свідомості людини народжуються нові образи, явища дійсності постають у незвичних, несподіваних поєднаннях і зв'язках. Так, формування нових образів відбувається за допомогою синтезу уяви та фантастичних припущень. Творча уява дозволяє людині створювати картини ідеального, далекого минулого або можливого майбутнього: людина може ніколи не бачити ні цього минулого, ні цього майбутнього, проте вона може створити про них своє уявлення, власну візію, індивідуальну модель. Фантастичне вивершується саме в людині.

Радянський філософ, письменник Я. Голосовкер у праці «Логіка міфу» намагається пояснити роль бажаного і зазначає, що пояснення як такого не існує й існувати не може, адже «є лише закон бажання», який полягає в тому, що:

1. Для бажання немає меж.
2. Для бажання немає нічого неможливого [33, С. 23].

Бажання виступає відправною точкою для фантазії, й остання спрямована на його виконання/реалізацію.

Фантазія, що лежить в основі фантастичної літератури, є художньою, адже виражає певний світогляд автора, реалізований у творчій діяльності.

Уява, фантазія, бажання — це ті необхідні складові частини структури людського сприйняття, що орієнтовані на відображення та перетворення дійсності. Саме людська фантазія поклала початок мистецтву уявляти — фантастиці. Фантастика знаходить своє відображення в різних видах мистецтва: живописі, музиці, архітектурі, танці, літературі. Але саме літературна фантастика знаходить своє найширше, найяскравіше відображення в культурі. На думку болгарського літературознавця Огняна Сапарєва [187, С. 12–15], вона

репрезентується у трьох основних аспектах: культурологічному (розкривається у фольклорній і літературній традиції зображення надзвичайного, адже пошуки та пояснення невідомого, фантазування існують протягом багатьох століть і виокремлюють людину серед інших істот. Кожної епохи фантастика набуває нового звучання та на кожному історичному етапі має інакше вираження); художньо-структурному (реалізуються закони художньої умовності); рецептивному (сприйняття та спосіб означення певного явища, події, образу як фантастичного).

Слово «фантастика» (від грецьк. *phantastike*) буквально означає «здатність уявляти». Цей поняття вперше використане французьким літературознавцем Шарлем Нодьє у 1830 році (стаття «Про фантастичне в літературі»). XX ст. ознаменувало наукове осмислення художньої фантастики: поява відомих праць Ю. Кагарлицького «Що таке фантастика?», Р. Кайоа «Від казки до Science-Fiction» («*De la féerie à la science-fiction*»), Н. Корнвела «Фантастична література. Від готики до постмодернізму» («*The literary fantastic. From gothic to postmodernism*»), Ц. Тодорова «Вступ до фантастичної літератури» («*Introduction a la litterature fantastique*»), Т. Чернишової «Природа фантастики», В. Чумакова «Фантастика та її види» [75; 250; 251; 218; 239; 242], наукових розвідок Є. Тамарченка «Уроки фантастики», В. Захарова «Умовність і фантастика: взаємозв'язки категорій» [207; 66] та ін. стала фундаментом для створення живих наукових дискусій щодо варіантів трактування поняття «фантастика», вивчення окремих її аспектів, різновидів, місця та ролі у літературному процесі.

Літературознавчий словник-довідник і Лексикон загального та порівняльного літературознавства обходять поняття фантастики, розглядаючи лише наукову фантастику та фентезі. А от в українських мовознавчих словниках маємо таке: словник української мови в 11 томах наводить кілька варіантів: «фантастика», «фантастичний»,

«фантастичність», «фантастично» [199, С. 561], тут «фантастика» має три значення: «1. Поняття, образи, створені уявою, тобто такі, що не відповідають дійсності; вигадка. [...] // Зображення подій, явищ у надприродному вигляді, не існуючих у дійсності; казкова основа мистецького твору. [...] 2. збірн. Жанр літератури, а також твори, що описують явища, події нереальні, не існуючі в дійсності, які містять казкові образи. [...] 3. Щось видумане, нереальне, пов'язане з фантазією. [...] [199, С. 561]». Отже, словник визначає «фантастику» як жанрову категорію, крім того вказує на казковість як обов'язкову ознаку твору.

У Великому тлумачному словнику сучасної української мови знаходимо підтвердження тому, що фантастичне, пов'язане з казкою та вигадкою, не спирається на реальність: «**ФАНТАСТИЧНИЙ**, -а, -е. 1. Який є витвором фантазії (у 1 знач.), уяви. // Створений творчою фантазією; казковий, чарівний. // Пов'язаний з фантастикою (у 1 знач.). // Який належить до фантастики (у 2 знач.), має казкову основу. 2. Який не існує в дійсності; вигаданий, уявний. 3. Який не спирається на реальну дійсність; необґрунтований, неможливий, нездійснений. 4. Який нагадує витвір фантазії, не схожий на щось реальне; химерний, казковий. 5. Який виходить за межі звичайного, ймовірного, який вражає, приголомшує чимось; надзвичайний, дивовижний, разючий. // Дивний, чудний; недоладний (про предмети, одяг і т. ін.). [20, С. 1316]».

Болгарський тлумачний словник подає таке визначення: «Фантастика – ж., одн. 1. Нереальний, чудесний, уявний елемент у чомусь. Оповідання про неземні цивілізації наповнені фантастикою. 2. Художні твори, в яких описуються незвичайні, неможливі, надприродні події. Наукова фантастика.

Фантастичний – фантастична, фантастичне, мн. фантастичні, прикм. 1. Такий, що є плодом фантазії; вигаданий, неможливий, нереальний. Фантастичне місто. 2. Такий, що відноситься до фантастики (у 2 знач.). Фантастичний герой. 3. Розм. Такий, що викликає захоплення; чудовий,

відмінний. Фантастичний розум. Фантастичний одяг¹» [206, С. 805]. У визначенні фантастика розглядається і як прийом, що виступає окремим уявним елементом у творі, і як самостійний жанротвірний чинник, прикладом чого наводиться наукова фантастика. Крім того, вказується і на побутовий варіант використання терміну.

Болгарська дослідниця Л. Стоянова фантастичним художнім твором називає такий, 1) що відображає уявне – нереальне та неймовірне, світ чудесного й загадкового, магічного; що не можна довести безпосереднім емпіричним шляхом; 2) що є неможливим з точки зору сучасної науки і техніки; 3) що ніколи не мало місця у реальному історичному житті... але подається як щось реальне [203, С. 3].

Отже, наведені словникові статті розкривають кілька аспектів поняття «фантастика» – побутовий, рецептивний та естетичний. Саме естетичний аспект продукує нові дискусії науковців, що проявляється у різних підходах при визначенні приналежності фантастики до категорій жанр, художній/творчий метод, наративний прийом, специфічний спосіб художньої умовності. Існує думка про визначення фантастики як різновиду літератури (Ю. Кагарлицький, Е. Константинова, В. Муравйов, Н. Чорна та ін.), під цим кутом зору її розглядають вчені, предметом дослідження яких є гротеск, умовність, метажанри гротеску, утопії, антиутопії, сатири тощо.

Розглядаючи стильові напрями у розвитку болгарської літератури, наприклад, романтизм, діаболізм, модернізм та постмодернізм, варто

¹ «Фантастика - ж., само ед. 1. Недействителен, чуден, въображаем елемент в нещо. Разкажете за извънземни са изпълнени с фантастика. 2. Художествени произведения, в които се описват необикновени, невероятни, свръхестествени събития. Научна фантастика.

Фантастичен - фантастична, фантастично, мн. фантастични, прил.

1. Който е плод на фантазия; измислен, невероятен, недействителен. Фантастичен град.

2. Който се отнася към фантастика (във 2 знач.). Фантастичен герой.

3. Разг. Който предизвиква възхищение; превъзходен, отличен. Фантастичен ум. Фантастична дреха. нареч. фантастично.

същ. фантастичност, фантастичността, ж..»

відзначити, що в багатьох творах фантастика розуміється як елемент фантастичного (формальний або змістовий), тобто, як «казкове» – фантастичні твори А. Каралійчева та Г. Райчева; або ж «вигадане» – фантастика П. Вежінова, Л. Ділова, Д. Ангелова. Необхідно зауважити, що іноді чітко розмежувати «казкове» та «вигадане» дуже складно, адже вони виконують спільну функцію, зокрема, якщо фантастика наділена службовою функцією, вона виступає прийомом, який розкриває зображально-виражальний аспект художнього сприйняття [205].

Однак фантастична ідея може бути самоціллю, при такому підході фантастичне може бути «кінцевою метою» (за С. Лемом), жанротвірним чинником таких підгруп художньої фантастики, як «власне фантастика, наукова фантастика та фентезі» (за О. Стужук), де фантастичне проявляється на всіх рівнях: композиційному, стилістичному, тематичному (діаболічна фантастика Ч. Мутафова, С. Мінкова, В. Полянова, трилогія про «Ніщо» М. Асадурова, «Меч, міць і магія» Х. Поштакова, «Коли обираєш себе» Л. Ділова тощо).

Болгарські дослідники (Е. Константинова, О. Сапарєв, Л. Стоянова) також виділяють два основні типи фантастики – «змістова або чиста фантастика» та «формальна фантастика», що нагадує класифікацію С. Лема, який говорить про фантастику як кінцеву мету митця (*final fiction*) і фантастику, що передає певний сигнал (*passing fiction*). Перший тип фантастики характеризує таку літературу, в якій сама фантастична ідея є до певної міри самоціллю (як у Светослава Мінкова). У «змістовій» фантастиці превалює гра, уява, вона дуже характерна саме для болгарської прози. Самостійна фантастика постає як фольклорна чарівна казка, частина утопічно-фантастичної літератури, наукова фантастика, давня релігійна антиканонічна література з фантастичними елементами, діаболічне мистецтво, кримінально-чуттєва література. Другий тип – алегорична фантастика – найчастіше міститься у другорядній художній умовності [241, С. 365–370]. Фантастична

образність виступає тут певним сигналом, її функція – передати значимі ідеї та проблеми й показати глибину та силу художньої сугестії реалістичної образності (яскравим прикладом є фантастичні символи творів Павела Вежінова). Такий тип фантастики також закладений у болгарській народній психології, болгарському способі мислення, національна логіка якого йде ще з фольклору. Фантастика-прийом майстерно втілена у творах таких болгарських письменників, як І. Вазов, Г. Ілієв, З. Сребров. Відтак художню фантастику можна поділити на дві великі групи, які науковці називають по-різному:

За С. Лемом [100; 101]	фантастика, що є кінцевою метою	фантастика, що несе сигнал
За В. Чумаковим [241]	«змістова фантастика»	«формальна, стильова фантастика» або «формальна фантастика мистецтва»
За Т. Чернишовою [238]	«самоцінна фантастика»	«фантастична художня умовність»
За О. Стужук [205]	фантастика-концепт	фантастика-прийом

Умовно кажучи, перший різновид більше пов'язаний зі змістом, а другий – з формою.

Літературознавча наука пропонує кілька варіантів розуміння художньої фантастики: її трактують як «тип художньої творчості», «напрямок», «жанр», «художній (творчий) метод», «різновид літератури», «метажанр», «спосіб художньої умовності».

Вчені так чи інакше визначають фантастику як певний тип художньої творчості, що через певні емоційні категорії наближається до незвичайного, небуденного, дивного, переходячи межі емпіричної об'єктивності [254; 250]. Така дефініція присутня у працях польських (З. Іжик, К. Інжиковські, А. Хутникевич, Ц. Школуда, З. Якубик) та французьких літературознавців і

філософів (Л. Вакс, Р. Кайоа, І. Паскер та ін.). Ще Аристотель у «Поетиці» стверджував, що історія відображає реальні факти, які мали місце, а література – ті, що «можуть бути». Під мімесисом він розумів не копіювання дійсності, а наслідування, художнє відображення. Цей же принцип валідний і для фантастики: Аристотель говорить не про копіювання реальності, а про художню переконливість, правдоподібність. Відповідно, абсурдні, «фантастичні» явища та події, що існують у реальному світі, у художній фантастиці абсолютно органічні та закономірні, вони не механічно привнесені з об'єктивної реальності, а виконують різні ідейні й естетичні функції.

Інша група вчених (Ш. Ван Дорен, Р. Гербер, В. Островський, Р. Хандке та інші) розглядає фантастику, протиставляючи її реалізму. Вони розглядають два (реалізм і фантастика) або три (реалізм, романтизм і фантастика) творчих підходи. Але з ними навряд чи можна погодитись, адже найяскравішим прикладом гармонійного співіснування реалістичного і фантастичного стала модерністська проза XX століття, де у всіх її жанрових різновидах присутні прояви фантастичного (гротеск, утопія, антиутопія, фольклорна, діаболічна, розважальна література тощо).

Дослідники, які сприймають художній твір як закритий у собі всесвіт, що немає нічого спільного з реальністю та зображує щось абсолютно відмінне від життя, не в змозі пояснити специфіки фантастики. Такої думки дотримуються А. Дамасо, О. Каргил, А. Херальд та інші.

Англійський вчений Н. Корнвел у роботі «Літературна фантастика: від готики до постмодернізму» приходить до висновку, що поняття «фантастичне» взагалі суперечить багатьом літературним теоріям жанру, хоча очевидним є й те, що ґрунтовне дослідження «фантастичного» можливе лише в системі літературних жанрів [250].

Дефініцію «жанр» фантастика здобула переважно у радянській науці. У літературознавчих джерелах зустрічаємо: «...фантастика як жанр...» [10, С. 135], «...у жанрі фантастики...» [136, С. 113]. Це ж спостерігаємо й у

болгарських вчених. На думку відомої болгарської дослідниці, професора Е. Константинової, «У найкращих творах сучасної наукової фантастики вміщені глибоко гуманістичні ідеї; і для неї, як і для всіх інших літературних жанрів, основним залишається питання ідейності» [87, С. 6], далі читаємо: «Близько двадцяти років тому у нас серйозно заговорили про наукову фантастику як рівноправний жанр у нашій сучасній літературі» [87, С. 9].

Цей факт можна пояснити, на думку О. Стужук, кількома причинами: по-перше, лише наукова фантастика вважалася єдиною художньою формою фантастики; по-друге, торкаючись питання історичного розвитку художньої фантастики, дослідники під «розвитком» розглядали та досліджували «формування» одного з її складників – науковості, визначаючи наукову фантастику єдиною спадкоємицею фантастичної літератури, отже, під «жанром» розумілася не художня фантастика, а її окремий різновид – наукова фантастика; по-третє, наукова фантастика виконувала ідеологічну, популяризаторську функцію, яка була обов'язковою у ті часи.

Французький дослідник Ц. Тодоров вважає, що «фантастичне – коливання, що відчуває людина, знайома лише із законом природи, коли вона спостерігає явище, яке здається надприродним» [218, С.24]. Далі у роботі вчений зазначає, що фантастична література може бути потрактована як «жанр», вимагаючи виконання трьох умов, проте окремо наголошує на обов'язковості першої і третьої, оскільки друга може виявитися нездійсненною: «1) художній текст повинен змусити читача розглядати світ персонажей як світ живих людей і вагатися між реалістичним і надзвичайним потрактуванням подій; 2) такі ж вагання може відчувати й персонаж, у випадку наївного прочитання читач може себе ототожнювати з персонажем; 3) читач повинен мати певну позицією щодо тексту: йому необхідно відмовитися як від алегоричного, так і поетичного тлумачення тексту» [218, С. 31].

Дослідник пояснює, що «жанр» фантастичного межує з фантастичним і незвичайним, з одного боку, та фантастичним і чудесним, з іншого, що зумовлює виникнення нових жанрових підрозділів:

незвичне (у чистому вигляді)	фантастичне- незвичне	фантастичне- чудесне	чудесне (у чистому вигляді)
---------------------------------	--------------------------	-------------------------	--------------------------------



фантастичне в чистому вигляді [218, С. 40].

Ц. Тодоров вбачає велику різницю між незвичайним, незвичайно-фантастичним, чудесно-фантастичним, трактуючи власне чудесне (тобто фантастичне) як тісно обмежений жанр, поетика якого чітко диференційована.

Окреслені дослідником параметри виокремлення жанрових підрозділів є лише змістовими. Фантастичне-незвичне дослідник визначає, як таке, що «у ньому події, які здаються надзвичайними впродовж усієї оповіді, врешті отримують раціональне пояснення. Ці події примушують героя і читача вірити так довго у втручання надзвичайних сил саме через свою незвичність» [218, С. 41].

У творах, які вчений відносить до піджанру «незвичне в чистому вигляді» «розповідається про події, які цілком можна пояснити на основі законів розуму, проте це незвичайні, надзвичайні, приголомшливі, дивні, тривожні події, і тому вони викликають у героя й читача реакцію, схожу з тією, яку ми спостерігаємо у фантастичних творах... Література жахів у чистому вигляді належить до жанру незвичного... [218, С. 42–43]». Незвичне пов'язане з почуттями героя, наприклад, почуттям страху.

Фантастичне-чудесне для Ц. Тодорова – це «клас оповідей, які постають як фантастичні, але закінчуються прийняттям пояснення подій втручанням надзвичайного. Ці оповіді найбільш наближені до фантастичного у чистому вигляді... » [218, С. 47].

«У творах жанру чудесного надзвичайні елементи не викликають жодної особливої реакції ні з боку героїв, ні з боку імпліцитного читача. Чудесне характеризується не ставленням до описаних подій, а самою їхньою природою [218, С. 48]».

До чудесного Ц. Тодоров зараховує чотири типи оповідей: 1) «гіперболічне чудесне» – явища надзвичайні лише завдяки своїм масштабам, що перевершують звичне для нас (наприклад, риба довжиною з двісті ліктів, або змії, що може проковтнути слона); 2) «екзотичне чудесне» – йдеться про надзвичайні явища, які не зображуються надзвичайними, але імпліцитний читач не може їх піддати сумніву через незнання, частіше події відбуваються у країнах, незнайомих читачеві (опис рідкісних птахів, носорогів, гіпопотамів тощо); 3) «збройне чудесне» – з'являються технічні удосконалення, неможливі для вказаної епохи, але, зрештою, можливі; 4) «наукове чудесне» або «наукова фантастика» – надзвичайне пояснюється раціонально, але на основі законів, які не визнаються сучасною наукою [218, С. 49–51].

Ц. Тодоров виділяє три функції фантастичних елементів у творі, наголошуючи, що функція фантастичного – це функція його реакції: 1) «фантастичне здійснює особливий вплив на читача, пробуджуючи жах чи просто цікавість»; 2) «служить цілям нарації, воно допомагає утримувати читача в напруженому чеканні»; 3) «дає змогу описати фантастичний універсум, який не має через це реальності поза мовою» [218, С. 80].

Ц. Тодоров у своїй роботі досліджує фантастичну літературу як жанр, описуючи його канони, різновиди, функції, тематику тощо.

Т. Чернишова у роботі «Природа фантастики» також звертається до тлумачення поняття, проте вона намагається визначити його природу. Розглядаючи історію формування фантастики, науковець звернула увагу на існування фантастики як художньої умовності, відповідно до цього, дослідниця виділила дві форми оповіді – оповідь про дивовижне та

надзвичайне й оповідь казкового типу. Т. Чернишова зазначає, що оповідь про дивовижне та надзвичайне має місце тоді, коли «йдеться про щось незвичайне, дивовижне, таке що відбулося, нібито відбулося або таке, що може статися насправді. І в цій оповіді диво, надзвичайне, оточене системою доказів» [239, С. 151], а в оповіді казкового типу «фантастичне... не потребує ніяких мотивувань через те, що мотивуванням є увесь художній контекст твору» [239, С. 121], фантастика «ніби об'єднує в собі властивість казки створювати будь-яке середовище, ізольоване від реальної дійсності, що живе за своїми законами, й карнавальну ігрову перебудову світу» [239, С. 122].

Дослідниця пов'язує оповідь про незвичайне з новелою – «оповідь про незвичайне була твором новелістичного типу, оскільки йшлося в ній про подію, яка ставала у центрі повісткування» [239, С. 194], а оповідь казкового типу – з літературною казкою [239, С. 185]. Коли спостерігаємо їх поєднання, Т. Чернишова зауважує так: «казковий мотив декорується як оповідь про незвичайну подію, і головною емоцією, яку прагне пробудити в читачі автор, є жах перед незвичайним явищем» [239, С. 199].

Цікавим видається підхід Ю. Кагарлицького до художньої фантастики як до різновиду літератури. Вчений вказує на функціонування фантастики як прийому, так і власне фантастики. Окрему дослідник зазначає, що саме фантастика-прийом «визначила свою роль у духовному житті суспільства. Роль ця полягала в тому, щоб порушувати стереотипи мислення» [75, С. 80]. Ю. Кагарлицький також наголошує на особливій функції фантастичної літератури, що проявляється через її сприйняття реципієнтом: «Фантастика перебуває десь на межі... віри й невіри» [75, С. 44]. Чіткого розподілу між «вірою і невірою» вчений не називає, проте вказує, що, залежно від людських знань конкретної епохи, названа межа пересуватиметься то в бік «віри», то в бік «невіри». У такому ж ключі розмірковує і В. Муравйов

(«...особлива галузь літературної творчості», «різновид художньої літератури» [107, С. 461]).

Інший варіант потрактування фантастики знаходимо в українського науковця Є. Тамарченка: він пропонує розглядати фантастику як метод. Дослідник доводить, що «фантастика породжується реальністю й сучасністю та звернена до них як метод їхнього художнього розкриття [207, С. 141]». Дуже важливим внеском науковця щодо розробки поняття «фантастика» є відокремлення наукової фантастики від фантастики літературної. Є. Тамарченко також подає перелік сюжетно-змістових категорій фантастичної оповіді – «відкриття (просторове, наукове, філософське, духовно-психологічне); пригода (у буквальному розумінні та як внутрішній досвід, і навіть як духовний експеримент); злочин (у тому ж розумінні, зовнішньому та внутрішньому); дослідження (наукове, філософське) й розслідування (детективне); катастрофа (космічна, соціальна, особистісна); подорож (просторова й одночасно духовний пошук; традиційне сюжетне обрамлення для інших категорій чи їхня сполучна основа)... » [207, С. 140–141], що дає підстави зробити висновок про «внутрішньожанрову проникливість» [207, С. 147] фантастики із суміжними жанрами, а також між собою.

Погляд на фантастику як на особливий художній метод поділяє і Р. Нудельман: «Фантастика... – специфічний метод худож[нього] відтворення життя...» [90, С. 887]. Дослідник розмежовує фантастику та наукову фантастику та доводить приналежність останньої до фантастики загалом. Також дослідник розмежовує міфологічну, романтичну, наукову фантастику тощо [90, С. 890–893]».

М. Назаренко у статті «Досвід класифікації фантастичних жанрів» визначає фантастику, слідом за А. і Б. Стругацькими, як «зображення світу, у яке вводиться елемент чудесного (незвичайного, вкрай маловірогідного)» [129]. В іншій статті («Подальше викриття, або Відповідь дуету») дослідник

робить спробу пояснення, чому одні науковці тлумачать фантастику як жанр, а інші – як метод, вказуючи, що жанр – це читацькі очікування та гра з ними, а метод (чи прийом) таких очікувань не викликає, не описує і не спростовує. Основними жанровими ознаками фантастики визначені «впізнаваність», «повторюваність» і «особливий спосіб бачення світу». Науковець не вважає доцільним визначати фантастику як «жанровий метод», проте робить висновок, що постійне наближення жанру і методу можуть лише свідчити про принциповий зв'язок між ними [158].

Українська дослідниця О. Стужук пропонує тлумачення фантастики з точки зору теорії метажанру. Так, беручи визначення Р. Співак, яка спирається на концепцію М. Бахтіна і визначає метажанр як «структурно виражений, нейтральний щодо літ[ературного] роду, усталений інваріант багатьох іст[орично] конкретних засобів худож[нього] моделювання світу, що об'єднуються заг[альним] предметом худож[нього] зображення [Цит. за: 98, С. 323]», за основу, О. Стужук переосмислює його з погляду розуміння художньої фантастики як метажанру, об'єданого 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 та дає підстави для виділення трьох метажанрових підгруп: власне фантастика (започаткована у літературі епохи Романтизму, звідки й походить назва підгрупи, оскільки саме романтики запровадили в обіг термін «фантастика»), наукова фантастика та фентезі [205].

Болгарський літературознавець Елка Константинова фантастичним називає явище, «яке є результатом внутрішніх взаємин героїв, адресата та імпліцитного автора у певному художньому тексті» [84, С. 19]. Дослідниця продовжує: фантастичне маємо, коли герої, розповідач та існуючий у тексті читач сприймають із подивом порушення ладу та гармонії у зображуваному

світі, але фантастичне виникає й коли читач сприймає описане явище як нереальне, неможливе, ірраціональне [84, С. 19].

Основні положення концепції фантастичного як естетичного явища та фантастики як окремого виду літератури, на думку болгарської дослідниці, наступні:

- при визначенні твору як фантастичного до уваги беруться внутрішньотекстові закони разом із типом сприймання твору в різні історичні періоди. Окрема увага приділяється рецептивній естетиці;
- найдавнішою для дослідниці є ігрова фантастика, зароджена в карнавалі як основному компоненті народної середньовічної культури;
- окремо наголошується на двох традиціях болгарської фантастики – європейській (під впливом якої сформувався діаболізм, а пізніше й наукова фантастика) та національній з властивим їй фольклорним началом (чарівні казки, легенди, міфи, середньовічні апокрифи тощо) [84, С. 7].

Сербське літературознавство від появи першої книги зі словом «фантастика» послуговується, за Д. Айдачичем, паралельними термінами – фантастика, фантастичне та вигадка, уявлення, видіння (використані в Антології сербської фантастики, 1980). Окрім того, «Словник літературних термінів» (1986, 1992) фіксує поняття «фантастичне», «фантастика», «фантазія», «науково-фантастична література», «сон», «утопічний роман», «магічний реалізм» тощо. Таке термінологічне розмаїття свідчить про широке функціонування фантастичних творів у сербській літературі. Вчені виокремлюють наукову фантастику (SF), літературну фантастику, зазначають про формування окремого корпусу оніричної фантастики [45]. Значну увагу сербські науковці приділяють питанням формування та розвитку фантастики, її особливостей, місця та ролі протягом різних періодів історичного розвитку, а також серед інших літературних жанрів [3; 45; 208].

Специфічним способом художньої умовності фантастика виступає в роботах російської дослідниці О. Ковтун і німецької славістки Р. Лахман. О. Ковтун розглядає «фантастичне» або «фантастику» в широкому значенні слова як умовність. При цьому під умовністю розуміється «результат реалізації особливого типу художнього мислення» [82, С. 45].

Р. Лахман у роботі «Дискурси фантастичного» не подає конкретного визначення фантастики, тим самим даючи нові можливості тлумачення цього поняття. Проте вона зосереджує увагу на її конструктивних елементах, серед яких виділяє елементи першого (езотеричне знання, містичне переживання письма, утопічна картина світу, фотографічний образ) і другого порядку (мотиви метаморфози, пам'яті та її деформації, містифікації). Характерним для фантастичного дискурсу визначається концепція «іншого» та «чужого», опозиція «своє – чуже» [94, С. 7], «невимірність людини» [94, С. 6]. Розвиваючи ідеї Ц. Тодорова та М. Бахтіна, фантастика розглядається як спосіб художньої умовності через поняття «модальність письма». При цьому неопфантастика ХХ століття свої корені веде, на думку дослідниці, від традицій карнавальності в літературі, окремо наголошуючи на елементах парадоксального й експериментального [94, С. 13]. У вузькому значенні терміна Р. Лахман називає такі жанри: «авантюрно-фантастичний жанр, жанр готичного роману, меніппейно-карнавальний, науково-фантастичний, паралогічний тип фантастичного тексту» [94, С. 19], проте зазначає, що така класифікація випускає існування гібридних форм.

Отже, «фантастичне» в художньому творі розкривається в комплексному поєднанні «фантазії», «уяви», «бажання» як факторів художньої умовності. У класичному та сучасному літературознавстві існують різні підходи до визначення літературної фантастики. Це поняття використовують для опису певного типу художнього стилю (Л. Вакс, З. Іжик,

К. Інжиковські, Р. Кайоа, І. Паскер, А. Хутникевич, Ц. Школуда, З. Якубик та ін.), різновиду художньої літератури (Ю. Кагарлицький, В. Муравйов), для жанрового визначення (О. Сапарєв, Ц. Тодоров, Т. Чернишова), ним називають художній/творчий, зокрема й авторський, метод (М. Назаренко, Р. Нудельман, Є. Тамарченко), наративний прийом (С. Лем), метажанр (О. Стужук), специфічний спосіб художньої умовності (О. Ковтун, Е. Константінова, Р. Лахман). Незважаючи на розмаїття наукових дискусій навколо терміну «фантастика», його однозначного потрактування немає.

Для системного й адекватного висвітлення особливостей болгарської фантастичної літератури, з огляду на широке функціонування її гібридних форм, ми пристаємо до визначення О. Стужук (орієнтованого на концепцію жанрів Н. Копистянської) фантастики як метажанру. Фантастична література при такому підході репрезентується у трьох підгрупах і на трьох рівнях: власне фантастиці (яка використовується як прийом, або як метажанрова підгрупа з тематичними різновидами фантастичного та фантастичного-чудесного), науковій фантастиці, фентезі. Окрім того, методологічно значущим при аналізі жанрових модифікацій фантастичної прози в болгарській літературі є виокремлення двох відповідних груп – «чиста» фантастика (фантастична ідея є самоціллю) і «формальна» фантастика (фантастична образність покликана передати широку екзистенційну проблематику). Плідність такої класифікації доведена у роботах болгарських літературознавців (Н. Аретов, Е. Константінова, Р. Лікова, О. Сапарєв, Л. Стоянова).

Виразна присутність елементу «фантастичного» в новій болгарській літературі та розширення позицій фантастичної умовності в сучасній літературі заслуговує на увагу. Попередній погляд на категорію фантастичного відкриває складний спектр її багатофункціональності.

1.2. Витоки та розвиток болгарської фантастики

Витоки болгарської фантастичної літератури необхідно розглядати у зв'язку з трьома підгрупами метажанру фантастики – власне фантастикою, науковою фантастикою й фентезі. Варто зазначити, що **власне фантастика** як окремий напрям вивчення фантастичної літератури має найдавніше походження. Він бере свій початок ще в давніх чарівних казках. Саме чарівним казкам присвячені роботи В. Проппа «Морфологія чарівної казки», «Історичні корені чарівної казки» [156].

Чарівна казка й релігійний міф, на думку болгарських вчених, є найдавнішими фантастичними жанрами. Зокрема, Елка Константинова особливо наголошує на національній фольклорно-міфологічній традиції болгарської фантастики.

Вперше осмислення фантастичного як засобу творення другої художньої реальності стало можливим ще у давніх чарівних казках. Тут фантастичне ставало засобом сюжетотворення, ускладнюючи сюжетні перипетії. Пізніше це утвердилось як жанровизначальний критерій сучасної пригодницько-авантюрної фантастики. «Генетичний та типологічний зв'язок чарівної казки та фантастики відзначався письменниками-фантастами та літературознавцями давно, але теоретичного обґрунтування набуло у працях Є. М. Нейолова» [238, С. 76]. Звернення до казкової образності у фантастичних творах відбувається двома шляхами:

- свідомо імітація казки (творча, цілеспрямована і свідомо настановна автора на використання тих чи інших образів, мотивів, прийомів казки, що призводить до появи творів проміжної жанрової природи, де відбувається повне чи часткове злиття казки та наукової фантастики, що утворює жанр фентезі);
- несвідоме відтворення фольклорних структур, які часто не сприймаються й не інтерпретуються як фольклорні.

Іншим першопочатком літературної фантастики визначають міф. Фантастику певною мірою можна назвати, використовуючи термін Я. Голосовкера, «інтелектуалізованою міфологією» [33, С. 71]. На думку Я. Голосовкера, як і А. Брітікова [17], сутність фантастики розкривається у грі з категоріями часу, простору, кількості, якості, причинності. Граючи з часом та простором, чудесне їх стискає, розширює або взагалі знімає, не виходячи при цьому з предметної зовнішності світу. Причинність у світі чудесного змінюється за кількома ознаками:

1. У реальному житті причинна послідовність є часовою послідовністю. У чудесній дійсності міфу причинна послідовність може перебувати поза часом.

2. Для того, аби що-небудь відбулося, немає необхідності у якихось змінах у попередніх обставинах. Для цього необхідне лише – бажання.

У світі чудесного існують свої закони – це абсолютність рис та функцій його істот або предметів. Функція чарівного предмета безперервна, або енергетично невичерпна і проявляється та зникає згідно з бажанням володаря. «Так логіка чудесного грає віданням і невіданням, явним і таємним, переводячи одне в інше, все відкриваючи ніби до кінця і все ж не до кінця, залишаючи основне під питанням» [33, С. 33].

Міф і казка виступають початок фантастичної лінії у болгарському художньому мисленні. Розважальний, атракційний елемент чарівних казок знаходить відображення в ігровому началі середньовічного народного карнавального мистецтва. М. Бахтін, розкриваючи сутність народно-карнавальної сміхової культури, дає ключ до нового аналізу поетики фантастичних творів (використовуючи поняття «карнавалізації»), по суті він торкається проблем фантастично-ігрового начала в народному середньовічному мистецтві й у літературі Ренесансу. Гротесковий тип образності заснований на народній фантазії, яка знаходить «неймовірні перетворення учасників карнавалізації» [84, С. 42]. Фантастично-ігрове зображення й фантастичний

гротеск у пізнішій розважальній (атракційній) фантастиці постають саме з середньовічних карнавальних гулянь. У ключі Бахтінової концепції можна аналізувати й фантастичну образність у її утопічному та гротескному інваріанті болгарського фольклору, середньовічній, передренесансній культурі й літературі, аж до її трансформації у ХХ ст. (наприклад, у творчості Й. Радічкова).

Окремим видом самостійної (чистої) власне фантастики є релігійна антиканонічна давня фантастична література, де важливу роль відіграють магія та чудеса. В апокрифічній літературі («Чудо з болгариним» («Чудото с българина»), «Солунська легенда» («Солунска легенда»), «Ходіння Богородиці по муках» («Ходене на Богородица по муките»), «Видіння Ісайї» («Видене Исаево»), «Одкровення Варуха» («Откровение Варухово») фантастичне набуває соціального змісту, відображає уявлення середньовічного болгарина щодо устрою Всесвіту. Тут фантастичне постає як самоціль (як і у творах Н. Райнова «Богомилски легенди» та Й. Йовкова «Старопланински легенди»), де очевидними є гра уяви, гротеск та розважальний елемент (подібна функція фантастичного спостерігається й у дитячій літературі). Апокрифічна болгарська література носить гостросоціальний і космогонічний характер, на чому акцентувала свою увагу Е. Константинова у праці «Фантастика й сучасність» (1986): «У болгарському національному фольклорі саме фантастичне відіграє основну роль у створенні вторинного світу і вторинного життя народу для осміювання й розвінчування середньовічних суспільних порядків і турецької феодальної тиранії» [88, С. 34]. Роль фантастичного в апокрифічній літературі ще мало вивчена, хоча апокрифи мали суттєвий вплив на літературну фантастику 1960–1980-х років ХХ ст.

Окремого погляду заслуговує утопічна фантастика. Починаючи з «Утопії» Т. Мора (1516), «Нової Атлантиди» Р. Бейкона (1626), четвертої частини «Подорожі Гулівера» Дж. Свіфта (1726), фантастичні утопії малюють певну ідеальну державу з ідеальним суспільством, тут все нереальне, фантастичне,

плід уяви та мрії. Проте світ цих утопій не повністю літературний, скоріше, він є дійсним, таким, яким його уявляли автори. Хоча пізніше, у 20–30-х роках ХХ століття, утопічний світ переважно уявний і «науковий», перетворився на науково-популярну або науково-технічну літературу, але саме антиутопічна фантастика С. Лема, братів Стругацьких та інших авторів є високохудожньою.

Важкий історичний період, у якому опинилася Болгарія (сім століть рабства: 1018–1187 – Візантійське рабство, 1396–1878 – Османське володарювання), не був сприятливим для творення національної літератури загалом і фантастичної зокрема. Лише після створення Третьої болгарської держави, з набуттям незалежності в 1878 році відбувається відродження національної літератури. Загальна модель болгарської прози ХІХ століття окреслена реалістичними жанрами та стильовими формами. Проте звернення до фантастичного частково спостерігаються в поезії П. Р. Славейкова, Д. Чінтулова, Л. Каравелова, Х. Ботева, Пенчо Славейкова й митців літературного гуртка «Мисъл», яка основана на фольклорній традиції. А своєрідним «днем народження» болгарської наукової фантастики у жанрі прогностичної утопії стало оповідання «Останній день ХХ ст.» Івана Вазова, написане 30.12.1899 року (вперше надруковане 03.01.1912р. у газеті «Мир»). Хоча у цей період радше варто говорити про фантастику як прийом, а не як самостійну фантастику.

Особливе значення у розвитку фантастичної літератури належить видінням і легендам Ніколая Райнова, що з'явилися у 1912 – 1913 роках. Магія Сходу, ірраціоналізм християнських релігійних чудес і язичницьке поганство проявили себе на сторінках його творів – «Богомільські легенди» («Богомилски легенди»), «Видіння з давньої Болгарії» («Видения из древна България»), «Книга царів» («Книга за царете»), «Очі Арабії» («Очите на Арабия»).

Підкреслено декоративна й інтелектуальна проза, позначена полемікою з Ніцше та Вагнером, вміщує узагальнюючі символи людства – життя, любові, смерті, пристрасті, гріха, обов'язку, честі та совісті, – що висвітлені в переказах

і легендах давніх східних народів, у героїв богомільських апокрифів, на сторінках власної кривавої історії. Віщуни, маги та провісники розгадують загадки людських долі за небесними сузір'ями чи іншими таємничими, зрозумілими лише їм знаками. «Не говоріть прозоро! Нехай мова ваша буде притчею, в слово ваше – видінням» [161, С. 32], – говорить один із героїв «Жрець Озирису» («Жрец на Озириса»). Це є характерною рисою всієї творчої манери самого Н. Райнова, який усі примарні образи подає під густою вуаллю, алегорично, при цьому прагнучи оволодіти технікою поетичної стихії притчі, її неповторною сугестивністю. Фактично, «фантастичний ультрасимволізм» і став єдиним проявом фантастики у 10-х роках ХХ століття.

Початок ХХ століття позначений помітними впливами інших національних літератур на формування болгарської літератури. Болгарські письменники звернулися до нових можливостей фантастичного. Амбіція, прагнення до художнього оновлення та розрив із традиційним побутовоописовим реалізмом стали серйозною естетичною причиною проникнення нової європейської фантастики й фантастичного в болгарську літературу, зокрема у прозу початку ХХ ст. Проблема форми, характерна для перших десятиліть ХХ століття, відкрила простір перед фантастичними жанрами та стильовими структурами, окреслила їхню територію у національній прозописемній традиції. Орієнтація на формальні експерименти в болгарській літературі в результаті сприяла появі великої кількості текстів фантастичного типу (про що частково йдеться у статті болгарського літературознавця В. Янева [249]). На користь подібного висновку свідчить карта прозових жанрів 20-х років минулого століття, що визначено у болгарській літературі як період рішучого естетичного переламу [104]. Тут посилюється формальна фантастика. Саме в цей період у стильовому полі функціональності фантастичне значно розширило свої межі, ставши одним із потужних факторів стильового збагачення болгарської прози.

Частина нової перекладної літератури (В. Брюсов, Е. Еверс, Г. Майрінк, С. Пшибишевський, Е. По та ін.) відіграла не останню роль у формуванні болгарської фантастики, оскільки зовнішні літературні зв'язки, національна літературна модель у порівняльному контексті з активним засвоєнням системи чужого художнього мислення теж впливали на формування нового типу літературної самостійної власне фантастики.

Цікавим є той факт, що розквіт фантастики цього періоду співпадає з кризою, спричиненою Першою світовою війною. Досліджуючи історію фантастичної лінії у болгарській літературі, Елка Константинова відкрила непересічну закономірність: «До фантастичної образності болгарські письменники звертаються у періоди, коли в нашому національному мистецтві активізується процес європеїзації; в періоди, коли домінує універсальне, коли нав'язуються чужі впливи і стремління долучитися до світового розвитку літератури» [85].

Уся європейська фантастика розвивалася поетапно, жодна з літератур не обійшла важливого етапу романтизму. Проте особливістю болгарської літератури є те, що вона одразу почала освоювати фантастику жахів, експресіонізм та абсурдизм, проходячи повз передромантизм і романтизм. У європейській літературі фантастика жаху як самостійна з'явилася наприкінці XVIII ст. як реакція на подолання реалізму у творчості Е. Гофмана та Е. По. Вплив останнього («Маска червоної смерті»), до речі, простежується у творі «Карнавал» Г. Райчева. У період з 1820 до 1850 рр. у всіх західних та слов'янських літературах (французькій, німецькій, американській, російській, українській) з'явилася фантастика жаху – О. де Бальзак, М. Гоголь, Е. Гофман, В. Ірвінг, П. Меріме, Е. По, А. Шаміссо, трохи пізніше Ч. Діккенс, О. Толстой. Як самостійний напрям, представлений не як фрагментарне явище, а як вельми помітний період у національній болгарській художній традиції, фантастика утверджувалась у літературі 20-х років «діаболізмом».

Болгарський діаболізм – складова частина експресіонізму 20-х років, який гіперболізує жахливе й перетворює його на самоціль зображення. Питання функціонування болгарської діаболічної фантастики знайшло своє відображення в розвідці Огняна Сапарева «Болгарська діаболічна фантастика» [184]. У болгарській літературі діаболізм з'являється після Першої світової війни. Однією зі специфічних особливостей болгарського романтизму і символізму до війни стала відсутність надприродного та напруженої атмосфери, яка його створює. Після війни картина змінилася: війна загострила погляд митців на злочинне, страшне [203, С. 10]. Тож фантастика жаху не є випадковим явищем, вона виникла під впливом доби – була народжена жахами війни.

Не варто забувати той факт, що болгарська література завжди перебувала під сильним впливом фольклору. Тут реалістичне та фантастичне органічно поєднувалися, створюючи продуктивний симбіоз, подібний до народних чарівних казок. Крім того, болгарська література завжди мала тісний зв'язок із літературами європейськими. Болгарський діаболізм з'явився як реакція на зміну психіки болгарина в умовах війни та розвитку технічної цивілізації. Нова післявоєнна психіка мешканців міста почала формувати нову урбаністичну естетику європейського типу.

Експресіоністична проза Ч. Мутафова, поезія Г. Мілева, фантастичні оповідання С. Мінкова, Г. Райчева, В. Полянова розкривають саме таку естетику. У болгарських діаболістів постала концепція диявольського всередині Людини, де в темній душі ховається злість, заздрість, низькі пристрасті та жорстокість. Георгі Райчев, Светослав Мінков і Владімір Полянов не залишилися лише в межах концепції цього жанру, вони створили прозу, що характеризується експресіоністичним і символістичним настроєм. Відгомін цих настроїв знайдемо в літературі 60–70 років XX століття (романах Л. Ділова, П. Вежінова), сучасних болгарських хорор (творах Е. Павлової та ін.).

Вплив європейських модерністських шкіл і російської повоєнної літератури був значним для окремих болгарських письменників (експресіонізм Ч. Мутафова, фантастика жаху Г. Райчева). Впливи німецької та російської літератур вносили певну дисгармонію до ще не сформованих естетичних поглядів письменників. Особливо хиткою стала проблема співвіднесення національного та запозиченого, співіснували й різні стилі – романтичний Н. Райнова «Видіння з давньої Болгарії» («Видения из древна България», 1917), «Книга царів» («Книга за царете», 1918), динамічно-фрагментарний (за принципом кубізму, футуризму) Ч. Мутафова «Маріонетки» («Марионетки», 1920), «Покер темпераментних. Гротески» («Покерът на темпераментните. Гротески», 1926), «Дилетант. Декоративний роман» («Дилетант. Декоративен роман», 1926), синтетично-психологічний з елементами натуралізму Г. Райчев «Оповідання» («Разкази», 1925) тощо.

Естетика письменників-діаболістів підкреслено зневажала реальне життя, людські дії та конфлікти у їх звичному прояві. Душа протиставлялася здоровому глузду та виступала об'єктом аналізу у її хворобливій формі, люди не сприймалися як мислячі істоти, а лише як раби містичної сили, письменників цікавили таємні, садистські, загадкові прояви душі – привиди, вбивства, самовбивства, марення. На творчість С. Мінкова значний вплив мав Е. По, особливо характерна для нього сила зображення. Від Г. Майнрінка він успадкував принцип зображення реального, земного як символу потойбічного, де неможливо чітко розмежувати дійсність від сну («Великий» Г. Майнрінка та оповідання «Замкнені», «Нічна історія», «Синя хризантема» («Заклучени», «Полунощна история», «Синята хризантема») С. Мінкова. Так, наприклад, герої мінковської «Синьої хризантеми», по-мертвецькому п'яні, з галюцинаціями, розмовляють із мертвими, поступово самі втрачають свідомість тощо. Атмосфера завжди апокаліптична, що збуджує уяву; вчинки героїв безумні й навіть мають страшні наслідки. Але особливим є те, що причини усякого кошмару, безумства, садистських проявів розкриті й вміщені в історичну

обстановку післявоєнного міста. Така особливість болгарського діаболічного оповідання, як акцент на міській оптиці, визначає його специфіку й відокремлює від західноєвропейського. Болгарська урбаністична наукова фантастика 60–70-х років бере початок саме в діаболіці.

В оповіданнях Г. Райчева «Страх», «Безумство», «Сновидіння», «Карнавал» («Страх», «Безумие», «Съновидения», «Карнавал») тощо наявні всі варіанти страшних душевних страждань, небачених видінь, що призводять до розладу психіки і проявляються у сновидіннях, мареннях, передчуттях, самовбивстві. Тут очевидним є зв'язок з творами З. Пшибишевського – польського символіста, який саме як філософ мав вплив на Г. Райчева. Адже ідеї про розпад людської суті знайшли відображення у діаболічній стихії війни. Відчай невротичного людства, повністю й вичерпно переданий Г. Райчевим, був визначений Пшибишевським як час масової психіатрії.

«Чистим» діаболічним фантастом у Болгарії є В. Полянов, він створив власний неповторний стиль. Перші його книги «Смерть» («Смърт», 1922) і «Секретар Місяця» («Секретарят на Луната», 1923) написані під впливом німецької літератури: тут наявні риси німецької романтичної естетики жаху, структуровані за тими ж принципами, проте спостерігаються абсолютно нові сюжетні схеми й художні відкриття. Оповідь ведеться під тиском наростаючого жаху дійсності. Наприклад, в оповіданні «Смерть» дія відбувається у темній дивній кімнаті з привидами в кутку, де помирає юнак. Він марить, бачить кошмари, пов'язані з жахливим царством смерті; не може знайти спокою, подолати фізичне страждання та попрощатися з життям. Свідком страждань вмираючого є його вбитий горем батько, який безпомічно порасться коло ліжка, визнаючи своє безсилля перед Смертю. Герой В. Полянова – носій страшного. Надприродне йде від непізнаного світу мертвих – грізного й мерзенного. Інші його оповідання теж відтворюють жахливий колорит атмосфери, де вирують містичні, ірраціональні сили, психічні реакції («Синя хризантема», «Годинник», «Вогненний птах» («Синята хризантема», 1922, «Часовникът», 1924, «Огнената

птица», 1928). Тут С. Мінков проводить страшну думку про фатальність людської долі, його оповідання завершуються трагічно, з торжеством злих сил.

У порівнянні з європейською фантастикою жахів болгарська не відзначається багатством сюжетних варіантів. Тут немає розповсюджених сюжетів укладення договору з дияволом, помсти злих магів, що карають без причини свою жертву важкою хворобою або смертю. Серед діаболічних персонажів відсутні вампіри, що підтримують свою молодість, п'ючи кров молодих. У болгарських діаболічних оповіданнях наявні неочікувані вбивства, садистські картини й реалістичні деталі, за допомогою яких відтворюється післявоєнне напружене становище – переважно в корчмі чи в міському будинку, чи на вулиці під час дощу. Однією з особливостей, що допомагає створити світ жахливого, є надмірне реалістичне зображення окремих деталей – предметів, кімнати тощо.

Патологічна свідомість діаболічної літератури співзвучна з фантастичною літературою другої половини ХХ століття – «Бар'єр» («Бар'єрата»), «Сині метелики» («Сините пеперуди»), «Терези» («Везни») П. Вежінова. Подібно до діаболічної літератури, кошмари реального буття героїні в останньому творі зображені зі справжньою диявольською жорстокістю через проекцію її свідомості. Серед діаболічного світу, примітивного та садистського, ніжне серце Доротеї ледве не розірветься від болю, вона єдина жива душа серед мерців (подібно до Опі з оповідання Г. Райчева «Съноведения»), і тому приречена. Але образ Доротеї, на відміну від діаболічних героїв, наділений оптимістичною життєдайною силою. Фантастика 60–70-х років є своєрідним продовженням традицій діаболізму в болгарській прозі.

Одночасно з болгарською діаболікою виникли перші болгарські науково-фантастичні пародії, сформовані на народних демонологічних мотивах, автором яких став той же Светослав Мінков. Тут специфічним є такий важливий факт: наукова фантастика увійшла в болгарську літературу не в оптимістичному

варіанті, а в скептичному, з саркастичними інтонаціями й антиутопічним спрямуванням. «Одна можлива утопія» («Една възможна утопия»), «Американське яйце» («Американското яйце»), «Мавпяча молодість» («Маймунска младост»), «Людина з Америки» («Човекът, който дойде от Америка»), «Лунатин!.. Лунатин!.. Лунатин!..», («Лунатин!.. Лунатин!.. Лунатин!..»), «Водневий пан і киснева дівчина» («Водородният господин и кислородното момиче») – твори, що ставлять під сумнів аксіоми науки та техніки, наївна впевненість, що завдяки силі можна розв'язати всі проблеми людства. Інтерпретуються мотиви класичної модерної антиутопії ХХ століття – проблема грубого порушення особистої свободи й індивідуальності, маніпуляції суспільною свідомістю, диспропорції між поняттями «наука – моральність» тощо. Його оповідання з пророчою впевненістю підкреслюють дегуманістичний ефект бездумного, стихійно-комерційного впровадження науково-технічних досягнень, що свідчить про масштабне авторське мислення на національному та загальносоціальному рівнях. Загалом творчість болгарських діаболістів стала основою для формування постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Всупереч європейській літературній нормі болгарська науково-фантастична антиутопічна модель передує утопічній. Кількісно твори антиутопічні перевищують утопічні. Насправді це пов'язано з тим, що болгарські письменники відкрили країну «science fiction» досить пізно. Знаменна у контексті європейської літератури епоха утопії у її наївно-оптимістичному прояві вже минула. «У загальному хорі фантастичного цілим світом мандрують тверезі, попереджувальні голоси. Симптоми соціальних і тоталітарних катаклізмів – Друга світова війна, тоталітарні режими, забруднення навколишнього середовища тощо – ставали все помітнішими. Очевиднішими ставали й ризикові фактори, можливість «щасливого відкриття» – це нагадувало ніж із подвійним лезом» [203, С. 15]. Посилення катастрофічних настроїв серед інтелектуальної еліти стимулювало виникнення

не утопічного, а навпаки – антиутопічного мислення. Перший болгарський науковий фантаст 30-х років Светослав Мінков дистанціювався від легковірного оптимізму технократичних сподівань науково-технічної революції як єдиної гарантії швидкого прогресу. У збірках «Автомати» («Автомати», 1932) та «Дама з рентгенівськими очима» («Дамата с ренгеновите очи», 1934) він передбачив можливість зворотної залежності швидкого зростання індустріалізації та занепаду духовної культури, побачив основні конфлікти та проблеми технічної цивілізації і, не шкодуючи темних фарб, описував інфляцію моральної стійкості, деформацію людського, перетворення людей на безвільних автоматів.

До творів Светослава Мінкова в болгарській літературі домінувала фантастика романтичного типу – з готичними ефектами (діаболісти) або чарівно-лірична фольклорна (А. Каралійчев, Г. Райчев з «Царством оленів» («Еленово царство»). Новий С. Мінков – Мінков у постдіаболістичний період – відкрив через фантастику вихід до пародійності та сатири, а пізніше (в середині 60-х років) саме цей напрям розроблятимуть Е. Манов і Л. Ділов, які визначають силу фантастики як пародійний атракціон, як ефективний засіб гострої, яскраво своєрідної в художньому сенсі критики суспільних недугів.

Після сатиричної наукової фантастики С. Мінкова з'являються перші твори болгарської науково-технічної утопії – романи «О Корс» («О Корс», 1930) та «Повстання Теута» («Теут се бунтува», 1933) Георгі Ілієва, де фантастичне використовується як прийом, і не є самоціллю.

Цікаво, що С. Мінков і Г. Ілієв поєднали болгарську наукову фантастику з філософією, соціологією, футурологією, а через півстоліття П. Вежінов, Л. Ділов, Е. Манов і навіть наймолодші письменники пристали до мудрого, притчево-алегоричного, фантазійного мислення. Пізніше з'явилися митці, які змогли відкрити перед фантастикою двері кримінального чи комічного (зокрема, М. Асадуров, Х. Поштаков, Н. Теллалов, створюючи свої романи

фентезі з гумористичною домінантою, елементами шпигунського детектива чи бойовика, і навіть неоміфологію).

Отже, можемо зазначити, що болгарська фантастика має витoki в чарівній казці та міфі, на основі яких утворилась у болгарській прозі відповідна фольклорно-міфологічна традиція. Відтак основними джерелами й етапами такої підгрупи метажанру фантастики, як **власне фантастика** вважаються чарівна казка, давня антиканонічна фантастична література та давня утопічна фантастика, які виникли на основі народного світогляду. 20-ті роки XX століття розширили можливості фантастичного: виникає діаболічна фантастика Ч. Мутафова, С. Мінкова, В. Полянова (спостерігається симбіоз фольклорного й експресіоністичного начала, використання символістської поетики); фольклорна фантастика А. Каралійчева (тяжіє до філософського узагальнення, домінування моральної проблематики, наявність фольклорно-баладних мотивів), згодом з'являються науково-фантастичні пародії, антиутопічна й утопічна проза С. Мінкова та Г. Ілієва (відзначається впливами інших літературних традицій – німецької, французької, американської, російської, української, польської).

Відповідно до джерел і етапів надаються визначенню специфічні риси болгарської фантастичної літератури.

Передусім у ній простежується системна орієнтація на народнопоетичні вірування, фольклорні джерела, традиційні бачення народної психології та національно-етнічного менталітету, що складає уявлення про наявність специфічного національного ґрунту.

Також варто відзначити потужний прояв експресіонізму в болгарській фантастиці; він, насамперед, набув діаболізму – тип описання жахливого через гіперболізацію. Саме з естетики діаболізму виникли згодом урбаністична фантастика, міська казка, кримінальна, комічна, пародійна фантастика. При тому в порівнянні з європейською літературою жахів болгарська діаболічна

фантастика не налічувала особливого багатства сюжетів, не призвела вона й до виникнення літератури хорору (як це сталося, до прикладу, в румунській повоєнній літературі). Очевидно, цю «обмеженість» болгарського діаболізму можна пов'язати з тим, що діаболізм не так описував жахи, як пояснював їх з позиції свідомого. Зокрема, у повоєнні часи така позиція виявилася незапитаною з погляду прагматики розважальної літератури, але стала основою письма та жанрів, у яких було реалізовано постмодерну свідомість.

І, нарешті, через доволі пізнє знайомство болгарської літератури з науковою фантастикою, через вельми поодинокі та слабо адаптовані запозиченнями з цього жанру в болгарському варіанті, тут спочатку виникає антиутопія – з відчутними саркастичними та скептичними інтонаціями, сатирична наукова фантастика, потім формується й корпус утопічної фантастики. Але й у 1960–80 рр. – часи розквіту та підйому болгарської фантастики – визначеними залишаються саме теми та прийоми, «апробовані» болгарськими антиутопіями 20–30-х рр. XX ст.

1.3. «Золота ера» болгарської фантастики (60–80 рр. XX ст.)

Спад зацікавленості болгарських авторів фантастичною літературою, що почався у період Другої світової війни, тривав до середини 60-х років, коли майже одночасно прозвучали кілька дуже сильних авторських голосів, що створили національні варіанти фантастичної літератури, – Любен Ділов, Павел Вежінов, Еміль Манов і Александр Геров. Почалась ера тривалої і не випадкової, присутності письменників-професіоналів у фантастиці. Болгарська література на цей час вже сформувала власні традиції і у великих, і в малих епічних формах, а болгарські письменники розробили основну техніку реалістичного роману, оповідання та новели, оволоділи методологічним інструментарієм. Відтак література прагнула до освоєння нових напрямів, оволодіння новими прийомами письма. Митці демонстрували зацікавленість у нових,

недосліджених естетичних сферах, бажання артистичних імпровізацій, а певний застій у соцреалістичних жанрах сприяв розвитку фантастики. Можливість експериментувати – одна з основних причин, що привертає увагу болгарських письменників до нового художнього простору. Не можна не сказати про інтенсивний вплив зарубіжної фантастичної літератури, яка активно перекладається у Болгарії. Це романи А. Азімова, Р. Бредбері, І. Єфремова, А. Кларка, С. Лема, братів Стругацьких та інших.

Так, у 60-х роках популярними стають утопії та фантастична інтелектуально-пригодницька проза, наукова фантастика філософського спрямування (у якій присутня соціально-етична та психологічна проблематика), а у 70-тих роках поширюється наукова фантастика у гумористичному та сатиричному проявах (Л. Ділов, Е. Манов), фантастичний реалізм (представляє собою синкретизм реалізму і фантастики; притчевість, алегоричність присутні у творах П. Вежінова, Й. Радічкова, Д. Асенова, Д. Коруджієва, Г. Алексієва), фантастичний символізм (П. Вежінов, Д. Асенов, Г. Марковські, Д. Коруджієв), фольклорна фантастика (Й. Радічков, Й. Вилчев, Г. Алексієв), фантастичний гротеск, гра (Й. Радічков, І. Петров).

Наукова фантастика, яка представляє окрему підгрупу в розвитку змістової фантастичної літератури, стає популярною саме у другій половині ХХ століття.

Не можна не вказати на безпосередній зв'язок між науково-фантастичною літературою та науково-технічним розвитком, як і не можна не констатувати їх взаємообумовленість. Новий жанр – продукт атомної ери, її наукових, технічних відкриттів. Наскільки вдалими були технічні успіхи, настільки ж сміливою виявлялась наукова фантастика й навпаки, зі свого боку, наукова фантастика стимулювала певним чином технічний прогрес. Техніка, кібернетика, автоматизація, специфічні особливості атомної епохи поставили нові завдання перед науковою фантастикою. У творах А. Азімова, Р. Бредбері, І. Єфремова, С. Лема, братів Стругацьких галактичні подорожі перетворюються

на мандри окремими аспектами філософії, що акцентують увагу на гносеологічних, філософсько-етичних, психологічних і соціальних проблемах. Серйозні пошуки письменників-фантастів довели перспективність наукової фантастики як нового жанру.

У центрі авторського зображення будь-якого серйозного науково-фантастичного твору завжди стоїть людина (наприклад, роман С. Лема «Повернення із зірок»). Основним завданням американських фантастів стало спасіння людини, її емоційної сутності. Для героїв А. Азімова американське життя стало царством шаблонів і стереотипів, тому у книзі «Я, робот» автор із більшим натхненням та любов'ю пише про роботів, ніж про людей. Люди – часто неприємні егоїсти, нервові, сухі вчені із загнаними вглиб емоціями та збіднілим психологічним життям, а роботи – справжні характери, благородні, чуйні, вірні та щирі тощо. По суті, через роботів Азімова розкриваються внутрішні людські проблеми – моральні проблеми науки, людства. Письменники-фантасти досліджують людину, людську психіку й духовність під впливом науки й технічного прогресу. Так, наприклад, С. Лем зображає своїх героїв у великій обсерваторії над планетою-океаном Солярис і спостерігає за їхніми людськими почуттями та переживаннями в атмосфері майбутньої надрозвиненої науки. Польський письменник зображує духовні драми, докори сумління, сповнені мук згадки, що постають у свідомості космонавтів і жорстоко ятять їхні душі. Зрозуміло, йдеться про кращі зразки науково-фантастичних творів, а не про велику кількість розважально-пригодницької та фантастично-кримінальної літератури, яка тиражується для невибагливого читача у США та Європі. Великі американські та європейські фантасти створили науково-фантастичні попередження, хоча про небезпеку надтехнічної людської цивілізації, де особистість може поступово перетворитися на робота, говорили ще наприкінці 20-х років XX ст. К. Чапек та С. Мінков. Наукова фантастика дуже тісно пов'язана з екзистенційною

філософією. Ця її риси яскраво простежується у творах сучасних письменників Л. Ділова, Л. Ніколова й інших.

У Болгарії відносно пізно з'явилися повноцінні науково-фантастичні твори. Глибоко аналізуючи філософську та соціально-психологічну сфери, розкрилися такі талановиті автори, як П. Вежінов, Л. Ділов, В. Люцканова, Е. Манов, А. Наковскі, В. Настрадінова, С. Славчев та інші, які сприймали людину космічного майбутнього як реалізацію морально-етичних основ сьогодення. Їхній тематичний спектр дуже широкий – різноманітні подорожі Космосом з пригодницько-детективним і кримінальним характером, незвичайні способи оволодіння арктичними районами, океанськими глибинами та земними надрами, нові відкриття в галузі біології, фізики, хімії, медицини, геології, подорожі в минуле й майбутнє. Довгий час у болгарських науково-фантастичних творах ширився літературний шаблон абсолютно позитивного героя майбутнього – такі герої творів П. Бобева, С. Волєва, Д. Пєєва, Х. Олівера та інших. Це зумовлено відповідною ідеологічною настановою. Проте болгари досить швидко подолали штампи та стандарти, проклавши новий шлях у наукову фантастику завдяки творам талановитих письменників (П. Вежінов, А. Геров, Л. Ділов, Е. Манов, А. Наковскі й інші), які створили повноцінну художню літературу. Середина 60-х років стала ерою тривалої та не випадкової присутності болгарських письменників у європейській фантастиці.

Чотирма великими досягненнями десятиліття вважаються твори А. Герова «4004 рік» («4004 година» (зб. «Фантастичні новели» («Фантастични новели», 1966), Е. Манова «Фантастичні історії» («Фантастични истории» (зб. «Ваня та статуетка» («Ваня и статуетката», 1967), фантастичні оповідання П. Вежінова зі збірки «Сині метелики» («Сините пеперуди», 1968), роман Л. Ділова «Важкість скафандра» («Тежестта на скафандъра», 1969). У текстах попереднього періоду велике значення мало створення нових «технічних» розробок, які передбачили наукові відкриття, польоти технічної уяви. На відміну від них, тут домінантним стає не технічний бік: поряд з науковими проблемами унікальність цих творів

визначається багатим духовно-філософським навантаженням, автори звертають увагу на морально-психологічні засади людського, життя. Традиційними стають такі науково-фантастичні ідеї: космічна подорож і соціальне моделювання («Сині метелики», «Гибель «Аякса», «Повернення на «Аякс» П. Вежінова), життя після смерті («4004 рік» А. Герова), науковий експеримент («У страху багато імен» Л. Ділова), космічні подорожі та контакти («Важкість скафандра» Л. Ділова, «Загибель Аякса» П. Вежінова), «зоряний ковчег» («Шлях Ікара» Л. Ділова).

Новели збірки «Сині метелики» П. Вежінова позначені, на думку Л. Стоянової, «підкреслено інтелектуальною сюжетністю» [203, С. 143]. У романтичній символіці фантастики їх автор знайшов відправну точку, щоб почати розмову про агресивність техніки, спрямованої на екосферу, на духовний клімат людської душі, про небезпеку атрофії емоційного в нинішньому світі раціонального та прагматичного.

У «Синіх метеликах», як зауважує В. Захаржевська, П. Вежінов «зміг замінити пригоди героїв-мандрівників хвилюючими «подорожами» думки, розбити штампи космічного кримінально-пригодницького жанру. Його герої збагачуються духовно через наукові пошуки й несуть свою нову моральну етику, доводячи необхідність гармонійного розвитку особистості в динамічному процесі пристосування сучасної цивілізації до динаміки наукового прогресу, розходячись із деякими західноєвропейськими фантастами, які наповнюють свої художні твори, фільми, картини жахами майбутнього світу, позбавленого світла, сповненого рисами похмурого царства шаблонів і стереотипів, воюючи проти стандартизації мислення, реабілітуючи людську сутність, людську особистість, виступаючи за свободу та право людини на власну думку і власний вибір» [65, С. 260–261].

У новелі «Сині метелики» розкривається якісно нова морально-етична проблематика. Головні герої твору Алек і його друг робот Дірак зустрілися з двома різновидами людської свідомості – раціональним і чуттєвим. Гусінь є

втіленням раціонального, адже їй не дано ані створювати, ані сприймати мистецтво: «Це не поезія. Це тільки думка вузька і безпідставна... Поезію можуть творити тільки метелики. Поезія метеликів є щось вище від нас і нашого сприйняття» [23, С. 97]. Метелики ж, навпаки, живуть у прекрасному піднесеному світі почуттів і мистецтва, у світі музики та мрій, але в їхньому суспільстві відсутність розуму викликає інший вид трагедії: «Поезія – краса! Краса їхнього ставлення до природи. Поезія – матеріалізований вираз руху їхніх душ. Це кванти їхнього духовного буття, їхнього незрозумілого щастя...» Пер. В. Захаржевської [23, С.98]. «Розкриваючи бінарну природу людини, письменник наголошує на духовному вогні, що виникає при співіснуванні цих двох начал: розумового й емоційного. Почуття облагороджують, збагачують людський розум, роблять його більш проникливим. Синій колір передає творчу ауру художника-філософа, який запрошує нас у безмежний світ Всесвіту, сповнений безкрайньої, неповторної прозорості – Повітря і Води, Землі і Неба», – зазначає В. Захаржевська [65, С. 261].

У новелі «Коли ти у човні» П. Вежінов атакує догматичне прозаїчне мислення, нагадуючи, що воно вже збагачене знаннями і те, чи можна його побачити, залежить від позиції спостерігача. Стилізована науково-фантастична версія юдейського міфу про Мойсеїв похід до Обіцяної землі стала філософським організуючим центром твору. Сорокарічний шлях юдеїв із Єгипту в Ханаан представлений як практичне розгортання відомої філософської ідеї, за якою смисл життя людини полягає не в досягненні поставленої мети й нагромадженні завойованого, а в самому шляху до єдиної вершини, до єдиної перемоги.

У повістях «Бар'єр» і «Білий ящір» фантастичне знаходиться не поза просторовими координатами, а орієнтоване на сучасне – «тут» і «тепер». Письменник описує явище мутації як реально існуюче, яке суперечить звичайній природно науковій картині світу, але має «раціональне» пояснення. Воно виконує роль «об'єктивного» критерію, що дає достатньо підстав, аби ці

твори розглядати як науково-фантастичні, які протистоять звичайним ігровим фантазіям, де можливе все – абсурдне, алогічне, надприродне. У цих творах актуалізується проблема самопізнання, породжена науково-технічним прогресом, інформаційними технологіями сучасності. Перед героєм постає реальна і трагічна проблема сучасної людини – пошук смислу власного існування. Однак, ці твори В. Климчук називає **феноменологічною фантастикою** (тобто такою, що торкається проблеми людської свідомості), яка носить експериментальний характер щодо вивчення структури свідомості героя й тих явищ, які в ній відбуваються: «Це був антропологічний експеримент, орієнтований на модель «людини розуму» та «людини почуття». Але авторським ідеалом завжди залишався ідеал гармонії» [80, С. 173].

Павел Вежінов також працював у напрямі «**фантастичний символізм**»). Роман «Вночі на білих конях» (1975) болгарська критика вважає одним із кращих, за що 1976 році його автор був удостоєний Дімітрівської премії. Б. Нічев, відомий болгарський літературознавець, вважає цю книгу базовою в розвитку національного роману, маючи на увазі не тільки її досвід синтезу в галузі поезії, а й перш за все те, що вона проводить читача якщо не через усі, то принаймні через багато з тих моральних і філософських проблем, через які проходить болгарський роман у найзначніших своїх взірцях протягом десятиліть [142, С. 286]. Пояснюючи свою думку, критик пише: «Це книга про людську взаємність і самотність в умовах нашого життя, про зв'язок між поколіннями – співробітництво і боротьбу поміж ними; про силу розуму і його обмеженість; про невгамовне і вічне прагнення людини до краси та досконалості та про несправедливу і прикру тлінність, якою обмежений кожен людський порух. Це книга про смерть, що осмислюється як одна з найважливіших проблем життя» [142, С. 288].

У центрі твору – образ академіка Урумова, біолога, вченого зі світовим ім'ям, який працює над структурою антитіл і намагається визначити природу раку. Автор знайомить читача з ним в останній рік його життя, коли,

підсумовуючи прожиті літа, він приходить до думки про красу і силу буття, переживаючи своєрідний ренесанс. Весь роман наскрізь пронизаний яскравою символікою, через яку розкривається життя, філософські та моральні коди його героїв. Фантастичні символи дають можливість у буденному побачити надзвичайне, а в матеріальному – вічне.

Опозиція дня і ночі набуває ролі своєрідних «життєвих антагоністів». Все, що відбувається вдень, знаходить своє відображення в мареннях, снах, видіннях ночі, або ж, найчастіше, безсонних місячних ночах. І якщо день – втілення раціонального, логічного, детермінованого, послідовного, то ніч постає як щось загадкове, нелогічне, спонтанне, нарешті, фантастичне.

Символ винаходу стає ключовим у творі, розкриваючи діалектичність світу. З одного боку, він символізує матеріальний світ, у якому будь-яке положення потребує доказу доти, як воно стане аксіомою: наукова гіпотеза має право на існування лише тоді, коли вона ґрунтується на аксіоматичних положеннях, а без них вона – безглузда. З другого боку, процес винаходу ставить проблему природного, адже у природному світі не потрібно нічого доводити, він існує незалежно від наукових теорем та аксіом. Це – система, здатна як до саморозвитку, так і до самознищення.

Колір ночі дуже часто завжди поєднується з жовтим кольором (поєднання – «безсонна чорна ніч» і «жовтий ліхтар», «жовті фари машин», «жовтий Місяць» або все разом), і набуває танатичної конотації – стає символом загибелі, смерті (жовтий будинок із жовтою черепицею, яскрава електрична лампа – спогад, пов'язаний зі смертю матері, жовта стіна й ліжко, на якому лежала його мертва дружина Наталія, жовтий Місяць, жовті крильця метелика після її смерті).

Хоча поряд із жовтим (трагічним) у романі виступає колір мрії і чистоти – білий. І його найкращим виразником стають білі коні, зображені серед густої синьо-лілової ночі на незвичайній картині молодого художника. Саме ця картина є наскрізним символом роману. «Більший кінь підняв красиву голову

до похмурого неба, а менший дивився назад. Жодного разу Урумов не бачив нічого, подібного цьому вигину ліній» [21, С. 424]. Він часто згадував «білих коней, синіх білих коней у неймовірній ночі – густій, ніби кров, холодній, мов скло» [21, С. 424], тому чудово знав, чому йому так хочеться купити цю картину. Адже це був спогад, по суті, перше, що побачили у цьому світі його зворушені дитячі очі. Йому було лише рік і дев'ять місяців, але він запам'ятав її на все життя. Він сидів поряд із матір'ю та батьком, але своїх рідних не пам'ятав. Не було нічого, крім коней – білих коней.

Заголовний образ у своєму русі романним простором повертається різними, інколи протилежними гранями, насичується роздумами письменника про життя і смерть, щастя, смисл буття. Мотиву, пов'язаному зі спогадами про коней, письменник надає легендарного міфологічного забарвлення, з'являється тема польоту, свободи. Водночас уведення образу замученого, самотнього коня підкреслює життєву драму героя, його неповноту. Назва роману «Вночі на білих конях» символізує вічний сумнів і незгасаючу мрію, що може передати лише мистецтво.

Мистецтво як таке можна розглядати не лише як символ-троп, а як метасимвол – прийом, що впливає на архітекtonіку та структурну організацію твору. У романі мистецтво породжує все нові й нові смисли, за допомогою яких відбувається еволюціонування образів, ідей, характерів. Текст роману співвідноситься з «текстом» картини як частина і ціле, що дає можливість ставити питання про герменевтичне прочитання, коли неможливо збагнути твір без розуміння картини й навпаки – неможливо зрозуміти картину без розкриття основних ідей роману. Текст-картина і текст роману корелюють. Картина у творі постає також і як форма вираження «Я» кожного з героїв: кожен бачить у ній свою долю, кожен сприймає і відчуває її по-іншому. Так, можемо говорити про модерністську домінанту роману Павла Вежінова «Вночі на білих конях». У післямові до своєї наукової розвідки В. Климчук зазначає: «І він справді був письменником, який прокладав нові шляхи у художній літературі, який

утверджував нову якість художньої творчості як філософського синтезу сучасного гуманітарного і наукового знання. Його творчий шлях – це шлях до філософії у художній формі, коли митець і мислитель доповнюють один одного. У ньому поєднався інтелектуал-аналітик, що осягає наукові основи життя, і художник з неповторним польотом уяви. Не дивно, що логічний парадокс став у Вежінова однією з основних поетичних фігур, а метафора наблизилась до наукової гіпотези. Його творчість постійно живилась філософією, що стимулювала його мислення і фантазію... Глибиною розробки сучасної проблематики, масштабністю й оригінальністю художніх ідей він збагатив не лише болгарську, а й світову літературу» [80, С. 198]. Вчений наголошує, що це один із тих творів, у яких яскраво і глибоко присутній своєрідний синкретизм, що оприявлює філософські та морально-етичні проблеми, виводить їх на вищий рівень естетичного сприйняття.

Іншим відомим науковим фантастом є А. Геров. Він одним із перших зміг подолати стереотипні уявлення про наукову фантастику (йдеться про його твори зі збірки «Фантастичні новели» – «Неспокійна свідомість» («Неспокойно съзнание») та «4004 рік» («4004 година»). Перший – психологічна сповідь, одкровення людини, що живе в досить динамічному світі; другий – науково-фантастичне оповідання з оригінальною ідеєю та розважальним змістом. Але у творі акцентується не на пригодницькому елементі, що присутній майже у всіх науково-фантастичних творах цього періоду, а на нервовому збудженні, на розбурхуванні не розуму, а уяви, безмежності фантазії. Так, наукова проблема воскресіння померлих і перетворення їх на штучних живих істот, якої автор торкається ще в першій новелі, набуває глибокого психологічного, філософського й етичного звучання у творі «4004 рік». Проте замість протиріччя і сумніву, хаосу думок і болю сприйняття, автор пропонує ясність і чіткість роздумів, наголошуючи на винятковому розумі своїх героїв. Невипадково один із них говорить, що він, як 73-літній старець, усвідомив житейську мудрість і вознісся через страждання. Процес зцілення, оновлення

поданий через позитивні, навіть дитячі, переживання. Чиста свідомість прагне спокою, щоб служити науці – таку ідею розкриває автор. Його герой розкриває величезні сили людської свідомості.

У новелі «4004 рік» відстань між реальністю й вигадкою майже нездоланна. Автор навіть не намагається переконати читача у правдоподібності окремих явищ, він і сам не ставить серйозно до «наукових» проблем майбутніх людей, граючи з ними, особливо з новою психікою космічного світу. Цікавими є характери людей п'ятого тисячоліття – легковажні, зайняті лише буйними розвагами, наділені дивною душевною легкістю.

Центральною ж постаттю болгарської наукової фантастики 1960-х (та й наступних сорока років), поза всяким сумнівом, є Любен Ділов, письменник, який визначив хід усієї післявоєнної болгарської фантастики. У його багатогранній творчості поєдналися всі ключові напрямки й доробки післявоєнної наукової фантастики: від класичної космічної наукової фантастики й фантастико-філософської прози до творів, адресованих дітям. Чимало науковців працювали над вивченням творчого доробку Л. Ділова. Найвідомішими є праці присвячені окремим творам письменника (Е. Константинова [86; 89], А. Наковські [130]), науковій проблематиці у фантастичних романах (А. Йорданов [73], В. Тороманова [221; 222], С. Хаджикосева [225; 226], Н. Кесаровські [79]), по-новому через концепцію гри аналізує твори Л. Ділова дослідник О. Сапарєв [188].

Цікавим видається роман «У страху багато імен» («Многого имена на страха», 1967; рос. – 1970). За формою це фантастичний детектив. По суті ж – філософський роман, що піднімає гостру проблему відповідальності науки взагалі й конкретного вченого, зокрема, перед людиною й людством. Людству не раз доводилося платити високу ціну за наукову цікавість. У центрі сюжету – ризикований науково-медичний експеримент: учені вирішили вдосконалити людину шляхом видалення у неї «органу страху». Але результат цього дослідження виявився неочікуваним. Неважко уявити собі, що стане, якщо

«найнебезпечніша тварина планети» перестане відчувати страх. Особливе місце тут відведено кримінальній інтризі, яка майже не розроблена на літературній ниві фантастичного передбачення. Цей роман можна розглядати як шпигунський. Успішно використовують шпигунську інтригу такі письменники, як Светослав Златаров «Випадок «Прометей»» («Случаят «Протей»»), і Йосиф Перец «Кінець восьмої бази» («Краят на осма база»). Оповідання з органічним поєднанням кримінального та фантастичного добре представляють цю лінію болгарської фантастики, а кращим досягненням на сьогодні є роман Атанаса Славова «Фактор Х» («Факторът Х»), де представлена оригінальна гіпотеза зустрічі з іншою цивілізацією.

Любен Ділов – досить рідкісний тип наукового фантаста 1960-х, більшість його оповідань, повістей і романів другої половини 60-х – 70-х років сповнені скептицизму щодо НТП, його творам властивий яскраво виражений антимашинний пафос. За Діловим, стрімко урбанізуючись, обростаючи технологіями, людство неминуче втрачає головне – здатність відчувати. У цьому ключі написані такі яскраві новели фантаста, як «Педагогічна машина» («Педагогичната машина», 1971), «Новорічна трагедія» («Новогодишна трагедия», 1978) і його найвідоміше оповідання «Вперед, людство!» («Наперед, човечество!», 1976). Влучно охарактеризував Л. Ділова сучасний болгарський літературознавець Огнян Сапарєв, назвавши фантаста іронічним скептиком і фривольним моралістом [188, С. 125].

Але найбільш показовим для 1960-х років є його філософський роман «Важкість скафандра» («Тежестта на скафандъра», 1969), вивченню якого присвячені наукові розвідки Е. Константинової «Любен Ділов та його фантастичний роман» та «Людина та скафандр» [86; 89]. У цьому романі автор оригінально трактує тему контакту (контакт як форма космічного флірту), але загалом його проблематика набагато ширша. Символічна й назва твору: важкість скафандра – це «фізична обмеженість людського існування, цілком залежного від машин, без яких людина беззахисна у крижаному жаху Космосу»

[188, С. 128]. Величезний запас знань, космічні масштаби наукової обізнаності та розумових здібностей все ж не перетворюють героїв Ділова на надлюдей, навпаки, у них ще глибше розвинені власне людські риси – мрійливість, жертовність, відданість, відповідальність. Роман представлений у формі щоденника молодого лікаря, що надає творові певної інтимності, теплоти людських переживань.

У 1974 році з'являється найбільш значущий твір Л. Ділова – багатоплановий епічний фантастичний роман «Шлях Ікара» («Пътят на Икар»). За масштабністю ця книга майже на 500 сторінок стоїть в одному ряду з утопіями Івана Єфремова «Туманність Андромеди» та Станіслава Лема «Магелланова хмара», а за рівнем вирішених художніх завдань і філософського узагальнення (на думку Є. Харитонова), мабуть, випереджає названі твори. Огнян Сапарєв вважає, що цей роман написаний краще як у літературному, так і в концептуальному плані за всесвітньо відому книжку Артура Кларка «Космічна одісея 2001 року». В основі сюжету лежить історія «зоряного ковчега», тривалої багатовікової експедиції на гігантському кораблі-астероїді. Покоління за поколінням змінюються у «ковчезі», поки корабель летить до мети призначення. У романі безліч цікавих науково-фантастичних знахідок (наприклад, генетична трансформація людини, народженої в Космосі: так діти, що з'явилися на світ, набули нових навичок – здатність до телепортації тощо). Але автора в першу чергу цікавить психологія та соціологія замкненого мікросоціуму, яким є замкнений у череві астероїда-корабля, відірваний від рідного світу, екіпаж мандрівників. На тлі фантастичної утопії розгортається і гостра драма «конфлікту покоління», непростих взаємин у середовищі зоряних блукачів.

«Шлях Ікара» по суті є філософським трактатом про майбутнє людства, створений фантастичними художніми засобами. Тут наявні інтригуючий сюжет, захопливі події, драматичні ситуації, наукові ідеї, герої – носії філософсько-психологічних проблем віри і невіри, можливості і неможливості

пізнання, передбаченого й абсурдного. Ікарівці символізують інтелектуальну й духовну міць людства, але кожен із них у душі носить свою людську драму, тому подорож у Космосі перетворилася на подорож складними лабіринтами людської душі.

Така фантастична утопія властива для науково-фантастичних творів 70-х років. Згадаймо роман С. Лема «Солярис». Попри містичний жах, що герої пережили при зустрічі з фантастичним, вони потрапляють на Землю оновлені, мудріші, духовно очищені від страждань власної совісті.

До трьох класичних законів робототехніки Айзека Азімова Любен Ділов додає ще й четвертий: робот повинен за всіх обставин залишатися роботом. Так, автор уникає всіх традиційних непорозумінь із роботами. Проблема взаємин «людина-машина» його цікавить не як соціально-моральна, а як філософсько-антропологічна. Машини – чудовий інструмент пізнання, але їх небезпека полягає в тому, що вони, даючи безмежні можливості людині, забирають її свободу. Такий «антимашинний» пафос часто звучить у творах Любена Ділова. «Шлях Ікара» – це твір, де спостерігається поєднання чистої наукової фантастики та фантастики як прийому.

70-ті роки в болгарській літературі виявилися надзвичайно плідними у сенсі появи багатьох різновидів фантастики, що розвивалися дуже стрімко. Тут варто було говорити не про домінування на пряму, не про домінуючі мотиви й техніку написання, а скоріше про небувалу дотепер жанрову, тематичну і стильову різноманітність болгарської фантастики, постійне оновлення її моделей і форм. Продовжує розвиватися й надалі наукова фантастика. Збільшується інтерес до гумористичного й сатиричного її проявів, які успішно «розділяють» фаворити жанру Е. Манов і Л. Ділов («Шлях Ікара», 1974; «Парадокс дзеркала», 1976), що нівелюють обмеження серйозного та драматичного. Фантастичний гумор Е. Манова вибухово неспокійний, він часто переходить у сатиру, науково-фантастичний памфлет зі злободенним забарвленням. Отрута і докір, біль і порив до піднесеного, до іншої моралі світу

і людини присутні в соціально-катарсисних футурологічних сюжетах «Галактичної балади» (1975) та «Галактичної буфонади» (1978).

Гумор Л. Ділова стриманіший, спокійний, але глибокий і пронизливий, він ніколи не досягає памфлетної гостроти. Як і Еміл Манов, Любен Ділов науково-фантастичні ідеї наповнює соціально-психологічним підтекстом, надаючи банальним сюжетним стереотипам жанру нового й неочікуваного життєвого звучання. Його особисті вподобання приводять його до змішування серйозного і комічного, які він розгортає на відомих схемах космічної фантастики. Ділов не приховує, що грає з тими схемами. Він іронічно дистанціюється від їх звичної серйозності, карнавально пародіює звичний інструментарій, теми й ідеї наукової фантастики загалом. А на це здатен митець, який майстерно володіє таємницями жанру, глибоко проникнувши у його своєрідну естетичну природу, специфіку його законів. Проте це не та атракційна фантастика, яка активно поширювалася у західноєвропейській та американській літературі (у ній фантастичне використовувалося авторами як своєрідний наркотик проти життєвого невдоволення, авторський погляд у майбутнє песимістичний, змальовані переважно похмурі картини, перемога зла, жаху, як зустрічається у діаболістів, деяких романтиків і пригодницько-авантюрній фантастиці XIX–XX ст.ст.)

Сміливий експериментаторський дух художніх пошуків цього періоду знайшли своє вираження в розростанні фантастичного у нефантастичні за своєю основною природою тексти, в розширенні ролі допоміжної (службової) фантастики, фантастики-прийому. Лінія такої фантастики яскраво виокремилась у 70-х – початку 80-х років з появою творів, де **реалізм і фантастика** утворили ефективний естетичний синкретизм. До цієї літературної моделі долучилося як старше письменницьке покоління – Д. Асенов, П. Вежінов, І. Петров, Й. Радічков, митці середнього покоління – Г. Алексієв, Д. Коруджієв, Г. Марковські, Л. Петков, Б. Томов, так і молоді автори – Р. Босев, І. Дічев, Е. Кузманов.

Письменники шукали шлях до метафоричної інакомовності й артистизму фантастично-умовного. Використовуючи фантастичні елементи, вони збагатили власні твори.

Поява символічного образу використовується з метою увиразнити сказане засобами реалізму. Для прикладу згадаймо кілька найвиразніших творів 70-х років – «Вночі на білих конях» («Нощем с белите коне», 1975), «Бар'єр» («Барьерата», 1976) П. Вежінова, «Найтяжчий гріх» («Най-тежкият грях», 1979) Д. Асенова, «Повість Істатко Біркова» («Повест на Истатко Бирков», 1975) Г. Марковского, де фантастичний елемент виступає своєрідним ліричним супроводом теми повсякденної боротьби, яку ведуть герої, щоб зберегти власні духовні цінності.

Сміливість художньої фікції виявилася тут у поєднанні з пристрасстю до експериментування, з прагненням розширити традицію, прикрасити оповідь блиском експресії, емоційною напругою метафори.

Увага митців до метафоричних можливостей фантастичного пояснюється як результатом посиленого впливу світової літератури (латиноамериканських магічних реалістів), так і поверненням до фольклорної художньої традиції – стилізація **фольклорної фантастики**. У 70-ті роки болгарська естетична свідомість по-новому сприйняла глибокі основи фольклорної фантастики. Характерна лінія фольклоризації літератури тісно переплетена з фольклоризацією фантастики, кульмінацією чого стали притчі Й. Радічкова. Фольклорно-фантастичне начало збагатило тогочасну болгарську прозу. Включення фольклорних формул у літературний «обіг» проявляється у творчості Г. Алексієва, Й. Вилчева, А. Каралійчева, Г. Марковского, Й. Радічкова. Їхні твори не є літературними переспівами, хоча зберігають фольклорну основу, яскраво насичені карнавальністю, пародійним перенесенням фольклорно-чудесного на сучасну художню тканину.

«Нефантасти у фантастиці» – ця лінія пов'язана з характерною у 70–80-ті роки активізацією творчого інтересу до ігрової природи літератури, до

тривалого зневажання її специфічною родовою функцією – бути джерелом естетичної насолоди. Такий погляд на художню літературу пропонує Д. Вічев у статті про функції фантастичного в болгарській прозі, надрукованій у газеті «Пламък» [26]. На питання, чому, починаючи з 40-х до середини 60-х років, болгарська література не має творів з фантастичною художньою умовністю, яке автор ставить перед собою, він відповідає: тогочасна література, перебуваючи під ідеологічним тиском, користувалася формально-стилістичними засобами та характеризувалась одноманітністю і схематичністю. У 60-ті роки розширення естетичного інструментарію відбулося завдяки зверненню до ігрової природи літератури. Літературна наука, зазначає Д. Вічев, поступово відкидає теорію протиставлення «реалізм – антиреалізм» та попередньої «ідеологічної визначеності/обов'язковості» окремих художніх засобів (потік свідомості, деструкція тощо). «Існував чималий період часу, – відзначає літературознавець та фантаст Л. Ділов, – коли і теорія, і практика нашого мистецтва витіснили фантастичне в ім'я спотвореного реалізму. Тому закономірно, що нині чимало письменників і художників надолужують його ущемлені права» [54, С. 169].

У роки естетичного догматизму поняття «фантастика» і «реалізм» трактувалися як протилежні та нерівні оцінки. Наукові розвідки Й. Василєва та П. Дімітрова-Рудара окремо торкаються цієї проблематики [55]. Реалізм у цій опозиції був явищем позитивним, а фантастика – негативним. Сама фантастика сприймалась як легковажна та несерйозна література. Після переконливих прикладів С. Мінкова й А. Карайлічева у новій прозі 70-х років Й. Радічков, П. Вежінов, Л. Ділов, Е. Манов довели, що зміст поняття «фантастичне» не визначається лише як заперечення реалізму, «реалізм» може включати в себе фантастику, оскільки вона, здебільшого, має алегоричний і притчевий характер.

Звернення згаданих авторів до експериментів із фантастичним, з відкритою художньою фікцією не було лише вираженням емансипаторської енергії, бажанням тенденційно протистояти буквальному, підкреслено міметичному аж до фотографічності соцреалізму. У подібних випадках

необхідно бачити і прояв загальної закономірності безперервної еволюції й оновлення національного літературного мислення й естетичної культури загалом. Не випадково, а закономірно в 70-х роках на перший план вийшли такі митці, як Вежінов, Ділов, Радічков – всі письменники-фантасти, з підкресленим зацікавленням дивним і чудесним, з утопічною, гротесково-загостреною «фантазмагоричністю». Нова проза виявилася досить сміливою в пошуках символічно-узагальнюючих можливостей фантастичного.

Жива, естетична єдність фантастики та реалізму окреслює одну з найяскравіших сторін типологічної характеристики болгарської прози. Рішуче антинатуралістичний і масштабно узагальнюючий характер пояснює активну участь фантастичного елемента у ній. Від П. Вежінова та Й. Радіčkova через Г. Алексієва, Д. Асенова, М. Іванова, Г. Марковського та Г. Стоєва, до Р. Босева, Г. Веліčkova, І. Дічева, Д. Коруджієва, Е. Кузманова, В. Паскова й Б. Томова йде та зміцнюється лінія художнього мислення, що базується на досить сміливому поєднанні фантастичного і реалістичного. Фантастика у творах цих авторів має типізуєчий свідомо символічний характер. Поетика незвичайного, типова для творчості Й. Радіčkova, лежить в основі поетики символічного узагальнення фантастичного. У Радіčkova зустрічаємо такі модифікації фантастичного, як фантастичний гротеск, вільна ігрова деструкція цілісності, тотальна антропоморфічність духів в ірраціонально-магічному фольклорному варіанті. У прозі Й. Радіčkova представлені типові фантастичні персонажі – олюднені тварини, живі предмети («Ми, горобчики» («Ние врабчетата»), «Про крокодила» («За алигатора»), «Капелюх» («Бомбето»), типові фантастичні ситуації – фантастична авантюра реального героя в уявному світі й уявного героя в реальному світі («Тенець» («Тенец»), «Колесо» («Колело»), «Тартак» («Дьскорезачка»).

Зустрічаємося з раніше незрозумілою традицією «абсурдистської» оповідної манери. «Пороховий буквар» («Барутен буквар») Й. Радіčkova, «Перед народженням» («Преди да се родя») і «Після моєї смерті» («След моята

смерть») І. Петрова, «Справа султана Джема» («Случаят Джем») В. Мутафчієва, «Календар» («Календар») Л. Петкова, «Біографії письменників, генералів і третіх осіб» («Биографии на писатели, генерали и трети лица») С. Янева, «Втрачений шанс» («Пропуснатият шанс») Л. Ділова привнесли нову художню якість – парадоксальну, фантастичну точку зору на предмет оповіді. Йдеться про той випадок, коли сам по собі реалістичний сюжет представлений оповідачем через особливий, ірреальний хронотоп. Оповідь ведеться в нереальному просторово-часовому відрізку: ненароджена дитина показує світ, у якому їй доведеться народитися («Перед народженням»); біля труни жертва розказує трагічну історію власної смерті («Покірна людина»); мертві вже протягом кількох століть свідки дають покази в уявному суді історії про політичні інтриги західної дипломатії у часи Середньовіччя («Справа султана Джема»). Тут фантастичне виступає рамкою сюжетної оповіді, що не є його суттю, змістом, предметом, а лише засобом, через який бачимо розгортання сюжету. Тобто, фантастика тут виступає як певна «художня умовність», що несе сигнал, але не є «кінцевою метою зображення», використовується як «прийом», а не «концепт».

У Івайла Петрова виведення такого умовного оповідача пов'язане з особливим сміховим підходом до теми, який, не заперечуючи її значущості, карнавалізує її, привносить свіжий струмінь у художню тканину **фантастичної гри**. У романі «Пороховий буквар» Й. Радічков доводить, що виведення такого героя є нічим іншим, як грою, буфонадою, артистичним прийомом, що драматизує оповідь.

Естетичний обмін між фантастикою і реалізмом у болгарській літературі має двобічний, збалансований, художньо ефективний характер. Гротескова, лірична та фольклорна фантастика, які поступово розвивались у тогочасній болгарській літературі, існували не «проти», а «поряд» із традиційним духом, об'єктивно-реалістичною оповіддю, доповнюючи та гармонізуючи її [203, С. 38].

У 80-ті роки у болгарській літературі з'явилися нові яскраві обличчя – Агоп Мелконян, Тошо Лижев, Велічка Настрადінова, Любомір Ніколов, Нікола Кесаровські, Велко Мілоєв та інші. Молоді, дискутуючи та провокуючи, увійшли в наукову фантастику з метою оновити її звичайну нормативність [203, С. 152]. Агоп Мелконян вніс чарівно-ліричні інтонації й артистичну фривольність у чітко раціональні канони жанру, Тошо Лижев її іронічно приземлив до побутового домашнього рівня, а Нікола Кесаровські намагався представити таку фантастику, де більшу частину художніх пошуків героя займає пошук «наукової» проблеми – фантастика, чийм знаком є «Idea as hero». В оповіданнях Велічки Настрадінової **науково-фантастичне** марковане **карнавально-діаболічним** – з'являються модерні віщуни та привиди, абстрактні темні сили екзотично вписуються в суперсучасні технічні інтер'єри.

Отже, у 60–80-ті роки ХХ століття поряд існувала власне фантастика у варіантах фантастичного символізму, фольклорної фантастики, фантастичної гри та гротеску, а також наукова фантастика, яка представлена соціально-етичним та психологічним напрямом, з використанням гумористичного та сатиричного, пізніше – з чарівливо-ліричними, іронічними, карнавально-діаболічними інваріантами. Крім того, фантастика як прийом була використана письменниками реалістами. Внаслідок такого синкретизму сформувався фантастичний реалізм. Однак друга половина ХХ століття у розвитку болгарської фантастичної літератури відзначилася становленням саме наукової фантастики. Як самостійна підгрупа в межах реалізму наукова фантастика завдячує існуванню на час її формування вже розвинених жанрових різновидів роману, повісті, оповідання, метажанрів антиутопії, утопії, гротеску, сатири тощо. Автори науково-фантастичних творів створили драматургічну наукову фантастику, науково-фантастичну поему, науково-фантастичний роман, повість, оповідання, новелу з різними жанрово-стильовими домінантами.

Науково-фантастичні твори болгарських письменників, спираючись на схему, розроблену дослідницею художньої фантастики О. Стужук [205], характеризується такими ознаками:

1) варіативність фантастичних світів – від наближених до реального (художній світ твору лише вміщує фантастичний елемент (наприклад, «Десятий праведник» Л. Ділова, «Коли обираєш себе» Л. Ніколова), до абсолютно відмінних від реального з незвичайними біологічними, фізичними, астрономічними, суспільними характеристиками (прикладом може бути тетралогія про зміїв Н. Теллалова). Фантастичним елементом може виступати одна або декілька реальних можливостей, висувається наукова гіпотеза, робляться відкриття. В цілому ж художній світ науково-фантастичних творів побудований за законами наукового світосприйняття;

2) настанова письменника на науковість має подвійний результат: спрямовує до інтелектуального аналізу та є засобом створення «художньої ілюзії» та «доказової аргументації», за Г. Уеллсом [223]. Саме ілюзії реальності відводиться провідна роль у створенні фантастичного світу, оскільки витворений нею світ сприймається як правдоподібний;

3) наявність двох типів героя – позитивного (рятує світ від катастрофи) та негативного (це, переважно, божевільні вчені, мутанти тощо). Показово, що персонажами цієї підгрупи метажанру є здебільшого андроїди, роботи, люди з мутаціями, істоти, створені надсучасними технологіями. Іноді перевага надається зображенню не героїв, а подій: космічна подорож («Шлях Ікара», «Важкість скафандра» Л. Ділова), науковий експеримент («Коли обираєш себе» Л. Ділова, «Десятий праведник» Л. Ніколова), де люди стають лише носіями закладеної автором ідеї. У 60-тих роках ХХ ст. в науковій фантастиці зображають людину, беручи до уваги психологічну та соціально-етичну проблематику, а об'єктом зацікавлення фантастів стає суспільство та його відносини;

4) наявність відповідної композиції, характерної для пригодницької літератури, в основі якої гостросюжетність, динамічність, авантюрні елементи, пошуки, загадки (детективні, наукові), несподівана розв'язка;

5) визначене коло науково-фантастичних ідей: генетичні експерименти та мутації; винаходи та наукові дослідження; квест; контакти; надприродні властивості та супергерої; порятунок світу; становлення особистості; штучний інтелект; робототехніка; інтернет і віртуальні світи; життя після смерті та безсмертя; соціологічне моделювання тощо;

6) особливе сприймання технічних, космічних ідей і «чудес», яке полягає у повторенні раніше описаних ідей, мотивів, прийомів у наступних творах або у сприйманні їх як «звичних» (гіперпростір, роботи, закони робототехніки, контакти і т.д.), або як вдосконалень, що зумовлює їх сприймання як вторинних стосовно попередніх творів або реальних наукових досягнень;

7) виконання трьох функцій: розважальної (як один з різновидів пригодницької літератури), прогностичної (або футурологічної) та функції застереження. Четверта функція, популяризаторська, виникла у першій половині XX ст. (популяризація науки, пропаганда комунізму) і зникла наприкінці 80-х років XX ст.

8) характерні напрямки сучасної болгарської наукової фантастики:

Альтернативна історія – описує можливі варіанти розвитку світової історії (трилогія про «Ніщо») М. Асадурова, («Випадок Беньковськи», 2001) Г. Гачева, («Слова під хвилями», 2001 та «Інтеркосмос», 2004) В. Іванова, («Орфеус спускається в пекло», 2007) Г. Малінова, («Розбудити драконеня», 1998, «Царський указ», 2001, «Повноземелля», 2002, «Ангели-охоронці» 2008, «Сонце недосяжне», 2009) Н. Теллалова.

Апокаліптична чи постапокаліптична фантастика – описує апокаліпсис і життя після нього (Л. Ніколов «Десятий праведник»).

Гумористична фантастика – розробляє традиційні фантастичні теми з метою досягнення комічного ефекту (Л. Ділов, Т. Лижев «Жарт Амальтеї», Е. Манов «Галактична буфонада», А. Мелконян «Пекло», «Вбивство у Нью Вавилон», В. Настрдінова, Л. Ніколов, Х. Поштаков).

Кіберпанк – англ. cyberpunk (від слів cybernetics – кібернетика та punk – покидьок) – представляє в одному творі велику кількість фантастичних ідей, пов'язаних між собою (Г. Гачев, Г. Малінов, Е. Павлова, І. Попов, Б. Русев).

Посткіберпанк – втілює поєднання прийомів і сюжетів наукової фантастики, кіберпанку, антиутопії, дистопії (Л. Ділов «Коли обираєш себе»).

Космічна опера – описує космічні подорожі, пошуки, особлива увага приділяється загальнолюдським цінностям, використовуються наукові розробки та техніка далекого майбутнього (Н. Теллалов).

Соціальна фантастика – розробляє традиційну тематику «людина і суспільство» (Е. Александрова, І. Беров, Г. Гачев, А. Геров, П. Делчев, Л. Ділов, А. Лазаровські, Е. Манов, А. Мелконян, Л. Ніколов, В. Писарські, А. Попов, Н. Светлев, А. П. Славов, Н. Теллалов, А. Томов).

Психологічна фантастика – фантастичне викликає зміни у сфері психіки, виступає інструментом для сюжету (Л. Ділов, В. Люцканова, А. Мелконян, А. Наковські, В. Настрдінова).

Техноромантизм – розробляє варіанти розвитку світу, базуючись на воєнно-технічних та воєнно-стратегічних засадах, проте в основі лежить естетичність як визначальний критерій (Х. Поштаков, Л. Ніколов).

Отже, як «чиста», так і «формальна» фантастика 1960–80-х років показово вивершились у болгарській науковій фантастиці. Наслідуючи формальні експерименти А. Азімова, Р. Бредбері, І. Єфремова, С. Лема, братів

Стругацьких та ін., П. Вежінов, А. Геров, Л. Ділов, Е. Манов, А. Новаковські створили нову якісну художню фантастичну літературу болгарською мовою.

В основу болгарських науково-фантастичних творів було покладено не так технічні відкриття, як духовні, філософські, морально-етичні, психологічні колізії. На перший план фантастичної прози 1960–80-х рр. виходить людина та її емоційний стан, а зокрема, з'являються мотиви протистояння людини і робота, що переосмислюють сталу тематику спасіння людини й еволюції її душі.

Тематичний спектр болгарської суто фантастичної прози другої половини ХХ ст. є надзвичайно широким – різноманітні подорожі в Космосі з пригодницько-детективним і кримінальним акцентом, численні способи оволодіння арктичними районами, океанськими глибинами та земними надрами, нові відкриття в галузі біології, фізики, хімії, медицини, геології, подорожі у часі (в минуле й майбутнє).

Серед болгарських фантастів 1960–80-х увиразнюються постаті П. Вежінова та Л. Ділова. Їхня проза актуалізувала майже всі науково-фантастичні міфи – космічні подорожі, подорожі в часі, зустрічі з неземним інтелектом, космічні палеоконтакти, духовне подолання гравітації; а обрана символіка дозволила наголосити на проблемах агресивності техніки, самопізнання, пошуку смислу власного існування, психологічних колізіях і моральних вадах людства (новели збірки «Сині метелики», «Гибель «Аякса», «Повернення на «Аякс», «Вночі на білих конях», «Бар'єр», «Білий ящір» П. Вежінова, «У страху багато імен», «Важкість скафандра», «Шлях Ікара» Л. Ділова). Абсурд, алогічність, цитатність, інтертекстуальність, деструкція персонажа, присутні у прозі П. Вежінова, дозволяють говорити про неї як про фантастику нового типу, що має риси постмодерністської.

Основними рисами болгарської наукової фантастики 1960–80-х рр. є: 1) інтелектуальні пригоди (проблематика може бути різною – екологічна, філософська, соціологічна) в якості головної теми зображення; 2) людина, її

психічний стан та переживання, що означає себе як предмет художньої рефлексії; 3) гостросюжетність, зокрема на рівні композиції, наявність авантюрних, містичних та детективних елементів; 4) визначене коло науково-фантастичних ідей: космічні подорожі, винаходи та наукові дослідження, надприродні здібності, «зоряний ковчег» тощо; 5) актуалізація жанрових канонів (подорожі в часі й у просторі, варіації польотів на космічних кораблях, закони робототехніки й ін.); 6) специфічна «онауковлена» мова.

Підсумовуючи все вищезазначене, можна зробити наступні **висновки**.

Фантастичне виникає при органічному поєднанні таких факторів, як «фантазія», «уява» та «бажання». Хоча фантастика існує з давніх часів, наукове її вивчення почалося в ХХ столітті. У сучасному літературознавстві існує багато підходів до визначення поняття «фантастика». Зокрема, важко однозначно визначити фантастику як певний тип художнього стилю (Л. Вакс, З. Іжик, К. Інжиковські, Р. Кайоа, І. Паскер, А. Хутникевич, Ц. Школуда, З. Якубик та ін.), як різновид художньої літератури (Ю. Кагарлицький, В. Муравйов), як жанр (О. Сапарєв, Ц. Тодоров, Т. Чернишова), як художній/творчий, авторський метод (М. Назаренко, Р. Нудельман, Є. Тамарченко), як наративний прийом (С. Лем), як метажанр (О. Стужук), як специфічний спосіб художньої умовності (О. Ковтун, Е. Константінова, Р. Лахман). Відповідно до обраних творів ми схилиємося до визначення О. Стужук фантастики як метажанру з підгрупами – власне фантастика, наукова фантастика й фентезі.

Іншим варіантом розуміння фантастичного є виокремлення описових груп – «чиста» фантастика (фантастична ідея є самоціллю) і «формальна» фантастика (фантастична образність покликана передати широку екзистенційну проблематику). Болгарські вчені також наголошують на методологічній значущості умовного формально-змістового поділу фантастики. Для нашого дослідження найбільш цікавим є аналіз змістової фантастики, тому більшу

увагу буде зосереджено на ній, хоча окремо зазначені істотні моменти в розвитку фантастики-прийому.

Варто наголосити на двох тенденція розвитку болгарської фантастичної літератури:

- література, яка формувалася на основі народнопоетичних вірувань, фольклорних джерел, народної психології та менталітету (бере початок з давньої чарівної казки, народно-карнавальної сміхової культури, розвивається в апокрифах, давній утопічній фантастиці, а сьогодні постає у численних варіантах сучасної казки, фентезі, неоміфологічної фантастики, хорору);
- література, що сформувалася під впливом інших національних літератур – німецької, французької, польської, російської, американської (датується освоєнням діаболізму (літератури жахів), антиутопічній, пізніше утопічній фантастиці 30-х років, науково-фантастичної пародії та вивершується в науковій фантастиці 60–70-х років і сучасних науково-фантастичних творах).

Змістова фантастика 60–80-х років показово вивершилась у науковій фантастиці. Наслідуючи А. Азімова, Р. Бредбері, І. Єфремова, С. Лема, братів Стругацьких та інших, болгарські письменники П. Вежінов, А. Геров, Л. Ділов, Е. Манов, А. Новаковські створили нову якісну художню фантастичну літературу, позначену присутністю духовної, філософської, морально-етичної, психологічної домінант.

Проте не можна обійти увагою утопії та фантастичну інтелектуально-пригодницьку прозу 60-х років і такі напрями фантастики 70-х років, як фантастичний реалізм, фантастичний символізм, фольклорна фантастика, фантастичний гротеск, гра. Інтерес до ігрової природи літератури знайшов втілення у творах «нефантастів у фантастиці». Нові способи осмислювати фантастичне стали основою міркувань про те, що фантастика і реалізм не є взаємовиключними поняттями, адже реалізм може включати фантастику, яка, у

свою чергу, має виразний алегоричний, притчевий характер. Фантастичне у подібних творах (П. Вежінов, Л. Ділов, І. Петров, Й. Радічков) постає в якості узагальнюючого символу.

Загалом такі риси творів 60–80-х років як гра, присутність фольклорних, карнавально-діаболічних елементів, синтезу формальної і змістовної фантастики, формування нового типу героя, дифузія жанрів, іронічність, парадоксальність тощо наближають її до сучасної постмодерністської літератури. Через це, фактично, 60–80-ті роки вважають другим етапом розвитку постмодерністської фантастики.

Нового етапу у своєму розвитку фантастика зазнала наприкінці ХХ – початку ХХІ століття з появою постмодернізму.

РОЗДІЛ 2

СУЧАСНА БОЛГАРСЬКА НАУКОВА ФАНТАСТИКА У ДИСКУРСІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

2.1. Фантастика постмодернізму. Кітч і фантастика

Фантастична література виявилася вельми чутливою до постмодернізму, адже фантастика допомагає втілити один із його естетичних принципів – моделювання світу на основі синтезу реальності, що оточує автора, і світу, створеного людською уявою, причому межа між ними майже абсолютно зітерта. «Фантастичні світи переконливо і ємко втілюють філософію постмодернізму: для них абсолютно природна «хаотичність» буття, алогізми, рефлексія, приховане цитування (покликане переконати в реальності «нового» світу за рахунок включення в текст елементів вже існуючих текстів) і т.п.», – цілком слушно зазначає Вікторія Милославська [118, С. 3]. Дослідниця продовжує, що фантастика в епоху постмодернізму являє собою досить цікаве та складне явище, вона змогла надати своєрідний «випробувальний полігон» для втілення в життя найрізноманітніших філософських концепцій, а один із основних принципів постмодернізму – синтез вигаданих конструкцій із включенням у них як світу реального, так і світу, створеного людською уявою – є основою всієї фантастичної літератури.

У болгарській літературі постмодернізм є явищем автентичним, тобто таким, що зародився на національному ґрунті. Попри те, що широко застосовуватися поняття постмодернізму почало в Болгарії лише в 90-х роках ХХ століття, все ж науковці ведуть його генезу ще з 20-х і 60-х років ХХ століття. Як зазначає дослідниця Лілія Лавринович, у літературознавстві існує «стійка тенденція визначати дискурс постмодернізму передусім як теоретичний, найвагоміша частина якого пов'язана з визначенням меж,

обґрунтуванням якісних характеристик цього явища, введенням у науковий обіг парадигми постмодерністських дефініцій, реінтерпретацією попередніх культурних епох і сучасності з постмодерністських світоглядних позицій і т. ін.» [93, С. 39]. Проте як українські, болгарські, так і західноєвропейські й американські вчені мають різні погляди щодо цього питання.

Постмодернізм зародився в західних культурах як результат пошуків якісно нових шляхів подолання кризи суспільних та цивілізаційних цінностей у другій половині 50-х років у Франції, на початку 60-х років у США, він постав як дуже широка течія, багатогранна та поліфункціональна, звідки й різні її назви: «новий роман» або «антироман»; у США «new fiction», «meta fiction», «self reflective fiction»; у свою чергу Іхаб Гассан назвав це «постмодернізм» (1970), а Цветан Тодоров – «ультрамодернізмом». Теоретичне осмислення найплідніше відбувалося на західноєвропейському та північноамериканському ґрунті. Провідне місце в дослідженні теорії, естетики, поетики цього літературного явища належить працям іноземних дослідників Р. Барта, Ж. Бодрієра, Ж. Дерріди, У. Еко, І. Ільїна, Ю. Крістевої, Ж.–Ф. Ліотара, М. Епштейна, та вітчизняних науковців Д. Затонського, Т. Денисової, Т. Гундорової, Г. Мережинської, І. Набитовича, Г. Сиваченко, А. Татаренко й інших.

Проблеми з визначенням терміна «постмодернізм» пов'язані з його багатогранністю. Українські літературознавчі словники та довідники подають такі визначення:

«Постмодернізм (лат. post – після і франц. modernise – сучасна стильова течія, напрям) – цілісний, багатозначний, динамічний, залежний від соціальних та національних особливостей комплекс мистецьких, філософських, епістемологічних науково-теоретичних уявлень, дистанційованих від некласичної та класичної традиції, що склався в західній культурній пост метафізичній самосвідомості за останні десятиліття XX століття» [108, С. 549].

«Постмодернізм (англ. postmodernism, від лат. post – після і франц. modernisme) – те, що відбувається після модернізму – етап розвитку трьох цивілізацій, що за визначенням А. Тойнбі, настав після Нов. часів (Modern Ages, 1475– 1875), після 1875 – Postmodern Ages» [98, С. 433]. Як бачимо, в українському літературознавстві домінує позиція широкого трактування терміна.

Слов'янський постмодернізм як окреме літературне явище яскраво представлений монографіями українських вчених Галини Сиваченко (словацька література) [190], Тамари Гундорової (українська література) [40], Алли Татаренко (сербська література) [208], Наталії Бедзір (російська проза у східно- та західнослов'янському контексті) [12].

Т. Денисова, вказуючи на зв'язок цього літературного напрямку з історією красного письменства у США, зауважує: «У США слово «постмодернізм» почали вживати стосовно літератури наприкінці 50-х років (І. Хау, І. Гассан) для визначення явищ, характерних для повоєнного модернізму, він тоді ще не був терміном загальноживаним, не визначався ще як фаза, етап, стан, не набув власних обрисів. Цим терміном спочатку визначали нову поезію Америки 40–50-х рр.» [46, С. 248]. Як літературну парадигму трактують постмодернізм у своїх працях українські літературознавці Г. Сиваченко, Т. Гундорова тощо.

Алла Татаренко використовує такі терміни, щоб уникнути непорозумінь: «постмодерн розуміємо як епоху, період розвитку культури, початок якого в літературі припадає на II половину XX століття і який триває досі. Натомість постмодернізмом вважатимемо літературну парадигму, яка позначила своєю домінацією перший етап у розвитку постмодерної культури і є його яскравим поетикальним вираженням. Риси цієї літературно-стилістичної формації і надалі спостерігаємо (найчастіше в модифікованому вигляді) у письменстві початку XXI сторіччя» [208, С. 35–36].

Постмодерністська література носить як транснаціональний, так і яскраво національний характер (вона беззаперечно пов'язана з національною

традицією). Алла Татаренко слушно зауважує, що «для теорії літератури розгляд конкретної реалізації постмодерністської поетики в рамках тої чи тої літератури може дати цікаві результати, оскільки йдеться про «лабораторний експеримент» у визначених умовах. Аналіз функціонування постмодерністської моделі має відбуватися... не лише в зіставленні з (переважно запозиченою) теорією, а передовсім орієнтуючись на літературну практику, яка дає матеріал для теоретичних висновків» [208, С. 9].

У Болгарії значного резонансу здобула монографія Розалії Лікової «Літературні пошуки 90-х років. Проблеми постмодернізму» (Софія, 2001) [105]. Вона так тлумачить це явище: «Не знаю, чи можна говорити про постмодернізм у найновішій болгарській літературі. Радше варто говорити про окремі тенденції в пошуку мови та стилю, про суттєві проблеми художніх позицій, що торкаються питань авторської присутності, масок, ролей розповідача, структури художності та суб'єкта розповіді». Дослідниця далі пояснює: «Велике запізнення в розвитку нашого літературного життя, що тривало близько 50-ти років, не може не спонукати до розвитку нового. Проте проблема, по суті, полягає навіть не в цьому. Питання у змінах у художніх і естетичних позиціях, у художньому баченні, у зміні відносин між матеріальним і духовним, місця людини у світі. Відкривши космічне як реальну величину потенційних людських можливостей, змінилося співвідношення людина – дійсність, людина – всесвіт, людина естетично осягає нові внутрішні межі, нові пласти свідомості, нові польоти інтуїтивного та підсвідомого. Людина, яка подолала антропоцентричність, це людина-відношення, людина-реляція, динамічний взаємозв'язок початку і кінця, конечності і безкінечності» [105, С. 103–104].

Дослідниця зазначає, що гротеск, деструкція, заперечення означає не тільки розкладання, не лише відблиск непорушних, звичних форм мислення й бачення, не лише сміх над зовнішнім драматизмом, подолання трагізму та ліризму. У деструкції народжуються нові, вільні зв'язки між знаком та

означеним, подолання однозначності, можливість розмивання значення і створення вільних означників.

Болгарські вчені теж не дають чіткого визначення поняттю постмодернізм, найчастіше пояснюючи його в широкому сенсі. «Новий філософський словник» («Нов философски речник») визначає постмодерн як стан сучасної культури. Крім того, вчені дуже обережні при розмежуванні «модернізму» і «постмодернізму». «Пошук чіткого розмежування понять модернізм і постмодернізм дуже ризиковий, а, можливо, і не потрібен взагалі. Префікс «пост» у постмодернізмі свідчить про те, що останній прийшов із модернізму, пов'язаний з ним і має багато його рис; і якщо певні його елементи потерпіли серйозних змін протягом розвитку, то їх естетичні корені лежать у модернізмі й у різних фазах його розвитку», – зазначає Р. Лікова [105, С. 105].

Це чітко демонструє болгарська літературна історія. Згадаймо авангардну, зокрема фантастичну літературу 20-х років, тут зустрінемо й елементи деструкції, й порушення традиційної рівноваги, перетворення елементів знайомого домашнього, комфортного світу на зловісні символи напівреальної, напівфантастичної дійсності. Місце чітко означеного предметного світу зайняли предмети, естетично переосмислені в розмитих просторових і часових межах, емоційно нагромаджені, як у предметному світі А. Далчева. Поняття «душа» втратило свій імпресіоністично-символічний смисл, людська психіка піддалася деформації жаху («Хоро» А. Страшимірова). Перші експерименти з підсвідомістю супроводжують зіткнення свідомого й підсвідомого у героїв Г. Райчева, деструкція логічних зв'язків описана у статті «Фрагмент» Г. Мілева тощо. Принцип симультанізму, естетично спроектований і втілений у поезії Н. Фурнаджієва й А. Далчева у 20-х роках, теж є валідний щодо естетики постмодернізму.

Елементи постмодернізму в болгарській прозі присутні у творчості С. Мінкова та Й. Радіčkova. Вони йдуть від гри між предметністю і світом езотеричного в поезії А. Далчева, у зміні функціональності його предметного

світу. Його світ не є світом символу, він не символізує іншу дійсність, а вміщує її в собі. Гра між миттю та вічністю в поезії А. Герова, як і саме поняття «гра» в поезії В. Петрова, набувають нового значення.

С. Мінков проклав шлях постмодернізму у своїх оповіданнях, перетворивши на пародію навіть світ містичного. Він стер межу між світами, відкрив множинність світів і їх одночасне існування, незбагненні переходи від однієї реальності до іншої. Його герой зник як характер, натомість став явищем. Автор присутній не як розповідач, а як свідомість, що пародіює, як мова пародії. Він виступає ніби співучасником діалогу з читачем, пародіюючи саму форму діалогу автора й читача. С. Мінков долає традиційні форми авторської присутності. Він змінює цілісну структуру художнього твору, включно з функцією читача, що придатна до подвійного буття гумору, гротеску, пародійної мови, художньої гри й умовності. Від «Повісті» А. Далчева і вторгнення фантастичного та пародії в оповідання С. Мінкова почалося торжество художньої умовності та художньої гри в болгарській модерністичній літературі.

Літературний процес засвідчує, що чітко фіксованих меж між модернізмом і постмодернізмом не існує, і що постмодернізм, попри боротьбу з естетикою та поетикою модернізму, зародився в його творчому досвіді та досягненнях (важливі етапи розвитку – авангардна белетристика 20-х років ХХ ст., друга половина 60-х років ХХ ст. – співпадають із основними етапами розвитку фантастичної літератури).

До проблеми постмодернізму у своїх працях зверталися такі болгарські вчені, як: Богдан Богданов, Бойко Пенчев, Галін Тіханов, Валері Стефанов, Галя Симеонова-Конах, Владімір Трендафілов, Златомір Златанов й ін. Вони розглядають постмодернізм у широкому значенні, вказуючи, що це не лише поетика та стиль, а передусім зміна уявлення про світ і реальність.

Останні десятиліття (друга половина 70-х років у загальноєвропейському літературному процесі та 90-ті роки в болгарській літературі) представляють

тенденції розчинення особистості поза самою особистістю, процеси дегуманізації, що розуміється як деструкція стійких уявлень про особистість, розмитість меж між суб'єктом та об'єктом, зростаюча взаємодія та синтез суспільного та глибинно-психологічного. У цьому сенсі правий Б. Пенчев, який зазначає, що, на відміну від модернізму, постмодернізм прагне заповнити порожнини чимось іншим, що постмодернізм не є декаданс, а початок нового типу ставлення до словесності, основа нового світоустрою.

«Можливо, постмодернізм не школа чи течія, а зміщення, зміна точки зору чи художнього погляду, естетичних позицій, він рясніє багатством філософських праць з естетичних проблем і проблем поетики, а не впорядкованими принципами і програмами», – вказує Р. Лікова [105, С. 111]. Відповідно до цього В. Трендафілов зазначає, що сучасна література не централізована, в ній наявні плюралізм методів і стилів, постмодернізм – це взаємодія між протилежними тенденціями, що спокійно порушують чіткі традиційні межі та пародіюють жанрову непорушність і стійкість.

Оскільки важко дати дефініцію постмодернізму, дослідниця Галя Сімеонова-Конах у книзі «Постмодернізм. Болгарський варіант» («Постмодернизъмът. Българският случай») визначає, що не може ним бути, вказуючи на його «антихарактеристики»: антидекартизм; антилогоцентризм, деконструкція; антиоб'єктивізм; антифундаменталізм; антиметафізичність; антигуманізм; десакралізація й секуляризація [192].

Міхаїл Міхов зазначає, що поняттям постмодернізм визначають подібні явища суспільного життя й культури починаючи з 60-х років XX століття до початку нового тисячоліття. Цей термін вживається і як характеристика нового типу філософствування, так і як комплекс художніх стилів у мистецтві, включаючи масову культуру сучасності [123]. Загалом, зважаючи на всі точки зору, можна зробити висновок про виражену присутність традиційних принципів постмодернізму до виокремлення напряму постмодернізму.

Р. Лікова виділяє наступні основні аспекти, присутні в сучасному постмодерністському творі, що їх можна виокремити й у сучасній постмодерністській фантастиці:

1. Структура художнього твору:

- деструкція (деградація фабули та деконструкція). Спостерігається наближеність фабули до творів магічного реалізму, фіктивність, гра уяви, напруга між реалістичним і магічним, присутні поетичні або фантастичні елементи;

- композиційна багатогранність. За словами Р. Барта, постмодерністська художня структура – це синтез модерністських і постмодерністських художніх методів, реалізму і сюрреалізму, формалізму і змістовності, літератури чистої і заангажованої, елітарної і масової;

- велика роль фантастичного в сучасному мистецтві. Тут фантастичне не протистоїть реальному, адже завданням є не піднесення легендарного та надзвичайного, а вираження того, що не може бути виражене, відображення нових стосунків між словами та предметами;

- змінено смисл «події»: подією вважається не об'єкт зовнішнього зображення, а матеріалізація безтілесного.

2. Концепція особистості. Постмодерністська ситуація особистості розраховує на взаємодію, інтеракцію, динамічний зв'язок з іншими. Лише у зв'язку з іншими відбуваються процеси, зміни, випадковості. Сучасна людина знаходиться у стані нерішучості, в поєднанні протилежних напрямів. М. Фуко говорить про «систематичне розчинення ідентичності». Душа – складна система різних елементів, якими не може оволодіти сила синтезу.

3. Зміни художнього тексту. Текст означає більше, ніж просто текст. Це безперервні мовні перетворення, трансформації в безграничності контексту.

Доповнюючи цей перелік, зауважимо, що серед основних формально-змістовних принципів постмодерністської літератури дослідники, зокрема

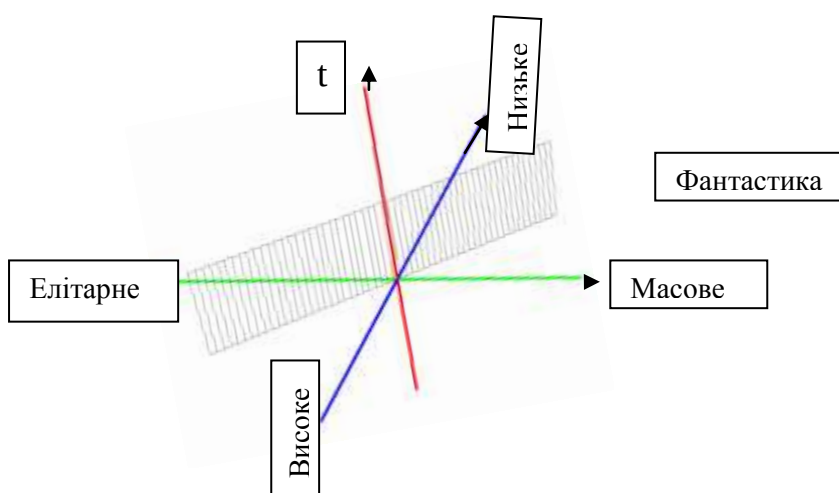
В. Милославська, називає деконструкцію художнього простору, дискретність, дифузію жанрів, еклектизм, зникнення реальності, ігрову стратегію постмодерністського письма, інтертекстуальність, крах раціоналізму, полістилізм, постмодерністську іронію, руйнування просторово-часових і смислових координат, смерть автора, цитатність. Сербський дослідник Мишко Шувакович окремо наголошує на присутності у постмодерністських творах прийомів, які дозволяють створювати поліжанрові міжродові тексти. До них дослідник відносить бриколаж, колаж, монтаж, фрагментацію, цитатність [Цит. за 208, С. 21]. Так, принцип монтажу й дифузії жанрів (зокрема, наукової фантастики й бойовика) вдало використаний Л. Ніколовим у романі «Десятий праведник»; поєднання антиутопії, кіберпанку й наукової фантастики створило можливість прочитання роману Л. Ділова «Коли обираєш себе» як посткіберпанку; а синтез наукової фантастики й детективу став умовою для створення метажанру наукової фантастики. Використання гіпертексту як формальної ознаки, поєднання постмодерністської прози з науковою фантастикою, альтернативною історією й фентезі у трилогії про «Ніщо» М. Асадурова, жанрова дифузія епічного, історичного фентезі й бойовика у тетралогії Н. Теллалова визначають необхідність аналізу характерних рис постмодерної фантастичної літератури. Серед інших ознак названих творів – абсурд, гра, карнавалізація, квест, насиченість культурними реаліями, «розчинення характеру» (повна деструкція персонажа як психологічно й соціально детермінованого характеру), співтворчість автора і читача, ставлення до літератури як до «першої реальності» (текст не відображає дійсність, а творить нову реальність, навіть багато реальностей, часто незалежних одна від одної) тощо.

Література постмодернізму часто виступає способом масової комунікації. Художні твори, які призначені для масового вжитку, повинні мати низку характерних рис: комерційний успіх і популярність, розважальність, відсилання до інстинктів або вірувань, схематизація і стерео типізація змісту, дегуманізація

або девальвація традиційних людських цінностей, шок і провокація, «чорний гумор». Популярними є, переважно, детектив, триллер, хорор, комедія, мелодрама, еротика, фантастика, які можуть функціонувати як самостійно, так і поєднуватися.

Важливим питанням в межах поставленої проблематики є кітчевий характер фантастичних творів. Особливо яскраво це спостерігаємо у феноменах віртуальної реальності, фентезі, альтернативній історії, кіберпанку, сучасній казці, постмодерністських літературних експериментах. Саме ці фантастичні жанри набувають неабиякої популярності в епоху постмодернізму, знижуючи статус наукової фантастики. Проте не можна говорити про її зникнення.

Фантастика сьогодні сприймається як популярна, масова література (що є безперечною ознакою кітчевості). Але тут слід підкреслити, що як масова культура – це автентична народна культура, так і фантастичне виникло з надр народної свідомості. Співвідношення фантастики з кітчем (як масовою літературою) та мистецтвом (як високою літературою) можна схематично висловити так: фантастика, спираючись на засади високої літератури, прямує до масового читача, тобто вона виводить мистецтво у масову культуру.



Кітч вважають «мікромоделлю масової культури, семіотична програма якої – імітування, копіювання та перетворення мистецтва на товар» [39, С. 5]. Кітч є атрибутом масової культури. Кітч – естетика масової культури.

Історію появи кітчю датують і появою індустріальної революції (К. Грінбер), і добою романтизму (Г. Брох), і зародженням і одним із різновидів постмодерну (Т. Гундорова). Проте О. Поляков вважає, що «кітч був, є і буде завжди.. Цей стиль не має ні року, ні століття, ні епохи народження. Він іде своїми шляхами, які ніколи не перетнуться з іншими напрямками у мистецтві» [149]. Кітч визначається і як «спосіб масового сприймання мистецтва, спрощений, не драгливий, безпечний для масової свідомості» у рецензії В. Неборака [131], як «особливий тип культури (субкультури), що існує поряд із професійним і народним мистецтвом за своїми особливими законами організації і функціонування. Кітч – це особливий спосіб структурування світу у відповідності з потребами буденної свідомості» [2478], як матрицю «для наслідування і окрему самостійну форму культурного виробництва, зокрема в культурі масовій» [39, С. 6].

Але те, що кітч – масове мистецтво, під сумнів ніхто з дослідників не ставить. Хоча «масовість» не означає примітивність, немайстерність. Твір, що належить до кітчю, повинен бути виконаний на відповідному майстерному рівні, мати захоплюючий сюжет. Але це не витвір мистецтва у високому розумінні, а вміла підробка його. У кітчі можуть бути глибокі психологічні колізії, але там немає справжніх художніх відкриттів. «Природа кітчю, – говорить Нердрум, – розкривається в тому, що, навіть відображаючи жахливе, він це робить бездоганно красиво, ніби перед Вами букет квітів» [134]. Кітч стає сурогатом мистецтва для ледачого і некритичного глядача, що бажає насолоджуватися красою й не бажає губитись у напруженому пошуку знання. Як література кітчю фантастика спрямована на досить некритичного читача, часто юного, торкається емоційно напружених тем, читається/дешифрується швидко й легко (часто також із допомогою автора), повторює відомі схеми, звертається до вже знайомого.

Кітч був названий «...правителем Модерністського пекла» – антитезою сучасному мистецтву. Як сказав у 30-ті роки філософ Г. Брош, кітч – це

Антихрист, застій і смерть». Однак антитезу кітч – мистецтво категорично вводити не варто, за словами того ж Броша, «є і високі форми кітчу, у кітчі є геній, подібний до Вагнера та Чайковського». Відомий теоретик Т. Адорно писав: «те, що колись було мистецтвом, згодом може стати кітчем» [1, С. 322]. Але він зворотного шляху не визнає.

Томас Кулка визначає основні прикмети, якими звичайно характеризується кітч. Зокрема:

1. кітч відтворює об'єкти або теми, які мають високий емоційний статус;
2. кітч використовує найбільш стандартні для людини в конкретний період канони, а сам процес дешифрування повинен бути легким, не проблемним;
3. кітч зазвичай нічого не додає суттєво нового й не збагачує асоціації, які викликає зображений об'єкт; він лише закріплює й нагадує відоме та знайоме [252, С. 25–42]. Всі ці ознаки присутні й у сучасній болгарській фантастиці.

Не вдаючись до історії генези кітчу, варто відзначити, що він має одну непересічну, характерну лише для нього, рису – він зазвичай стає модним тоді, коли старі зразки гарного смаку починають приїдатися й викликати нудьгу, при цьому нова естетика ще знаходиться у стадії формування. Історично цей час співпадає з певними кризами: соціальними, військовими чи економічними, коли життя звичайної людини втрачає стабільність і суспільство чекає на зміни. І саме тому мода на кітч досить короткочасна [149]. Повторимо, що й фантастика в болгарській літературі набуває поширення саме у кризові часи, зокрема в повоєнні, коли «серйозна» література не здатна задовольнити потреби суспільства. Політична ситуація кінця XX – початку XXI століть (програма підготовки та вступу 2006 року до ЄС) спричинила економічні труднощі у державі. Цей період став сприятливим для поширення фантастичної літератури серед болгарського читача. Безперечно, сьогодні фантастичні твори стали

запитаними, відповідно, фантастика орієнтована на всі вікові та соціальні категорії масового читача й охоплює широкий спектр сфер соціального життя:

- Дитяча й підліткова – ігри, комікси, фентезі;
- Історична й політична – альтернативні світи, паралельні реальності, криптоісторичні моделі;
- Медична й соціально-психологічна – хорор, психотрилер, генетичні й метаморфічні жахи;
- Трилер і пригоди – космічний екшн, стар трек тощо.

Вона має кілька основних тенденцій розвитку:

1. практично повне оволодіння дитячо-підлітковою аудиторією;
2. фентезі «займає територію» авантюрного, розважального й навіть історичного романів;
3. хорор тяжіє до психологічного ускладнення, асимілює публіку медичного й психологічного трилера, психоаналітичного роману, вестерну, брутальних пригод;
4. альтернативна та криптоісторична фантастика витісняють історичну літературу.

У Болгарії навіть існує престижна премія в галузі фантастичної літератури «Гравітон», яка сприяє розвитку цього напрямку, утворюються мистецькі кола, що розробляють методологію напрямку, багато молоді долучається до дискусій з приводу стану та перспектив його розвитку. «Єврокон» – конгрес Європейського товариства наукової фантастики – також щорічно встановлює премії та підтримує визначних митців і діячів у сфері наукової фантастики, де нагороди отримують і болгарські письменники.

Таке розмаїття напрямів розвитку фантастики та зацікавленість нею можна пояснити тим, що у 80-х – початку 90-х років XX ст. відбулася зміна акцентів щодо запиту на науково-фантастичні твори через якісно новий читацький попит на фантастичну літературу. Період, коли гостро постало «питання про «смерть наукової фантастики»» [205, С. 159] позначився

створенням нової фантастичної літератури. Як зауважує О. Стужук, «Це зумовлено зникненням соціального замовлення на пропаганду науково-технічного прогресу, а відтак – на розлогі технічні описи, звивисті шляхи квазінаукових відкриттів, боротьбу з капіталістичними загарбниками у сфері технологій тощо. Письменники втрачають інтерес до таких тематичних різновидів, як антиімперіалістична фантастика, науково-технічна фантастика, натомість, посилюється інтерес до інших художніх можливостей, що їх пропонує наукова фантастика: відображення альтернативності світу й паралельних вимірів (не тільки історична альтернативність); нові технологічні можливості й готовність людини до зустрічі з ними» [205, С. 159]. Не втрачається зацікавлення темами комічних подорожей і міжпланетарних контактів, проте, з'являються екзистенційні мотиви, рефлексія, іронія, пародія, гра, монтаж, спостерігається жанровий синтез з іншими літературними різновидами, наприклад, бойовиком, детективом, зокрема у романах Любомира Ніколова «Десятий праведник», Любена Ділова «Коли обираєш себе», Христо Поштакова «Пригоди в Дарвілі».

Отже, говорячи про витоки постмодернізму в болгарській літературі варто дослухатися до позиції Розалії Лікової, яка добачає їх у різних фазах розвитку модернізму. Так, болгарська авангардна фантастична література 1920-х років (А. Геров, С. Мінков) уже містить риси, характерні для постмодернізму, а саме: елементи деструкції персонажа, порушення традиційної рівноваги, перетворення елементів знайомого домашнього, комфортного світу та символи напівреальної, напівфантастичної дійсності, гру між предметністю та світом езотеричного, між миттю та вічністю, пародіювання світу містичного, множинність світів і їхнє одночасне існування. Цілком відповідно до домагань постмодерного письма С. Мінков долає традиційні форми авторської присутності: він змінює цілісну структуру художнього твору, включно й

функцію читача, що придатна до подвійного буття, гумору, гротеску, пародійної мови, художньої гри й умовності.

Наприкінці ХХ ст. ті ж самі способи художньої типізації щодо фантастичного твору дозволяють говорити про сприйняття фантастики як популярної, масової літератури, що є безперечною ознакою кітчевості.

З погляду на означення «постмодернізму до постмодернізму», яке виразно реалізується саме у болгарській фантастичній прозі, доречно окреслити основні тенденції розвитку саме сучасної фантастики: виключна орієнтація на дитячо-підліткову аудиторію; фентезі посідає територію вестерну, авантюрного й історичного романів; хорор тяжіє до психологічного ускладнення, асимілює публіку медичного й психологічного трилера та психоаналітичного роману; альтернативна та криптоісторична фантастика витісняють історичну літературу. Сучасні болгарські письменники-фантасти використовують такі традиційні принципи естетики постмодернізму як гра, іронія, використання алюзій, цитатність, інтертекстуальність, залучення читача до творчого процесу, полістилізм, руйнування часо-просторових і смислових координат, дифузія жанрів, колаж, монтаж, карнавалізація, деструкція та деконструкція (фабули, персонажа), сприймаючи літературу (за визначенням сербського фантаста та літературознавця С. Дам'янова) «у вигляді безкінечної гри можливостей» [45, С. 283], як комбінування (ARS COMBINATORIA) «існуючих та вигаданих культурологічно-цивілізаційних парадигм, а також модусу, який принципово руйнує і переборює логоцентризм традиційної літератури» [45, С. 283–284].

Болгарська фантастика постмодернізму орієнтована на всі вікові та соціальні категорії читача й охоплює широкий спектр сфер соціального життя: виокремлюється фантастика дитяча й підліткова, історична й політична, медична й соціально-психологічна, трилер і пригоди.

2.2. «Десятий праведник» Любоміра Ніколова – наукова фантастика на межі століть

Любомір Ніколов один із перших болгарських фантастів, який зміг створити новий тип наукової фантастики. Він ще у 80-тих роках «закладає основи романтичної авантюристичної наукової фантастики. Він знає ціну жанру як розважального засобу, як уявного способу прикрасити бліду й нецікаву буденність. Автор вміє використовувати сенсаційні ефекти фантастичного, її потенційні можливості викликати допитливість, тримати постійно напружену увагу. Добре орієнтуючись у внутрішніх правилах жанру, ніколи не поспішаючи розкривати фантастичну таїну, він намагається до кінця утримати живий інтерес до сюжетних подій» [203, С. 159].

Його перший твір – роман «Кріт» («Къртицата», 1981) [139] – присвячений характерній для болгарської літератури хвилі «чужопланетної революції». Йдеться про окремий напрям у межах наукової фантастики, пов'язаний з умовно-алегоричним усуненням протиріч і конфліктів у Космосі. Жахливі чужі світи тут за традицією повторюють у гротескному вигляді абсурд і парадокси фашистського суспільства, а земна людина є носієм бунту. Герої Л. Ніколова, вихованці Космічної академії, завжди йдуть поруч із небезпекою та ризиком, втягнені у складні, іноді безвихідні ситуації. Цей роман став яскравим прикладом тогочасної канонічної наукової фантастики: «Пластика образів і подій, сугестування ілюзії життєвості й відчутності фантастичного художнього простору Ніколова не викликали жодних сумнівів стосовно першої книги. Його проблема лише в одному – несамостійності фантастичного мислення й відсутності глибини та легкості, з якою він продукує «наукові» мотивування, метою яких є, згідно з канонами жанру, пояснення вигадки/фікції» [203, С. 159]. Але вже в подальших творах цей недолік автор майстерно усунув.

У повісті «Хробак на осінньому вітрі» («Червей под есенен вятър», 1986) [140; 141] Л. Ніколов, вдало використовуючи реалістичне наукове мотивування, розкриває важливі психологічні колізії людської душі. Грем Гроол – екранний образ, який, оживши, шукає себе, намагається самоідентифікуватись і безперервно наполягає на автономності (тобто незалежності від людини). Твір фактично присвячений психологічному дослідженню збентеженої психіки фантомного героя. Врешті «Хробак ...» – один із найбільш витончених творів про відповідальність творця (письменника, художника чи режисера) за своє творіння.

У 1990-ті він багато займався перекладами (за переклад епопеї Толкіна він отримав премію Спілки перекладачів Болгарії), також під псевдонімом Колін Воломбері написав близько 30 книг-ігор для дітей і підлітків. Власне, Л. Ніколов є першопрохідцем цього різновиду популярного читання в Болгарії. Книги-ігри наприкінці 80-х – у 90-ті здобули значної популярності у Болгарії. Письменники зазвичай використовували псевдоніми на американський манер для їх видання – це давало реальну можливість потрапити до серій іноземної літератури, які з таким захопленням читала молода аудиторія (псевдоніми використовують і нині болгарські письменники для привернення більшої уваги читачів – наприклад, Х. Поштаков (Крістофер Поустман), І. Іванов (Кіра Валері), Е. Ікономов (Крістофер Батлер, Роберт Шелі, Самюель Голдблат, Крістіан Кантор, Том Антоні, Ларі Рок) і т.д.

Любомір Ніколов один із дуже популярних і продуктивних болгарських фантастів. За останні роки він написав такі фантастичні оповідання: «Спочатку було метро» («В началото бе метрото», 2006), «Спаситель згадок» («Спасителят на спомени», 2006), «Остання крапка» («Последната капка», 2007), «Три історії про місто, у якому багато вітру» («Три истории за град с много вятър», 2008), «Чувак... забудь своє тіло!» («Пич... забрави си тялото!», 2011).

Поява в 1999 році роману-антиутопії «Десятий праведник» ознаменувала повернення талановитого автора у велику фантастику. Письменник так згадує

історію створення свого роману: «У 1989 році Тед Тернен оголосив про всесвітній конкурс науково-фантастичного роману з нагородою 500 тисяч доларів. Його вимоги були досить чіткими: певна кількість слів, події розвиваються у середині наступного століття й вирішуються глобальні проблеми на Землі. По суті, я пізно долучився до конкурсу, залишалось близько шести тижнів і час на пересилку. Тоді я почав швидко працювати, і щоб налаштуватися, постійно слухав електронну музику...» [137, С. 190]. Зрештою, юридичний контракт (що був однією з вимог конкурсу) не долетів до місця призначення з невідомих причин, пізніше ситуація у Болгарії змінилася, і текст пролежав у папці аж до 1999 року, коли надійшла серйозна пропозиція його надрукувати. Так, лише через 10 років після написання твір був надрукований і по достоїнству оцінений. За цей роман у 2001 році Л. Ніколов отримав премію «Гравітон».

У новому романі Ніколов зображує традиційний для наукової фантастики світ недалекого майбутнього (дія відбувається в першій половині XXI століття): в результаті планетарної катастрофи – коли основні хімічні елементи раптом змінили свої властивості, – позбавлена електрики, деградує земна цивілізація намагається вижити і пристосуватися до нових умов первісного світопорядку. Письменник досить детально описує всі етапи катастрофи, налаштовуючи читача на сприйняття зображуваної атмосфери та ситуації. Автор змальовує таку картину майбутнього: Колапс відбувся 11 липня 2028 року, стався вибух усіх ядерних боєприпасів на планеті [137, С. 45]. 26 жовтня 2028 почалися переговори про повне невикористання ядерної зброї, але вже було пізно. Десятки зарядів потрапили до рук екстремістських угруповань і ті вдалися до безоглядного терору². [137, С. 49]. Другий удар природи – Золотий крах у січні 2029 року, також не пояснюється жодними науковими законами. За кілька днів золото і срібло перетворилися на

² Десетки заряди бяха попадали в ръцете на екстремистки групировки и те подхващаха безогледен терор

нестабільні радіоактивні елементи чорного кольору. Третій удар – 4 квітня – за секунду людство втратило мідь – незамінну в усіх галузях електроніки. Людство об 11.47 за Гринвічем залишилося без електроенергії, й цивілізація впала навколішки. Голод, епідемії та війни між уцілілими довершили справу [137, С. 49].

Масова література часто звертається до теми екологічної катастрофи, останні десятиліття проблема збереження навколишнього середовища стала однією з домінантних і у фантастиці, що вказує на розуміння важливості збереження природи як основи людського життя. Екологічні катастрофи, зображені у фантастичних творах, мають досить сильний вплив на свідомість людини та її уяву. Після Колапсу рівнини поступово перетворювалися на справжнє тваринне царство. Цивілізація здавала свої позиції, і тварини розмножувалися дивовижними темпами, наздоганяючи узурповану століттями свободу³ [137, С. 28]. На планеті володарював голод, холод і страх.

Подія тотальної руйнації цивілізації набуває нового постмодерністського звучання, вона виступає не традиційним об'єктом зображення (як у науковій фантастиці попередньої доби), а матеріалізацією чогось безтілесного. У постійному діалозі з читачем автор підводить до розуміння того, що у романі йтиметься про щось духовне, нематеріальне, вічне. Письменник обирає прийом раптового перетворення Всесвіту, що дає можливість на перший план вивести людину, яка бореться за своє життя, а пізніше і за існування планети і Всесвіту загалом.

Головний герой роману, Ніколай Бенєв, фактично контрабандист, який видобуває дорогоцінні скалки розваленної техногенної цивілізації. Його робота вкрай небезпечна і не сприяє довголіттю. Однак, незабаром він починає усвідомлювати, що навіть у його справі ризик може бути надмірним, – коли береться доставити через Альпи, що кишать бандами мародерів, партію

³ Цивилизацията отстъпваше позициите си и зверовете се размножаваха с изумителни темпове, бързайки да наваксат узурпираната от векове свобода

діамантів для надзвичайно загадкового і зловісного наукового проекту. Він – знаменитий, сильний, розумний, хитрий, допитливий. Перед читачем постає романтичний образ героя-болгарина, який проходить шлях до самопізнання і духовного вибору. Цей контрабандист-вбивця, зрештою, стає Праведником (із Содоми), рятуючи свою душу і планету за допомогою віри і добра. У романі автор зображує культ незалежної особистості, притаманний людині до Колапсу (який проявляється через образи Ніколая Бенєва, Мішина, мсьє Луї, Гастона тощо).

Наприклад, шефові банди Мішину (щедра російська душа, обожнює кращу російську палену горілку), хоч його й бояться всі навколо, не чужі страждання бідняків, він ризикує заради друга, намагаючись його врятувати від жорстокої гри мафіозі. Ще один голова банди – Гастон (завжди поголений, у шкіряному піджаку, чистій, випрасуваній сорочці з краваткою) проникається голодуванням своїх «кур'єрів», дає їм бутерброди з шинкою, проте намагається не показувати своєї «людяності». Мсьє Луї – старенький міцний дідусь (теж голова мафії) має у своєму кабінеті роботу пензля Тіціана; він говорить: «Не перестаю дивуватися, що навіть у найтяжчі часи торгівля витворами мистецтва не припиняється. Схоже, є щось у людині, що змушує її цінувати картини нарівні з хлібом»⁴ [137, С. 175].

Життя на планеті після Колапсу постає своєрідним театром абсурду, апокаліптичним карнавалом, де поєднується часом протилежні істини, поняття, характери. Цікавим видається карнавалізація образів у романі: контрабандиста Бенєва, який знаходить віру в Добро, і священника – отця Донована. Адже останній – колишній співробітник КДБ, опікувався сирітським притулком, він брав гроші у всіх – у контрабандистів, у публічному домі, де завгодно, навіть «якби сам Антихрист спустився на Землю з усім своїм військом, і від нього

⁴ Изглежда, има у човека нещо, което го кара да цени картините наравно с хляба

отець урвав би якийсь франк для сирітського дому»⁵ [137, С. 120]. Зображення цієї особистості дає ключ до розуміння роману. Він був справжнім мудрецем: завжди вмів завершити розмову на тому, що було найслабшим місцем у співрозмовника, що виводило з рівноваги завжди спокійних контрабандистів; ніколи не сердився, коли навколо займалися богохульством, не філософствував (хоча його вважали мудрим філософом); досконало володів технікою гіпнозу, а, головне, мав живу віру у Добро.

Роману характерна інтертекстуальність, про що свідчить навіть назва твору, тут яскраво представлені біблійні мотиви зради, жертвності, віри, добра. Тема зради розкривається на новому рівні, вона проявляється у зраді собі. Людям не чужа правда, добро, чесність, але вони цього цураються – постійно недоговорюють, вбивають за сірники, за гроші, за розум, поважають бандитів і т.д. Навіть офіційна поліція не намагається знищити банду, оскільки остання їй допомагає. Адже у них є свої домовленості й відпрацьовані схеми.

Інший важливий аспект роману – мотив наукового відкриття або припущення. Автор підводить читача до розкриття таїни колапсу: Бенєв познайомиться з науковцем Джен Діксон, яка доставляла наукові розробки геніальному фізику Бержерону (він намагався побудувати генератор, здатний повернути Землі втрачену цивілізацію). Від Джейн Бенєв дізнається, що «зміни відбуваються не лише на Землі, а й в усьому Всесвіті, а Земля знаходиться у центрі циклону»⁶ [137, С. 79]. Так люди спостерігають зміни, які одночасно відбуваються на всіх видимих планетах усіх відомих галактик. А це означає, що відбувається все не одночасно (бо є поняття відстані між планетами й часу), але так, щоб здавалося одночасним для Землі. Зникнення звичної земної реальності породжує пошуки нової, ірраціональної, можливо, духовної. Герої

⁵ ...ако тая ноц Антихристът слезе на Земята с цялото си войнство, и от него ще изкопчиш някой франк за сиропиталището

⁶ Измененията са навсякъде, в цялата Вселена. Обаче не ме питай как и защо. Просто приеми, че Земята е в окото на циклона

припускають, що саме на Землі існує (або вже зникає!) те, що продукує зміни у Всесвіті. Саме це і стає загадкою, таїною для героїв, завданням, яким є розгадка всіх таємниць. Любомір Ніколов майстерно утримує увагу читача, відкриваючи нові горизонти для домислення.

Сучасної інтерпретації набуває традиційна тема науки та релігії. Прихильники першої – Джейн Діксон (науковець з Австралії) та Бержерон (фізик-геній), на боці віри – отець Донован. Сенс його життя – творити добро. Це було його вірою в Господа. Якось Донован зазначає: «Якби було 10 праведників, Содом був би врятований. Кожен із нас – тоненька нитка в міцному канаті Добра»⁷ [137, С. 173]. Концепція Добра стає ключовою в романі, на неї нанизуються сюжетна лінія, характеристика героїв, авторський задум. Двобій за притягнення Ніколая на чийсь бік (науки чи релігії) нагадує поєдинок Зла і Добра, Антихриста і Господа, в якому перемагає останній. Крах раціоналізму як один із принципів постмодерністської літератури тут знаходить своє яскраве відображення. Крім того, стає зрозумілим, що тією подією, через яку стався крах земної цивілізації, є безтілесне Добро в кожній людській душі.

Проблема вибору, самовизначення знаходить своє відображення в наступному епізоді. Бенєву та Доновану пропонують полетіти до Сицилії, коли банда підходить впритул до розкриття таємниці про геніальний задум створення нового генератора. Летять усі: мсьє Луї, Бержерон, кращий друг Мішин. Проте дізнавшись, що Донован не летить, Ніколай останньої миті відмовляється, мотивуючи свій вчинок так: просто не міг залишити отця самого: «Мені здавалося, якщо я полечу, це буде зрадою. Ти тут говорив про добро, що утримує світ на межі прірви. Якщо ти правий... тоді людина має думати не лише про себе, чи не так? Тоді все набуває іншого смислу... не знаю, чи розумієш ти, що я хочу сказати? І навіть простий, наївний вчинок важливий... Знаю, це все звучить безглуздо... але ніби цієї миті моє рішення

⁷ Ако има поне десет праведници, Содом ще бъде спасен. Всеки от нас е като тъничка нишка в дебелото спасително въже на Доброто»)

виявилось найголовнішою ниткою в безкінечній безлічі інших ниток того самого канату»⁸ [137, С. 179].

Боротьба у людській душі протилежних начал (самозбереження, порятунку та жертовності) формує новий характер – романтичний сильний, духовно збагачений, витончений, оновлений герой. Золотий хрест отця Донована, що блищав на грудях пораненого, був тим доказом, якого не вистачало вченим і простим людям, щоб зрозуміти, що Колапс тут, на Землі. Хрест почорнів лише зі смертю отця. Зрозумівши це, Ніколай обрав свій шлях – праведника із Содоми. Знову через категорію Добра автор підводить до розуміння сенсу існування: Добро має втримати світ над прірвою. Коли на Землі існуватиме Добро, не буде загибелі Всесвіту. Показовим є фінальний епізод, у якому перед героєм постала важлива проблема вибору, вже вкотре означена у романі: або він повинен застрелити начальника поліції Буше, або сам буде застрелений. Почуття відповідальним за людство і те, що коїться у всесвіті, інстинктивне асоціювання себе з тим десятим Праведником, який може врятувати світ, не дало змоги звести курок. Останніми його словами були «може бути...», повторюючи які, як магічне закляття, він сподівався на те, що зробить правильний вибір, вірив у чудо та спасіння. Останньої миті він не захотів губити те, що знайшов – Добро.

Фінал залишається відкритим, проте читач здогадується, що начальник поліції вбив Ніколая, згадуючи слова Баска, відомого контрабандиста, який на перших сторінках роману напроорочив загибель Ніколая «на золоті, десь глибоко під землею, але не скоро»⁹ [137, С. 13].

⁸ Струваше ми се, че ако се измъкна, това ще бъде предателство. Преди малко ти говореше за доброто, което задържа света над пропастта. Ако си прав... тогава човек не бива да мисли само за себе си, нали? Тогава всичко придобива по-друг смисъл... не знам дали ме разбираш. И дори глупавата, наивната постъпка става важна... Знаем, че звучи нелепо... но сякаш за момент моето решение се оказваше най-главната от безбройните нишки във въжето.

⁹ ...сред злато ще умреш. Дълбоко под земята... но не скоро.

Автор у своєму фантастичному творі нагадує вже добре відому сучасному читачеві тезу про те, що світ, у якому людина поставила себе над природою, може бути страшним і непридатним для життя: «Ми обрали шлях цивілізації – гибельний шлях – шлях насильства над природою і ближніми. Іншою стежкою гармонії з буттям йшли лише окремі племена – евенки, індіанці, чукчі, полінезійці...»¹⁰ [137, С. 168].

Цей роман цілком можна вважати антиутопічним, адже тут наявні всі елементи антиутопії: «тотальна стандартизація усіх сторін життєдіяльності соціуму й окремої особистості»; «особистісне начало стає центральним об'єктом переконструювання»; «знищення всіх традицій світобудови», «своєрідний нігілістичний пафос соціального експериментування»; «уніфікація духовного життя; притчевість; багатоаспектна розробка психологічного плану для встановлення ступеня духовної деградації особистості в антиутопічних умовах життя (існування)»; «активність гносеологічної та прогностичної функцій» [144, С. 205–206]. Антиутопії, на думку А. Нямцу, «представляють світ, яким він не повинен бути, і тим самим надають можливість реально впливати на існуючі соціальні процеси у конкретній країні» [144, С. 206].

Для цього роману характерна наявність специфічної суб'єктивно-емоційної зони, до якої залучається читач. Автор постійно утримує читацьку увагу в напрузі, викликаючи бажання розгадати таємницю Колапсу самотійно. Любомір Ніколов грає з читачем, даючи йому підказки, і знаходить щоразу нові варіації розгортання подій. Так, читач не може передбачити наступний етап сюжету. Використання ігрового стилю досягає ефекту розуміння несправжності, штучності реального способу життя. Своєрідний ігровий прийом, використаний автором при розіграванні мафіозі партії в шахи із застосуванням «дамського гамбіту» (шахова партія, де одна зі сторін жертвує

¹⁰ От векове сме поели по един гибелен път — пътя на насилие към природата и към ближния. По другата линия, линията на хармония с битието, са тръгвали само отделни племена — евенки, индианци, чукчи, полинезийци...

пішаком задля скорішої можливості атакувати), пішаками якої виступали живі люди, демонструє, що активної позиції набув не Буше, як передбачалося, а мсьє Луї з ученим Бержероном (які втекли на Сицилію). Проте фінальну партію «дограв» отець Донован, саме він зміг пробудити силу Добра у контрабандиста й холоднокривного бандита Ніколая Бенєва.

Своєрідним є також шлях і форми відображення внутрішнього світу героїв – у контрасті, незвичних поєднаннях: контрабандист-праведник і священнослужитель–КДБіст, радіоактивне чорне золото й безцінь діамантів, шеф поліції – мафіозі тощо.

Принцип інтертекстуальності реалізується через використання ремінісценцій з Біблії, фільму «Чудова сімка», використання портрета Карла V роботи Тиціана тощо. Твір не позбавлений і гумору: головним мудрим девізом Мішина був наступний: «Мить необережності – й на все життя мервець»¹¹ [137, С. 92] і т.д. Автор закладає фундамент для нових постмодерністських експериментів, граючи з читачем, використовуючи інтертекст, антитези й карнавал, комбінуючи різні схеми, вдаючись до віри в Добро (Святий Дух), через примітивізм та еротизм (сцена з Джейн у будинку на Тотенвег – «мертвому шляху») йдучи до шляху нового експерименту.

Звичайно, у творі наявний не весь риси постмодерністського твору, але тут важлива настанова, якої керується автор у процесі творення. Як зазначає Алла Татаренко: «Існує цікавий досвід національних літератур, в яких універсальні риси реалізовані на основі національних традицій» [208, С. 21]. Цитатність, колаж, бриколаж, монтаж, фрагментаризація тощо – дефініції постмодерної літератури, які дозволяють створювати поліжанрові міжродові літературні тексти. У творі Любомира Ніколова наявні елементи монтажу. Використання цього прийому зумовлює поділ дії на уривки, що розділяються між собою простором і часом. Але монтаж не лише поєднує окремі кадри, не тільки відтворює послідовність сюжету, а й зіставляє їх між собою. Існує кілька

¹¹ Един миг невнимание — после цял живот мъртъв.

форм монтажного зв'язку. По-перше, це встановлення причинно-наслідкових зв'язків між окремими епізодами (вони можуть бути реально-послідовними, умовно-алогічними, паралельними або перехресними). По-друге, це об'єднання темпоральних і ритмічних характеристик зовнішньої форми у мелодійне звучання. Третьою формою монтажного зв'язку є поєднання зображених частин.

Наприклад, читач слідкує за подіями у творі: автор зображує одну сцену (розмову Ніколая з Буше у в'язниці про контрабанду діамантів), потім переносить читача до іншої, яка відбувається в іншому часо-просторі (сцена з йоанітами). Часто читач самостійно повинен співставити ці фрагменти та домислити, що відбулось у першій сцені вже після того, як автор переніс героїв і читача до другої, щоб зрозуміти, чому і як з'явився Буше, коли йоаніти готові були спалити Бенєва. За таким же принципом проявляється монтаж у будинку мсьє Луї та втечі, інших епізодах.

С. Ейзенштейн у статті «Монтаж 1938» силу монтажу визначив у тому, що глядач проходить той творчий шлях, який пройшов автор, створюючи образ [245]. Глядач із надр своєї фантазії витворює образ, підказаний йому автором, що веде його до пізнання й переживання теми. Так постійно відбувається діалог із читачем, залучення його до співтворення.

Щодо сюжетної організації твору, тут прикметним є принцип розгортання сюжетної лінії за подібністю до шахової партії. Читач знаходиться то на боці одного гравця, то на боці іншого, проте автор майстерно втілює прийом «дамського гамбіту», що не дає змоги читачеві передбачити наступний крок.

Крім того, постмодерністський принцип дифузії жанрів проявляється у використанні елементів бойовика. Постійно конкуруючі банди, йонаніти, грошові афери, втечі, переховування, переслідування, ефектні бійки, яскрава сцена з дирижаблем (де герої мало не випадають, потім їх мало не вбивають, врешті за кілька секунд до вибуху вони рятуються) – все це характерні риси бойовика.

У цьому творі можна виділити риси і романтичної фантастики (за концепцією О. Зарицького). «Нові риси романтичної фантастики, – на думку О. Зарицького, – мають твори, що з'явилися у другій половині ХХ ст. Серед них можна назвати «Подорож у країну естетів» Андре Моруа, «Тигр Тома Трейсі» Вільяма Сарояна, «Бар'єр» Павла Вежінова» [63, С. 129]. Єдине фантастичне припущення – вміння дівчини літати – є основою реалістичної художньої структури повісті «Бар'єр» П. Вежінова [22]. Але це фантастичне припущення створює небачений розрив між реальністю і мрією, повсякденністю і поезією, що характерно для романтичної фантастики. Виникає нездоланий моральний бар'єр у подвійному світі життя. Існування цього подвійного світу – важлива ознака романтичної літератури [63, С. 129].

У романі наявні характерні для романтичної фантастики елементи:

- особливий тип мислення героїв («гра в дамський гамбіт» є основою розгортання сюжетної лінії),
- особливе бачення світу (притаманне отцю Доновану, пізніше Ніколаєві Бенєву),
- прагнення автора твору створити ідеальний романтичний світ (світ Добра),
- романтичний ідеал (образ Праведника),
- поетизовані образи персонажів (Бенєв, Мішин, Донован).

Для романтичної фантастики характерне застосування фантастичних елементів, наявність романтичного світу чи романтичних образів персонажів, розв'язання передусім моральних, а не соціальних проблем [63, С. 130]. Саме моральний код Добра закладений автором у творі. Він розкривається як у світі мікрокосму (окремої людини), так і макрокосму (всесвіту загалом), причому ці категорії є взаємозалежними. Категорія Добра обрана не випадково, адже саме вона є сакральною для болгарської культури. Болгари наділяють Добро особливою силою і вважають його основним у людській природі з прадавніх

часів. Теми Добра у своїх творах торкається ще один сучасний болгарський фантаст, автор тетралогії Ніколай Теллалов.

Отже, роман Л. Ніколова «Десятий праведник» поєднує в собі ознаки сучасної антиутопічної наукової фантастики з елементами бойовика. Тут також майстерно використаний принцип монтажу, інтертекст, гра, карнавал, що дає змогу говорити про риси постмодернізму, втілені в тексті. Звертаючись до традиційного для наукової фантастики світу майбутнього (Земля 2028 року) й теми екологічної катастрофи (глобальний апокаліпсис), письменник обирає прийом раптового перетворення Всесвіту, пропонуючи кілька варіантів формування людини нового зразка.

На рівні концепції героя Л. Ніколов зобразив два типи особистості: перший, незалежний, що характеризує героїв попереднього періоду (Мішин, Буше, Бержерон та інші), другий – герої, що перебувають у стані постійного вибору, нерішучості, поєднанні протилежних відчуттів (отець Донован, Ніколай Бенєв). Саме через постійну інтеракцію героїв із другого типу народжується оновлена Людина. Проблема вибору, боротьби двох начал (самозбереження, порятунку і жертвності) формує новий характер – духовно збагачений, витончений, оновлений, романтичний, сильний.

У творі представлені біблійні мотиви зради, жертвності, віри, добра. Сучасної інтерпретації набуває традиційна тема науки та релігії. Концепція Добра (яка є сакральною для болгарської культури) стає ключовою в романі, на неї нанизуються сюжетна лінія, характеристика героїв, авторський задум. Навіть двобій за притягнення Ніколая на чийсь бік (науки чи релігії) нагадує поєдинок Зла і Добра, Антихриста і Господа, в якому перемагає останній. Крах раціоналізму як один із принципів постмодерністської літератури тут знаходить своє яскраве відображення.

Автор постійно взаємодіє з читачем, утримуючи увагу в напрузі, граючи, даючи підказки та варіації розгортання подій. Щодо сюжетної організації

твору, тут прикметним є принцип розгортання сюжетної лінії за подібністю до шахової партії. Перебуваючи то на боці одного гравця, то на боці іншого, читач намагається передбачити наступний крок у розгортанні сюжетної лінії, проте обраний автором прийом «дамського гамбіту» (авторської гри з читачем) не дає змоги цього зробити.

Крім того, у творі майстерно втілені принципи монтажу й дифузії жанрів, що проявляється у використанні елементів бойовика (конкуруючі банди, йоаніти, грошові афери, втечі, переховування, переслідування, ефектні бійки, яскрава сцена з дирижаблем про майже неймовірний порятунок героїв тощо).

У романі Л. Ніколова можна виокремити і риси романтичної фантастики, через наявний у творі особливий тип мислення героїв, особливе бачення світу, прагнення створити ідеальний романтичний світ, романтичний ідеал, поетизовані образи персонажів.

2.3. Посткіберпанк у фантастиці Любена Ділова

Сучасна болгарська фантастика маловідома українському читачеві, і не через брак якісних фантастичних творів, а скоріше через нестачу перекладів. Цікаво, що найяскравіші зразки болгарської фантастичної літератури перекладені німецькою, французькою, іспанською, англійською мовами, кілька творів з'явилися у російському перекладі. Фантастика досить потужно розвивається в Болгарії, залучаючи до свого кола все більше прихильників. У 1990 році в Болгарії метром болгарської наукової фантастики Любеном Діловим була започаткована перша національна жанрова премія «Гравітон». Кожного року статуетку Маленького Принца вручають кращим письменникам і критикам, перекладачам і художникам, режисерам і видавцям за вагомий внесок у розвиток болгарської фантастики. За цей час її отримали такі відомі болгарські фантасти й літературознавці, як Агоп Мелконян, Велічка

Настрадінова, Алек Попов, Людміла Стоянова, Георгі Мілев, Елка Константінова, Любомір Ніколов.

Сам же Любен Ділов, добре відомий своїми науково-фантастичними творами 60–80-х рр., за останні роки випустив чотири нових романи, які важко назвати «чистою» науковою фантастикою через присутність міфологічних, притчевих, філософсько-релігійних і філософських домінант – «Гомініана і час» (1995), «Біблія Ліліт» (1999), «Демон Максвелл» (2001), «Коли обираєш себе» (2002). Детальніше зупинимося на останньому творі, оскільки він є яскравим прикладом сучасної наукової фантастики як метажанру. Перед читачем постає постмодерністський фантастичний твір, з притаманними йому рисами дифузії жанрів, що поєднує наукову фантастику, кіберпанк, антиутопію, дистопію. Таку взаємодію дослідники (зокрема, Лоренс Персон) називають терміном посткіберпанк [253].

Загалом кіберпанк (Cyberpunk) визначають як напрям фантастики, що виник у 1980-х роках і характеризується використанням комп'ютерів чи інформаційних технологій. Терміном «кіберпанк» було назване оповідання Б. Ветке, що з'явилося у 1980 році у «Журналі наукової фантастики Айзека Азімова». Але як жанр фантастичної літератури кіберпанк був розроблений Вільямом Гібсоном на початку 1980-х років і у 1984 році був популяризований з появою роману «Нейромансер». Своєю появою кіберпанк завдячує стрімкому розвитку інформаційних технологій 80-х, а саме відсутності адекватного його відображення у тогочасних науково-фантастичних творах. Основними характеристиками творів цього жанру є зображення подій у віртуальному просторі та розмиття кордонів між реальністю та віртуальним світом.

Особливістю творів кіберпанку є авторська настанова на зображення художнього світу як технологічної утопією або антиутопії, дія відбувається у близькому майбутньому, час технічно точний. У творах не подається нічого нового, проте вимагається від читача обізнаності щодо проблем розвитку технологій, зокрема комп'ютерних і мережевих. Класичні кіберпанківські

персонажі були маргіналами, одинаками, знедоленими людьми, що живуть за гранню, як правило, в дистопічному майбутньому, в якому повсякденне життя піддавалося стрімким технічним змінам, де існувала всюдищу цифрова інфосфера й насильницькі модифікації людського тіла [253].

Посткіберпанк також розкриває проблеми суспільства (навіть краще, ніж класична наукова фантастика), проте тут героєм постає не відчужений одинак, а повноправний член суспільства, що також має роботу, родину, навіть дітей. Як пише А. Нямцу: «Про що б не розповідали фантасти: про подорожі, далекі позаземні цивілізації, неймовірні пригоди космічних робінзонів, жахливі планетарні катаклізми, екологічні катастрофи, народження та зникнення галактик – у центрі оповіді завжди стоїть Людина» [144, С. 3]. Цікавою видається можливість аналізу твору як антропологічного роману, який традиційно ставить питання про те, кого можна і не можна вважати людиною, визначає межу людського-нелюдського, окреслює, що перебуває по обидва боки від цієї межі.

Як кращий зразок посткіберпанка, роман Любена Ділова гостроекзистенційний. У центрі уваги письменника посткіберпанка завжди стоїть питання про людське безсмертя: чи може людина, що кілька разів помирала й воскресала, по праву вважатися людиною і, зрештою, що таке людина взагалі? Ці ж питання підіймає й англійський фантаст Річард Морган у романі «Видозмінений вуглець» («*Altered carbon*», 2002). Як відомо, проблеми безсмертя, самовизначення, сумніву, песимізму, абсурду людського існування яскраво представлені в екзистенціалізмі. Естетика екзистенціалізму у центр ставить трагічно-песимістичні мотиви смерті, самогубства, тривоги, безнадії, страху, виснаженості, відчаю. Людина, приречена на безглузді страждання, «людина без надії», котра, усвідомивши себе такою, більше не належить майбутньому, – класичний типаж екзистенціальної літератури.

Отже, в центрі роману болгарського фантаста – постать великого вченого зі світовим ім'ям, директора найавторитетнішого європейського Інституту

евристичних досліджень і авангардних комп'ютерних технологій – Даніеля Діміха. За іронією долі він захворів на дуже рідкісну та важку хворобу АЛС (аміотрофічний латеральний склероз, іншими словами, м'язова атрофія). Медицина дійшла висновку, що хоча пацієнт і відомий на весь світ, проте він приречений. Тим часом Інститут вивчення зовнішніх планет щедро фінансував створення самопрограмуючої машини для роботи на далеких планетах в умовах, неможливих для людини [49, С. 20]. Така машина вже була готова, проте ще проходила стадію перевірки, бо самостійно оволодівала все новими можливостями. Назвали її Великий – на честь середньовічної штучної людини, хоча зовні нічого спільного з людиною вона не мала: виглядала як страхітлива залізна триметрова акула. Даніель вирішив віддати свій мозок Великому, таким вчинком послужити людству та продовжити собі життя. Після вдалої операції з пересадки мозку Діміх починає нове життя кіборга. Він оволодіває фізичними надможливостями, має приємний голос, який сам собі синтезував. Але новий голос не здатен передати почуття людини, її емоції. Тут письменник досить гостро ставить проблему протистояння штучного інтелекту і розуму, у результаті чого доходить таких висновків: «Штучний інтелект може пишатися тим, що досяг абсолюту довершеності, але соромно, що людський мозок опустився до рівня штучного інтелекту¹²» [49, С. 64], «Різниця між штучним інтелектом і людським розумом в тому, що перший не вміє брехати¹³», людський розум не може збагнути структури Всесвіту, «він їй абсолютно чужий»¹⁴ [49, С. 61]. Крах раціоналізму, показовий для роману в цілому, посилюється роздумами головного героя: у вченого постійно виникає сумнів, чи не закодовано все, що людина має знати про Всесвіт, у ній самій.

¹² Изкуственият интелект можеше да се гордее, че е постигнал такива висоти на съвършенство, но е срамно за човешкия супермозък да се фука, че е слязъл до равнището на изкуствените интелекти.

¹³ Изкуственият разум не е способен да лъже.

¹⁴ Структурата на Вселената се оказа абсолютно чужда му.

Принцип деструкції персонажа відбувається не лише на психологічному та соціальному рівні, а й на рівні фактичного існування, адже вченого Данієля Діміха вже не існувало, на його зміну прийшов біоробот Брейн з інтелектом Діміха. Цікаво, що письменник обирає інше ім'я для свого героя – Брейн (буквально, мозок), ніби тим самим підкреслюючи значимість його інтелектуальних можливостей, а не особистості. Відомий астроном І. Шкловський вважає не просто можливим, а й найбільш перспективним такий шлях розвитку людства: «Подібно до того, як ми зараз широко користуємося штучними протезами (наприклад, зубами), не відокремлюючи їх від свого «я», розумні істоти майбутнього у значній частині, якщо не в більшості, можуть складатися зі штучних елементів. Врешті представляється можливим поява високоорганізованих, розумних, самовдосконалених не антропоморфних форм життя... Можна навіть уявити, що окремі штучні істоти можуть жити багато тисяч років і навіть довше» [243, С. 318–320].

Коли Діміх «вживається» у «тіло» кіборга, у нього виникають традиційні для посткіберпанка питання щодо появи людини та її ролі на Землі: «Який диявол... допустив появу людини на цій прекрасній планеті? Чому вся людська цивілізація є плодом прагнення подолати закони природи? Врешті решт людство протягом усього його існування зубами й кігтями воювало, щоб продовжити своє існування на землі, а не під нею»¹⁵ [49, С. 28]. Так розкриваються три актуальні проблеми:

- поява людства на Землі;
- взаємодія людини і природи;
- безсмертя людини.

Однією з провідних течій суспільної думки ХХ ст., що на перший план висунула ідею абсолютної унікальності людського буття, зосередившись

¹⁵ За какъвъ дявол... е допуснало да се появи човекът на тази хубава планета? И защо му е вдъхнало този нагон все против природата да върви?.. В края на краищата... човечеството през цялото си съществуване със зъби и с нокти е воювало да удължи пребиваването си на земята, не под нея!

навколо проблеми людини та її місця у світі, проблеми духовної витримки людини, яка потрапила в потік подій і втратила контроль, стала екзистенціалістська філософія. Не слід забувати, що як постмодернізм, так і екзистенціалізм постали на ґрунті глибокого песимізму щодо можливостей технічного, наукового й морального прогресу [151]. Сучасні науковці зробили спробу порівняння, співставлення теоретико-методологічних і художньо-естетичних засад екзистенціалізму й постмодернізму, що зустрічаємо в роботах С. Квіта, С. Куцепал, Л. Левчук, Л. Маккалу, О. Пастушкової, В. Руднева, Б. Скордилі, М. Епштейна [78; 58; 96; 147; 165; 246]. Л. Маккалу стверджує, що екзистенціалістська філософія виявилася надзвичайно плідною для розвитку постмодерного мислення; а «предтеча екзистенціалізму» С. К'єркегор зумів передбачити й намагався обґрунтувати вже в середині XIX століття такі важливі ключові теми для постмодернізму, як смерть автора, розпад індивідуального Я, деструкція характеру, крах раціоналізму [58, С. 192]. Екзистенція, на думку М. Хайдеггера і Ж.-П. Сартра, є буттям, спрямованим у «ніщо», яке усвідомлює свою конечність. Вчений Даніель Діміх займався теорією вакууму і знав, що вакуум це не те «ніщо», про яке говорить людина. Світ виник з вакууму, з «нічого». Навіть у Біблії написано, що Бог створив світ з нічого. Але пізніше Брейн–Даніель зрозумів, що у Всесвіті немає місця для «ніщо» – він безкінечний.

Своєрідно переосмислюючи категорії раціонального і чуттєвого, автор все ж наділяє свого робота можливістю відчувати. Дан дуже страждав: чи є у світі фізика людського страждання? Живеш – страждаєш, страждаєш – отже знайшов істину у стражданні. Так він переосмислив слова відомого філософа Рене Декарта. Колишній вчений мріяв про те, щоб сміятися, адже «сміх – єдина зброя людини проти байдужості Всесвіту!»¹⁶ [49, С. 107], хотів, аби його голос міг передавати його почуття, але таких «помилок» трапитися не могло – цього він не вмів.

¹⁶ Смехът бе единственото оръжие на човека срещу безразличието на Вселената.

Проте він умів спати, навіть бачив сни, іноді еротичні, що видається неможливим для робота. Художній сон – семіотична форма втілення авторської інтенції. Це не просто витвір примхливої фантазії автора, а свого роду «зашифроване послання» митця читачеві. Вибір образної символіки сновидіння, сюжету, персонажів, яким він делегований – все це вияв авторського посилу в оніричному просторі тексту, що «працює» поряд із іншими текстовими одиницями на авторську ідею [200, С. 35–63]. У романі Брейн наділений можливістю бачити сни, цей факт підкреслює не лише його людське начало, а й дає можливість письменникові у снах розкрити іншу реальність. Адже сама форма художнього сну дає можливість зібрати найбільш значущі для письменника ідейно-тематичні блоки разом в одному локусі оніричного простору.

Як зазначають дослідники (зокрема В. Карпова), «літературні сновидіння в модерністській і постмодерністській прозі ХХ ст. поліфункціональні, вони виконують роль універсального медіатора між мистецтвом і дійсністю» [77, С. 53]. Дослідниця вказує на основні функції сновидінь – комунікативну, креативну, інформативну, ретроспективну, сенситивну, сюжетно-композиційну, філософсько-естетичну, художньо-психологічну. Науковець пояснює, що «специфіка зображення сновидінь в онейросфері модернізму й постмодернізму обумовлена специфікою авторських задач: зображенням боротьби гарного з бридким, «старого» і «нового» в душах героїв, спробою внести сновидіння персонажів до сфери магії, кохання й історії, описом і аналізом «іншого простору» свідомості, авторською міфологією та міфопоетикою гри. Літературні сновидіння інколи служать тотальною віртуалізацією реальності, активізують гру архетипів в «снах розуму» [77, С. 53]. Іншою метою, коли письменник вдається до сновидінь, є досягнення ігрового літературного прийому, що реалізується через «гру в сни» та «гру зі снами», зустрічається і втілення законів сновидінь в архітектоніку твору. Н. Нагорна у статті «Сновидіння в постмодерністській прозі» зазначає, що сни дозволяють на

одному рівні поставити культура і текст, реальність і текст, і, навіть, сон і текст. У прозі постмодернізму сні набувають ознак «текстуальності», пародійності, цитатності, сповнені ремінісценцій з попередніх культур. «Сон є текст» – в цьому і полягає один із основних постулатів Ж. Лакана, який потім використовували постструктуралісти. Він стверджує, що сновидіння структуроване як текст, більше того: сон вже є текстом» [128, С. 21].

Авторська концепція Любена Ділова наділяє сон окремим смислом, новими функціями. Закономірно постає питання про межі сну. Як зауважує Алла Татаренко у статті «Сербська літературна фантастика постмодерної доби» (штрихи до портрета літературного явища)», у творах письменників-постмодерністів переплітаються три реальності – дійсна, онірична та літературна, і вони наділені однаковою релевантністю [209, С. 525].

У першому сні перед героєм промайнуло все його життя: він пригадав дитинство вундеркінда, студентські роки, матір. Тут постмодерністське трактування сну найближче до юнгівської моделі, де сон – це природна подія, актуальний стан несвідомого.

Абсолютно інший варіант – другий сон. Відомо, що «конотативний взаємозв'язок міфологічних образів в оніричному просторі тексту створює особливий, більш глибинний, латентний текст – підтекст сновидіння. У сні «текст» і «підтекст» об'єднані духовною аурою митця, його комунікативним наміром. Тому, щоб виявити денотативно-концептний план сновидіння, закладену в ньому авторську інтенцію, слід розшифрувати обидва структурні рівні сну. Це нелегке завдання полегшує читачу-реципієнту знання особливостей логіки сновидіння, «коду» розшифровки сну, загальної атмосфери твору, його ідеї тощо» [25, С. 132].

У снах предметний світ вміщує як творінь, що нагадують міфологічних або демонологічних істот, так і постмодерністських гібридів і гротескних потвор. Цей світ знаходиться у постійному русі, трансформації. Проте образи

самих персонажів виписані схематично. Автор намагається приховати себе в тексті, що створює відмежований і холодний тон оповіді.

Другий сон постає як онірична реальність. Читач не може одразу зрозуміти, що письменник представляє картину зі сну, неможливо і знайти відправну точку сновидіння. Фрагментарність як одна з ознак постмодерністського сну теж виконує свою роль задля створення ефекту однієї реальності. Брейн мандрує океаном, з'являється акула, між ними відбувається розмова. Але ця розмова з акулою – сон, вихід із якого відбувається в літературну реальність. Значення сну героєві розкодувала вбудована програма – перед ним постав архетип самотника. Проте буде помилкою вважати, що сон підкорюється фрейдівським архетипам, він виступає тут певним альтернативним простором, самостійною реальністю, через яку герой здатен відчувати: біль, себе, власне місце у світі, серед людей і планет. Лише у своїх снах кіборг відбуває себе, обирає себе, самовизначається.

Як зазначає Т. С. Мейзерська, окремими архетипами людської поведінки можуть бути міфотеми сюжету сновидінь, вони породжуються загальними підсвідомими міфотворюючими ментальними структурами. У такому випадку, не світ речей, а саме думка сновидця, трансформована на рівень підсвідомо сформованої символіки, стає його моделлю поведінки. «Процес авторського міфотворення допомагає досягнути приховані символічні смисли, закладені у внутрішній структурі особистості, збагнути символічне смислове ядро особистості, виявити внутрішні закони її мислення, що складають глибинний код індивідуального міфотворення і втілюються в оніричному просторі мовою символів сновидінь – однією з форм міфологічного наративу» [114, С. 15]. Таким прихованим смислом стало досягнення героєм своєї людської натури й усвідомлення свого місця поза земною цивілізацією задля допомоги людству. Кожного разу під час спогадів і снів виникав біль, який не зникав разом із людським світом – фантомний біль. Саме він завжди повертав Брейна до людського, цей біль підкреслював у ньому Людину.

Його спогади ставали джерелом страждання. Дан мав свободу на Землі, але від неї він не отримав жодного задоволення, тому примусив віддати себе до Інституту зовнішніх планет: йому більше не було місця на Землі. Саме сон підказав йому подальший шлях – усамітнення, втеча. Йому потрібна була тиша [49, С. 169] – так реалізується один із принципів екзистенціалізму – «принцип відчуження», адже, відчужуючись від власного буття, можна пізнати себе через інших. Несучи високе емоційне навантаження, відчуження Любена Ділова має глибинне значення, адже воно «укорінене у внутрішньому єстві людини й тому охоплює усі області її діяльності і, перш за все, пізнання» [236, С. 18].

Ескейпізм, як одна з категорій постмодерністської літератури яскраво представлена у творі. Дан живе у двох реальностях – кібернетичній і людській, причому людська реальність і є тією ілюзорною, куди тікає герой-кіборг. Саме людська реальність (почуттів, ідей, думок) постає для нього ідеальною, тому він не намагається створити якоїсь іншої соціокультурної реальності, а бажає лише допомогти людям вдосконалити себе і свої людські якості

Категорія пізнання теж дещо переосмислена автором. Вона є яскравою рисою постмодернізму й виступає рушійною силою для Даніеля Діміха. Саме заради пізнання він зважився на такий відчайдушний вчинок – стати кіборгом, жити вічно. Автор роману, ніби мотивуючи вчинок свого героя, зауважує: «Релігії та моралі ставали завжди на шляху до пізнання»¹⁷ [49, С. 25], «Мораль обслуговує лише натовп, і жодного розвитку не буде, поки людство посилатиметься на мораль»¹⁸ [49, С. 35], «Про який хаос йшлося у Біблії, чи не той, що у процесі пізнання можуть виникати сигнали сигналів інших сигналів, чиї справжні першоджерела неможливо пізнати» [49, С. 64]. Можемо простежити тут і близькість до філософії М. Бердяєва.

¹⁷ Религии и мораль винаги са били пречка за познанието.

¹⁸ Моральт обслужва само тълпата. И никакво развитие нямаше да има, ако човечеството все на морала й робуваше!

Через пізнання автор підводить читача до розуміння іншої проблеми твору, закладеної у назві, – самовизначення. Недарма, епіграфом до роману обрані слова С. К'єркегора: «Знай, тому так важко обрати самого себе, що у цьому виборі абсолютна ізоляція є тотожною найглибшій співпричетності, й остання безумовно виключає будь-яку можливість стати чимось іншим, відтворити себе знову у вигляді чогось іншого»¹⁹ [49, С. 5]. Дан говорить сам про себе, що він – не кіборг, а кентавр, але вже не зможе стати людиною. Але хто він? Невже самовизначення прийде тоді, коли він зустрінє собі подібного, а це навряд чи колись станеться. На знак нового життя він обрав собі нове ім'я – Брейн, яке більше відповідає його теперішній функції у Всесвіті – він повинен думати, прокладати нові шляхи до розуміння Всесвіту, людини, вивчати нові планети й давати відповіді на все нові запитання вчених. Його «озброїли» найновішою технікою, надсучасними технологіями. Але найближчі друзі знали: він – «не кіборг... Але... драма в тому, що потрібно звикнути до життя, в якому тебе очікуватимуть непізнані приниження»²⁰ [49, С. 84]. Проблема духовної кризи може бути точно накладена на модель поведінки героя:

- неспокій/тривога (страх, що «вибиває» людину зі світу звичних ролей);
- абсурд (втрата сутності речей і вчинків, викликаних тривогою);
- небуття;
- вибір;
- свобода: «Свобода – це «фантастичний елемент» у природі людини, але саме вона забезпечує можливість людського буття в якості особистості» [236, С. 13].

¹⁹ Знай, затова е толкова трудно да избереш себе си, понеже в този избор абсолютната изолация е идентична с най-дълбоката обвързаност, а тя пък безусловно изключва възможността да станеш друг, да се сътвориш в нещо друго.

²⁰ Но драмата ти, разбира се, е тежка. Трябва да свикваш с един живот, в който те очакват непознати унижения

А свобода дарує безсмертя. «Право на безсмертя не тотожне праву на вічне щастя» [14, С. 149]. Звідси виникають емоційно-психологічні та моральні антиномії, основними причинами яких є:

- усвідомлення героєм неможливості повноцінного сприйняття й переживання;
- розуміння абсолютної відокремленості від людства та конкретних людей;
- повна втрата перспективи повноцінного людського життя;
- вічність одноманітна та млосна;
- внутрішній світ – світ деформованих цінностей та уявлень про реальне життя [145, С. 34–35].

Дан – типовий герой, схильний до трансцендентального самопізнання, до рефлексії і в той же час здатний визначити своє місце у світі. Його вибір – подорож у Всесвіт. У космосі він ставав свідком народження і смерті нових зірок і планет, а його допитливість давала надію на порятунок від самотності. Саме тут він зрозумів, що він існує. Перед ним поставали питання про «ноосферу», яка відображає коеволюцію людства та біосфери, закладені П. де Шарденом, В. Вернадським [24], він замислювався над тим, що є «монадою» в людині – розум або дух, навіщо душа. Але зрозумів, що, розширюючи біосферу, людина гармонізує ноосферу.

Фінал роману важко назвати щасливим, але герой знаходить екзистенційну свободу та духовне прозріння. Одна з основних рис посткіберпанку – герой не прагне знищити усталений суспільний лад, а намагається покращити його. Так, наприкінці роману Даніель-кіборг дає відповіді на питання, поставлені на початку. Проблематика взаєморозуміння людей між собою, гармонія та єдність думок, вивчення собі подібних, подане через фантастичне перетворення, постмодерністський абсурд та іронію, екзистенційні пошуки – вивершується наприкінці роману у звертанні до свого сина: «Синку! Скажи їм, щоб не сварили мене дарма, а не покидали зусилля

вивчати Землю! І ще скажи їм, синку, що людське достоїнство загубиться, коли буде спрямовано на негідні цілі. Шлях розуму у Всесвіті, синку, спрямований до собі подібних. Саме спільні почуття й думки можуть тримати в розумному порядку хаос!!!»²¹ [49, С. 206].

Якби він умів посміхатися, напевно він би посміхався, задоволений собою, промовляючи ці слова. Він чекав лише кілька десятиліть, літаючи в Космосі, а людство чекає на своє самовизначення вже багато тисячоліть. Категорія трансцендентальності (погляду зсередини) є основною для самоідентифікації, Дан визначився: «Я – людина!»²² [49, С. 201]. Його шлях попереду, де зовсім інша мова – мова Всесвіту, залишилось лише навчитися її розуміти. Письменник залишає частково відкритий фінал, спонукаючи читача до подальшої творчості та глибшого осмислення роману. Нові, створені творчою уявою реальності не відпускають читача – він знаходить все нові смисли, обдумуючи цей кібер-роман. Тут наявні глибокі психологічні колізії, що захоплюють, завойовуючи прихильність все ширшої аудиторії.

У романі можна виокремити такі елементи посткіберпанку:

- кіберпростір;
- штучний інтелект;
- нанотехнології, біоімпланти;
- квантова фізика;
- генна інженерія;
- пряме підключення людського мозку до комп'ютерних систем;
- соціальний герой;
- спроба допомогти людству;

²¹ — Синко!.. Кажі їм там да не ме ругаят напразно, а да не престават с усилията си да измъкнат Земята от нейната самота! И още им кажи, синко, че човешкото достоинство се губи, когато бъде впрягано за неподходящи цели. Пътят на разума във Вселената, синко, винаги е отправен към себеподобните. Само общите чувства и общите мисли могат да слепят в разумен порядък хаоса

²² Аз съм човек!

- біопанк;
- космопанк.

Отже, на прикладі роману Л. Ділова «Коли обираєш себе» розглядається один із варіантів функціонування постмодерністського фантастичного твору – посткіберпанку, з притаманними для нього рисами дифузії жанрів, що поєднує наукову фантастику, кіберпанк, антиутопію, дистопію.

Однією з рис літератури посткіберпанка є гостроекзистенційний характер твору: автор акцентує увагу на питанні людського безсмертя, з'ясовуючи, що таке людина і хто може по праву нею вважатися. Класичним типажем екзистенційної літератури є людина, приречена на безглузді страждання, «людина без надії», котра, усвідомивши себе такою, більше не належить майбутньому. Відповідно до цього у душі головного героя роману Даніеля Діміха панує відчай, втрачена надія, невизначеність.

Класичний принцип деструкції персонажа реалізується на двох рівнях: психологічному й соціальному, а також на рівні фактичного існування: вченого Даніеля Діміха замінив біоробот Брейн з новим ім'ям, яке символізує основну вимогу до робота – чіткий інтелектуальний розрахунок. Традиційні для посткіберпанка питання щодо появи людства на Землі, взаємодія людини та природи, безсмертя людини по-новому осмислюються в романі.

Своєрідно переосмислюючи категорії раціонального і чуттєвого, автор все ж наділяє свого робота можливістю відчувати. Цікавим і продуктивним напрямком дослідження цього твору Любена Ділова може виявитися проблематика сексуальності, фрейдизму, оніричного дискурсу.

Ескейпізм представлений у романі за допомогою подвоєння реальності (кібернетична і людська), причому відбувається зміна категорій на протилежні: герой-кіборг тікає в ілюзорну реальність, якою для нього стає людська. Саме тому Даніель не намагається створити якоїсь іншої соціокультурної реальності, а бажає лише допомогти людям вдосконалити себе і свої людські якості.

Категорія пізнання, своєрідно переосмислена автором, підводить читача до розуміння іншої проблеми твору, закладеної у назві, – самовизначення. Через важкі психологічні та моральні антиномії герой знаходить себе – він залишається Людиною.

Нові, створені творчою уявою письменника, реальності не відпускають читача – він знаходить все нові смисли, обдумуючи цей кібер-роман. Тут наявні глибокі психологічні колізії, що захоплюють, завойовуючи прихильність все ширшої аудиторії. У романі наявні такі елементи посткіберпанку: кіберпростір, штучний інтелект, нанотехнології, біоімпланти, квантова фізика, генна інженерія, пряме підключення людського мозку до комп'ютерних систем, соціальний герой, спроба допомогти людству, біопанк, космопанк.

Спроба людини залишитися людиною, коли її тілесні трансформації перетворили її на щось інше, наближають Л. Ділова до найсучасніших пошуків у розробці кіберпанку. Хоча він і залишається вірним собі: у романі наявні іронічна дистанція, завдяки якій виникає напружений сюжет, еротика, філософія та почуття гумору. Любен Ділов залишив читачеві багато можливостей як прочитання, так і трактування свого роману.

2.4. Детектив як пародія на технократичну фантастику

Хрісто Поштаков (Христо Поццаков) у сучасній болгарській літературі один із найбільш продуктивних авторів. Шлях до літератури не одразу відкрився письменникові, хоча в молоді роки він спробував навіть надрукувати один зі своїх творів. У листі до Є. Харитонова, він згадує про це так: «Мені тоді було 23 роки. З дитинства я дуже любив книги Олександра Беляєва. І одного разу під впливом «Людини–Амфібії» раптом написалось оповідання, яке, не стримавшись, я одразу запропонував у популярний журнал «Космос». Його редактором тоді був Светослав Славчев (один із метрів болгарської сюжетної прози), який по-доброму поставився до мене, але делікатно порадив ретельніше

працювати над стилем і придумувати власні ідеї. Оповідання не надрукували, проте я познайомився з д-ром Славчевим – мабуть, найдобрішою людиною з усіх, кого я коли-небудь знав, мудрим редактором і талановитим письменником. Ця зустріч, гадаю, визначила моє подальше літературне життя. Але тоді мене хвилювало зовсім інше...» [229, С. 133]. Доля відвела його від фантастики, щоб знову повернути через 20 років.

Перша публікація автора з'явилася в газеті «Наука и техника за младежта» 1987 року під назвою «Да отидем на гости» («Ідемо в гості»), де у властивій письменникові гумористичній формі розкривається тема контакту з іншою цивілізацією. Наступного року була надрукована новела «Трансформация» («Трансформація»), після якої Х. Поштаков почав активно друкуватися в найпопулярніших вітчизняних журналах, присвячених фантастиці – «ФЕП», «Фантастични истории» тощо, й у 90-х роках вже був відомим фантастом, лауреатом багатьох премій.

Хрісто Поштаков – неперевершений творець малої форми, тут він, за словами Є. Харитонova, «почуває себе впевнено, навіть занадто вільно. «Шинель», з якої виросла проза Х. Поштакoва, легко вгадується, – це творчість знаменитого американського письменника–фантаста Роберта Шеклі. Однак йдеться не про сліпе наслідування (адже і Р. Шеклі виріс, у свою чергу, з новел О'Генрі і, частково, Марка Твена). Справа, скоріше, у подібності художньої манери: підкреслений лаконізм, пародійно-сатиричний погляд на світ, точність формулювання, парадоксальність сюжетних ліній» [229, С. 134].

Тема створення «віртуальної реальності» розкрита в оповіданні «Представление» (1989) і перегукується з відомою повістю болгарського фантаста Любомира Ніколова «Черв'як на осінньому вітрі». У творі зображено своєрідний віртуальний театр, у якому живому акторові відводиться незначна роль: підключитися до сенсорної апаратури та задавати необхідний емоційний рівень свого двійника – комп'ютерної голограми. Використовуючи прийоми пародії, театралізації, традиційні для постмодерної літератури, Х. Поштаков

створив новий твір про відповідальність творця за своє творіння. Комп'ютерна голограма виступає одним із головних героїв у романі «Пригоди в Дарвілі» (1996), що став дебютом у великій формі. Присутність у романі усіх структурних елементів детектива й антиутопічних мотивів дає можливість визначити його як футурологічний детектив із елементами антиутопії. У творі також наявні риси виробничо-побутового роману (докладні описи життя й діяльності героїв – працівників загадкової інформаційно-комп'ютерної компанії «СИМАКС»), соціальної сатири, пародії на «технократичну» фантастику ідей із закономірною навмисною схематичністю образів. Наявність такого жанрового синтезу цілком характерна та показова для болгарської постмодерністської фантастичної літератури, зокрема метажанру наукової фантастики.

Детективом (від англ. detective – агент розшуку) називають різновид пригодницької літератури, переважно прозові твори, в яких розкривається таємниця, пов'язана зі злочином. Представниками жанру традиційно вважаються – В. Коллінз, А. Конан-Дойль, А. Крісті, Е. По й інші. Детективний жанр вважається таким літературним родом, який тривалий час перебував на периферії уваги критиків через їх загальнодоступність і широку популярність, що викликало сумніви щодо їхньої художньої значимості. В енциклопедії постмодернізму окремо зазначається, що модерністський «детектив ставить під сумнів презумпцію непорушності соціокосмічного порядку, фіксує цим свій антитрадиціоналізм і антинорматизм» [124, С. 214]. Це пояснюється втратою вихідних класичних презумпцій (наприклад, романи П. Буало, С. Жапрізо, Т. Нарсежака й ін.) та пошуком нових (обов'язково плюральних) мов культури, що здатні «висловити нові способи організації соціокультурного простору» [124, С. 214]. У модерністському детективі інтерпретаційний процес відіграє провідну роль у сюжетотворенні, оскільки «деталі загальної картини не тільки розрізнені й перемішані, але ще й кожна з них спочатку подана читачеві й героям у неправильному фокусі, що деформує справжні контури подій і зміщує аксіологічні акценти» [124, С. 214].

Детектив, втілюючи принцип співтворчості читача, залучає його у творчий процес і наділяє функцією прийняття остаточного рішення відносно того, що відбулося «насправді». Для такого детективу залишається непорушною лише презумпція наявності реальної картини подій: спостерігається виникнення проблеми неможливості її реконструкції, втрат героїв, проте для читача завжди відкритий вихід до будь-якої версії розв'язання подій [124, С. 214].

З точки зору літератури ХХ століття, детектив є «замкненою структурою», де сюжет не допускає смислових коливань і розгадка є єдиною можливою [71, С. 273]. Саме через свій нормативний характер естетика детективного жанру виливається у зведення правил [19], які включають наступні конститутивні ознаки: замкненість і умовність хронотопу; малий (новелістичний) об'єм; нормативність і жорсткість жанрових канонів; особлива структура образу головного героя; поєднання неймовірного з правдоподібним; потворного і жахливого; провідне значення категорій таємничого (в поєднанні з його раціональним аналізом); сувора вивіреність сюжету й увага до подієвого боку [4, С. 36].

Болгарський детектив має свою багату історію. «Вбивство по-болгарськи. Штрихи ненаписаної історії болгарської літератури злочину» («Убийство по български. Щрихи от ненаписаната история на българската литература за престъпление») [6] – так називається праця Ніколая Аретова, яка з'явилася у 2007 році. Тут автор аналізує специфіку болгарського детектива, починаючи від класичної традиції Е. По, що знаходить своє втілення у творах І. Вазова, А. Страшимірова, Е. Пеліна, Й. Йовкова, П. Вежінова, А. Гуляшкі, Б. Райнова, Й. Радічкова аж до сучасного болгарського роману про злочин. Основними напрямками болгарської літератури про злочини Н. Аретов називає наступні:

- розгортання внутрішнього варіанту традицій, характерних для попередніх десятиліть;
- «вульгарні романи»;

- виведення нових стійких жанрових схем (як чітко регламентованих, так і важких із точки зору сприйняття – кривавих, насичених злочинами);
- документальні оповіді;
- іронічні та пародійні твори.

З урахуванням такого підходу до історії болгарської літератури про злочини для аналізу обрано роман Х. Поштакова «Пригоди в Дарвілі», який можна віднести до групи пародійних творів. Адже тут своє відображення знайшло творче переосмислення детектива (в іронічному, пародійному варіанті, зокрема на технократичну фантастику).

Відповідаючи заявленим вимогам, детектив Хрісто Поштакова «Пригоди в Дарвілі» постає перед читачами як розповідь у стислій, спресованій формі про розкриття таємниці небезпечного і складного злочину обмеженого квазі-фактуального світу, що розгортається у певному локально-темпоральному просторі в пошуках відповіді на питання хто, де, коли і як скоїв злочин. Просторово-часові межі чітко окреслені. Дія відбувається в Дарвілі – містечку, яке вважалося багатим курортом і було побудовано на противагу Акапулько та Лас Вегасу молодим мільйонером. Час позначається масовою появою «розумних» роботів – будівельних, домашніх, інсталяційних. А робот-круп'є в казино свідчить про престиж закладу [155, С. 8]. Все це призвело до масового безробіття – люди в повному відчаї почали нападати на роботів, але справи з поліцією та судами були не на користь нападаючих. Людина і робот фактично помінялися місцями, й машина здобула перевагу. Це, зрештою, традиційний сюжетний елемент для антиутопічної наукової фантастики. Зав'язка дії представлена так. У цей несприятливий час до одного з головних героїв – Хенрі Біші, який займався ремонтом інструментів та обладнання, завітав Чарльз Медоу (адміністративний директор фірми «СИМАКС») і запропонував роботу із солідною зарплатою. Фактично з цього моменту стає зрозумілим, що читач має справу з детективом.

Оповідь ведеться від імені чотирьох осіб – Хенрі Біші, Франка Гарсії та автора (оповідача), і один розділ із шістнадцяти – від імені Чарлі. Роль автора у творі фактично розкривається у використанні іронії та гумору щодо зображуваного. Авторська мова – це також мова пародії. Інші три розповідачі – герої роману, друзі. Жанрові канони детектива передбачають наявність особливої структури героя. Ця особливість полягає в тому, що тут герої – не особистості, а маски, типи. Тут автор зображує романтичний тип героя – сильний, сміливий, спритний, енергійний, дієвий. Чарльз Медоу, веселий Чарлі, душа компанії, невтомний яхтсмен і тенісист, колись «продав» себе компанії «СИМАКС», адже роботу запропонували телефоном, особистих зустрічей не було, Чарльз вже давно звик спілкуватися по телефону з абстрактним голосом, що давав гроші та вказівки. Категорія абсурду (секретарка з чоловічим прізвищем Міс Фелоу («fellow» – з англ. «хлопець, юнак, парубок»)) виявилася роботом; Великий Бос, якого ніхто ніколи не бачив, фактично, комп'ютерна програма; роботи вбивали людей, хоча були створені для захисту й допомоги; абсурдність самого існування людства), присутня в романі, дозволяє наголосити на постмодерністських рисах твору.

Наукова фантастика, фактично, виступила однією з форм синтезу двох субкультур – технократично-сцієнтичної та гуманітарної, необхідність чого виникла в період пізнього модернізму й постмодернізму [224, С. 11]. Подібний синтез дослідники назвали техноромантизмом. Серед основних читачів наукової фантастики техноромантизму у Болгарії дослідники, зокрема В. Сівов, називають діячів науки, студентів інженерних і технічних спеціальностей тощо. Справді, традиційна тематика цього виду літератури, включаючи таємниці Всесвіту, виникнення та еволюцію розуму, межі людського пізнання, шляхи розвитку цивілізації, метаморфози людської природи і свідомості, фундаментальні наукові відкриття й авангардні технології, завжди була спокусою для шукачів ідей [191].

Термін «техноценоз» представив на початку 80-х років минулого століття радянський вчений В. І. Кудрін, трактуючи його як «співтовариство в окремій єдності простору й часу складних технологічних систем, елементи яких знаходяться в тісній взаємодії» [159, С. 3]. Відповідно до традиції техноромантизму, ймовірно, що на певному етапі розвитку техноценозу можливим є створення умов для гармонійного співіснування з біологічними істотами. Але ця ідилія не обходить суто людських проблем.

Творів, присвячених суспільству, в якому владу захопили машини (штучний інтелект, роботи, кібер і т.д.), дуже багато. Залякування ерою машин почалося з п'єси К. Чапека «R.U.R.» (1921). Цю тему розвинув у своєму романі «Утопія–14» К. Воннегут, де описана цивілізація, в якій кібернетизація суспільного виробництва привела до панування автоматів і мислячих машин над людьми, до абсурду непотрібності самого людства. Та, власне, майже всі фантасти так чи інакше торкалися цієї теми. Антиутопії стали популярним кіножанром, відомі американські фільми-антиутопії «Термінатор» (1985), «Суддя дредів» (1995), «Машина смерті» (1994), «Матриця», «Дізнання пілота Пірса» (Польща, 1977), «Лекс» (2000), «Тринадцятий поверх», де роль вартового цивілізації відведена мислячим машинам – роботам, які збунтувалися проти свого творця (повторення біблійного бунту) й або створили свою машинну цивілізацію, ворожу людині, або обмежилися поодиноким бунтом. Саме в такому, есхатологічному, ключі бачиться багатьом фантастам проблема штучного інтелекту з усіма її небезпечними наслідками.

Виникає парадоксальна ситуація: людина відчайдушно боїться механічного двійника і в той же час посилено створює його. Тим часом перевага механічних двійників очевидна: вони байдужі до влади, слави і грошей, відповідно, їх не можна «купити»; чіткі у виконанні й застраховані від випадкових або навмисних помилок, швидші в аналізі ситуацій і виборі дій; максимально об'єктивні, непідкупні, розумні, здібні до навчання, неупереджені, логічні, довговічні, безстрашні, надійні, їм не потрібні покарання за порушення

закону, адже він служить основою їх програм і т.д. Хоча необхідно вказати і на певні недоліки: зависання в ситуації невизначеності, можливість використання збої (хоча це можна порівняти з людськими «хворобами», як зараження вірусом, втрата пам'яті тощо); неможливість виконання незапрограмованих фізичних дій (затримка злочинця, непередбачена ситуація) і, врешті-решт, давно прогнозована вченими можливість виходу з-під контролю, що може мати жахливі катастрофічні наслідки. Мисляча машина – це штучно створений інтелект, який не здатен оволодіти людськими рисами та почуттями. Проте основною загрозою є сама можливість олюднення автомата і права машини на це.

У детективі Х. Поштакова порушуються «закони робототехніки А. Азімова», які представляють своєрідний моральний імператив технологічної ери:

1. Робот не повинен заподіяти шкоду людині або своєю бездіяльністю допустити, щоб людині було завдано шкоди.
2. Робот повинен коритися всім наказам, які віддає людина, окрім тих випадків, коли ці накази суперечать Першому закону.
3. Робот повинен піклуватися про свою безпеку в тій мірі, в якій це не суперечить Першому і Другому законам [2, С. 781].

Загадка – основа детективного твору, вона, відповідно, вимагає розгадки, що досягається логічним розмірковуванням. Міркування – рушійний механізм, за допомогою якого створюється детективний текст. Логічність і художність у результаті – основні особливості детективного дискурсу. Логічність стимулює передбачуваність, як закономірність в послідовності ситуацій спілкування в художньому розслідуванні – передбачуваність сюжету, передбачуваність вибору мовних засобів і т.д. Читач у цьому випадку отримує можливість емоційно переживати й оцінювати події та героїв за їх місцем на хронологічній шкалі подій – саме так завойовується його увага. У детективі як літературі кітчу велике значення відіграє принцип «співтворчості читача». Читач має

можливість побудувати такий логічний ланцюг пояснень функціонування фірми: звідки такі великі кошти при мінімальних прибутках, адже «СИМАКС» – підприємство без виробничого персоналу, тут є лише роботи, які дистанційно управляються вищим ступенем ієрархії, роботи можуть бути активовані та керовані на відстані, вони не підкорюються людині. Тож перед героями й читачем закономірно постає питання: хто ж такий Великий Бос, якого ніхто й ніколи не бачив. Автор грає з читачем, щоразу даючи нові натяки на розгадку особистості Великого Боса, але пізніше майстерно спростовує подану ідею. Розгадка загадки найчастіше передбачає викриття злочинної події. У романі Поштакова описувані події не сприймаються спочатку як злочинні (а лише як таємничі та незрозумілі) і тільки в розв'язці вказується на їхній злочинний характер.

Зростання емоційної напруги, інтрига постійно зростають аж до розв'язки. Чарлі вирішив розгадати загадку, потрапивши до кабінету шефа, однак він був відкинутий секретаркою, яка, до речі, теж виявилася роботом, хоча і приголомшливо красивим; а коли герой все ж домігся свого – наразився на новий сюрприз: кабінет був порожнім. Тоді він разом із читачем припустив, що Джеймс Фарпоу – це голограма. Чарльз почав переглядати кореспонденцію та з'ясував, що в компанії панує повна бюрократія, немов із книги «Закони Паркінсона» (листи направляються з одного відділу в інший, а потім назад і т.д.), яка забезпечує повну самозбереженість, але абсолютно не співпадає з орієнтацією компанії на сучасність. Франк, Чарльз та Хенрі почали «Операцію» з викриття Великого Боса. О 15.00 вони не послухалися наказу шефа та повстали проти роботів. Чарльз поплатився за це життям – його кинули у шахту ліфта. Міс Фелоу повідомила про звільнення Франка Гарсії та Хенрі Біші, але їм вдалося блокувати роботів. Колишні працівники встигли викликати поліцію, що, як з'ясувалося, давно полює на компанію, адже «СИМАКС» забирає кошти з федерального бюджету, а Джеймса Фарпоу не існує й ніколи не існувало. Великий Бос – штучний продукт генія програмування.

«Розв'язка твору приходить сама собою» – одне з двадцяти Правил для тих, хто пише детективи, – але досить неочікувано [247]. Хенрі згадує епізод, коли він випадково (у детективі випадок стає вирішальним) зустрів у барі дивака, що постійно повторював слово «СИМАКС». Ним виявився Джонні Бліш – однокурсник Хенрі, геній випуску, ще в університетські роки його програми перевершували будь-чий з тих, хто вважав себе талановитим. Франк припустив, що програму створив дуже гарний програміст, але вона спрацювала як саморозвиваюча система. Пізніше Джонні Бліш зізнався, що «СИМАКС» – «Система-максимум» – програма, створена ним для полегшення бюрократичних процедур у системі Воєнного відомства, але вона й справді вийшла з-під контролю.

Розслідування – важливий елемент детективного жанру. У детективі Хрісто Поштакова діє кілька героїв, що ведуть розслідування. Такий прийом використовується, коли поліція веде розслідування паралельно з детективом-аматором [247]. Автор представляє трьох детективів-аматорів, які мають свій план викриття злочинця, і лише наприкінці залучає поліцію та федеральну службу. Ю. Лотман у праці «Про детектив і “детективне літературознавство”» зазначав, що детективний жанр має свої закономірності. Спочатку – злочин. Вбивство скоєно, але вбивця невідомий, ім'я його становить таємницю, загадку, яку треба розгадати. Над розгадкою працюють фахівці і, зрозуміло, вирішити її не можуть. Але тут з'являється геніальний слідчий-аматор. Він не володіє спеціальними знаннями, але наділений логікою, здоровим глуздом, інтуїцією і гострим оком – властивостями, яких професіонали свідомо позбавлені. Геніальний дилетант уважно роздивляється картину злочину і, звичайно, виявляє злочинця [109, С. 375]. Таким героєм-аматором стає сусідський хлопчик Баді – «впертий майстер технічних чудес» [155, С. 39], який створює нову програму «Вбивця» та знищує Джеймса Фарпоу.

Г. К. Честертон писав, що основна складність полягає в тому, що детективний роман – драма масок, а не осіб. Він зобов'язаний своїм існуванням

не істинним, але саме хибним «я» персонажів. До останньої глави автор позбавлений права повідомити найцікавіше про найцікавіших героїв [240, С. 22]. Обличчя Великого Боса всім здавалося знайомим, і тепер стало зрозуміло чому: він фактично був створений з образів відомих людей: Тома Круза, Джимі Хігінса, Джона Вейна, Марлон Брандо та ін., тому здавався таким реальним (навіть читачеві).

Отже, детективний модус наративу у випадку «Пригод у Дарвілі» обрано як специфічний прийом, який допомагає розкрити основний задум – проблему співіснування людини і робота й визначення ролі й місця людини у світі. У творі витримані жанрові канони: надзвичайна увага до подій, деталей, чітка вивіреність сюжету, замкнений, умовний хронотоп, заглибленість у звичайний побут, особлива структура образів героїв, загадка, процес розслідування. Особливе місце в романі набуває категорія таємничого: існування загадкового Великого Боса, що дає накази вбивати, володіє величезними коштами, невловимий і ніким небачений, врешті пояснюється раціонально і просто: комп'ютерна програма, що вийшла з-під контролю. Сам образ цього героя теж специфічний: він наділений людськими рисами – прагне самоідентифікуватися, визначити своє місце у суспільстві, підкорити собі інших, страждає, коли його знищують.

Деструкція персонажа як один з принципів постмодернізму розкривається у двох площинах: по-перше, як повне знищення, по-друге, як формування нового типу людини, яка не може допустити подібного розвитку техногенної цивілізації. Проте тут варто окремо підкреслити, що персонажі твору певною мірою схематичні, позбавлені своєрідності.

Мова автора іронічна, що взагалі властиво стилю Хрісто Поштакова, з елементами гумору. У портретах, діалогах, ситуаціях звучить іронічний тон, відкрито чи в підтексті. Контрасти та гіперболи – теж важлива складова романтичного образного світу письменника.

У постмодернізмі пародії відводиться окрема функція, адже вона виступає одним із варіантів гіпертексту. Пародія фактично категорія несамотійна, вона відсилає читача до вже існуючого тексту. Так, Хрісто Поштаков створив болгарський варіант пародії на науково-фантастичні твори, що дало можливість не лише по-новому поставити класичні питання про співіснування людини і робота, схеми пошуку вбивці тощо, а й створило умови для розвитку метажанру наукової фантастики. Синтез фантастики з детективом свідчить про докорінну зміну в розвитку наукової фантастики (на відміну від попередньої епохи 60–80-х років, де визнавався лише «ідеологічно правильний» варіант наукової фантастики).

Отже, сучасна постмодерністська наукова фантастика в Болгарії яскраво представлена різножанровими творами та посідає помітне місце серед популярної літератури. Вона стала певною мірою виразником масового попиту. Варто наголосити, що болгарська фантастика має свою автентичну генезу, яка йде від літератури болгарського модернізму, зокрема авангардної прози 20-х років ХХ століття. Фантастичний світ, зображений у творах С. Мінкова й А. Далчева, світ містичного й езотеричного, використані як об'єкт пародії, разом з прийомами гри, множинності світів, переходами від однієї реальності до іншої, деструкції, принципом симультанізму тощо поклали початок розвитку постмодерної болгарської літератури. Наукова фантастика 60–80-х років ХХ століття умовно вважається другим етапом у становленні болгарської науково-фантастичної літератури.

Але сучасна болгарська наукова фантастика – це вже не пропаганда науково-технічного прегресу та техноценозу, а відображення множинності світів, альтернативності паралельного існування, нові технологічні можливості та готовність людини прийняти їх і поєднати в собі; пародія, іронія, синтез із іншими різновидами літератури в межах одного тексту, інтертекст, гіпертекст, монтаж. Актуальними стають кіберпанк, посткіберпанк, детектив, хоча не

втрачається інтерес і до техноромантизму. Фантастична література сприймається як популярна, масова, що є однією з основних ознак кітчевості.

Сучасна болгарська наукова фантастика як метажанр суттєво відрізняється від відповідної літературної традиції другої половини ХХ століття, що проявляється на різних рівнях. Зокрема, йдеться про зміни структури художнього твору: у сучасних творах тематизується порятунок Всесвіту, людства, відновлення світового ладу («Десятий праведник» Л. Ніколова, романи про «Ніщо» М. Асадурова), самовизначення («Коли обираєш себе» Л. Ділова).

По-новому розробляється авторами концепція особистості. Новий герой сучасного фантастичного твору наділений поглибленими психологічними, філософськими, соціальними рисами, він часто перебуває у стані нерішучості, невизначеності, пошуку (такими є, зокрема Н. Бенєв і Д. Діміх). На передній план часто виходять не персонажі, а події – космічна подорож («Коли обираєш себе» Л. Ділова), науковий експеримент («Десятий праведник» Л. Ніколова, «Пригоди в Дарвілі» Х. Поштакова), де людина виступає переважно носієм певної ідеї.

У жанровому плані сучасна науково-фантастична література опирається на принципи жанрового синтезу та дифузії, притаманні постмодернізму. Зокрема, в аналізованих творах зустрічаємо поєднання романтичної антиутопічної наукової фантастики з елементами бойовика чи антиутопічної наукової фантастики та кіберпанку, іншим варіантом є використання детективного жанру як засобу пародії на технократичну антиутопічну фантастику.

Для творів характерні риси поетики, притаманні постмодерністській літературі: колаж, монтаж, цитатність, гра, інтертекстуальність тощо.

Отже з цього можна зробити висновок, що сучасна болгарська наукова фантастика має окремі риси постмодерністської літератури, що проявляються

на рівні структури твору, концепції героя та змін у художньому тексті, формальних характеристик тексту.

Можемо говорити про наукову фантастику як про сукупність різноманітних жанрових форм, навіть на матеріалі болгарської наукової фантастики, а в інших літературах маємо й драматургічну наукову фантастику («Через мільйон років» Д. Ілича, «R.U.R.», «Втрата безсмертя» К. Крапиви, «Засіб Макропулоса» К. Чапека тощо), науково-фантастичні поеми (наприклад, «Поема про робота» С. Кірсанова, «Фауст і смерть» О. Левади).

РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ФАНТАСТИКА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

3.1. Фентезі та постмодернізм

Перші кроки фентезі в літературі співпали з розквітом такого явища в мистецтві, як постмодернізм. Література фентезі не могла не відчувати впливу постмодернізму і не справити, в свою чергу, впливу на нього. Вона багато сприйняла з постмодерністської естетики: це й ідея розуміння світу як тексту і тексту як світу [92, С. 226], й заміщення реальної дійсності дійсністю вигаданою, й думка про відчуження людини від життя, й ідея створення власного світу з елементів культури [135, С. 151] та багато іншого. Масова література як література постмодернізму зазнала певних змін, зокрема жанрових, – знизився статус наукової фантастики і на зміну їй прийшла фентезі, а пізніше – сучасна казка. Останнім часом увага зарубіжних і вітчизняних фахівців зосередилася на вивченні логіки фантастичного у творах масової культури, у феноменах віртуальної реальності, в постмодерністському дискурсі (фентезі, альтернативна історія, кіберпанк, постмодерністські літературні експерименти). При цьому фантастичне найчастіше позиціонується як підстава для створення нового культурного міфу, тому, наприклад, при аналізі фентезі часто підкреслюється генетичний зв'язок цього жанру з міфом, казкою й епосом і акцентується на трактуванні фантастичного як модифікації авторської міфотворчості.

Перші праці, спеціально присвячені фентезі як явищу літератури, у слов'янській науці почали з'являтися з середини 1970-х років, однак це були поодинокі дослідження. Феномен фентезі довгий час залишався на периферії наукових інтересів через його сприйняття як розважального, несерйозного. Більшість досліджень цього часу носили критичну спрямованість і писалися

класичними літературознавцями або літературними критиками. Ситуація почала змінюватися, коли сутність і специфіку фентезі як своєрідної модифікації фантастичного стали осмислювати самі письменники-фантасти: Дж. Толкін, С. Лем, Р. Желязни, А. Сапковський. Показовим у цьому відношенні є знамените есе Дж. Толкіна «Про чарівні казки» [219], де вперше системно виділені та проаналізовані теоретичні засади фентезі.

Сучасні найбільш показові праці, присвячені фентезі та логіці фантастичного, написані дослідниками М. Мещеряковою, В. Губайловським, В. Гончаровим, Т. Рязанцевою й іншими вченими. З'явилося й кілька дисертаційних досліджень (А. Гусарової, А. Мартиненко, О. Стужук, Т. Тимошенко), присвячених безпосередньо фантастичній літературі [43; 113; 205; 217].

Першовідкривачем жанру традиційно вважається Дж. Р. Р. Толкін. Хоча творцем і родоначальником фентезі називають також лорда Дансейні з його «Повістю сновидіння» (1910), Р. Говарда з його «Конаном-варваром» (1932) та ін. Польський письменник Анджей Сапковський у своїй статті «Піруг, чи або немає золота в сірих горах» посилається на «pulp-magazines»: «В одному з подібних журнальчиків якийсь Вінзор МакКей десь у 1905 році почав друкувати комікс про пригоди героя, що носить тривіальне ім'я Немо. ... Малюнки МакКея серед подібних коміксів відрізняла одна досить-таки характерна риса – пригоди вищезгаданого Немо відбуваються не на Дикому Заході, не в захопленому гангстерами Чикаго часів сухого закону, не в нетрях Чорної Африки і, навіть, не на іншій планеті. А розігравалися вони в дивовижній країні, яку МакКей назвав Сламберлендом, де було повно замків на скелях, прекрасних принцес, хоробрих лицарів, чарівників і жахливих потвор. Сламберленд МакКея став першою, по-справжньому популярною Країною Ніколи-Ніколи, Never-Never Land-ом, Країною Мрій. Комікс МакКея не можна було віднести до пригодницьких (adventure), не був він і науковою фантастикою (science fiction). Це була фантазія. Англійською – fantasy»

[189, С. 58]. Проте не викликає жодних сумнівів те, що саме Толкін створив класичний зразок фентезі.

Послідовниками Толкіна в цьому жанрі можна вважати Клайва Льюїса («Хроніки Нарнії»), Урсулу Ле Гвін («Чарівник Земномор'я»), Роджера Желязни («Хроніки Амбера»), Андре Нортон (серія про чаклунський світ), Святослава Логінова («Багаторукий бог Далайна») й ін. У своїх творах на основі міфів і міфологічних систем вони створюють власний химерний світ, чарівні епопеї, де неодмінно наявна «специфічна замкнена, цілісна картина світу, об'єднана типом світовідчуття і світорозуміння письменника, яка нерідко супроводжується відтворенням міфо-синкретичних структур мислення» [116, С. 295]. Вище описана «висока» фентезі, яка здатна змодельовати «повністю вигадані світи». Останніми роками у слов'янському світі письменники активно продукують переважно «низьку» фентезі, де «надприродне привноситься в нашу реальність» [60]. Проте стрижнем формотворення світу залишається міф, не так як розповідь, скільки як особливе світобачення і світовідчуття автора.

Найчастіше фентезі визначають як особливий напрям фантастики. У сучасному літературознавчому лексиконі все частіше зустрічається таке визначення: «фентезі (від «фантазія»), представляє собою цілу літературу, де межі реального, фантастичного й ірреального, містичного розмиті» [119, С. 156–157].

«Фентезі (англ. Fantasy) – вид фантастичної літератури, чи літератури про незвичайне, заснованої на сюжетному припущенні ірраціонального характеру. Це припущення не має логічної мотивації в тексті, припускаючи існування фактів і явищ, що не піддаються, на відміну від наукової фантастики, раціональному поясненню» [35, С. 1162].

«У найбільш загальному плані фентезі – це твір, де фантастичний елемент несумісний із науковою картиною світу» [76, С. 158].

«Фентезі – це опис світів, подібних до нашого, світів із працюючою в них магією, світів із чіткою межею між Питьмою і Світлом. Ці світи можуть бути якимись варіаціями Землі в далекому минулому, альтернативному сьогоденні, а також паралельними світами, які існують поза зв'язком із Землею» [70].

До трактування поняття «фентезі» підходять у широкому й у вузькому розумінні. Наприклад, Т. Чернишова називає фентезі «адетермінованою моделлю дійсності, розповіддю казкового типу з багатьма відсилками» [238, С. 62], В. Гончаров розглядає фентезі таким, що «на відміну від матеріалістичної наукової фантастики, описує світобудову з позицій об'єктивного ідеалізму» [34, С. 216], Г. Гуревич потрактовує фентезі як «ненаукову фантастику», протиставляючи науковій, та об'єднує під цим визначенням різні жанри й напрями [42, С. 181]. Деякі дослідники схиляються до широкого трактування фентезі. О. Ковтун і Г. Нефагіна вважають, що твір можна відносити до фентезі, за наявності хоча б одного із його численних прийомів [81, С. 110]. Аналізуючи фентезі, Т. Чернишова зазначає, що наукова фантастика зображує можливе (зміни в майбутньому, відкриття, нові світи й цивілізації), натомість *fantasy* зображує щось неможливе, але в нашому світі (це уточнення не випадкове, оскільки у постмодерністському сприйнятті світом є все, що створено авторською уявою, адже світ є текст).

Дослідниця М. Галина, вивчаючи ознаки фентезі та наукової фантастики, зазначає, що «точно визначити, що таке фентезі, а що таке наукова фантастика, складно. Умовно кажучи, наукова фантастика ґрунтується на нині існуючій... науковій парадигмі, а фентезі залучає додаткові умови, зокрема магію...» [27, С. 161].

Фентезі зазвичай включають у поняття «фантастика» разом із науковою фантастикою, соціальною, історичною фантастикою, альтернативною історією тощо. Питання кореляції між науковою фантастикою і фентезі не знаходить єдиного розв'язання. Це пояснюється тим, що і фентезі, і наукова фантастика вважаються жанровими різновидами «фантастики» як метажанру, проте з

іншого боку, фентезі протиставляють «науковій фантастиці». Останні дослідження цього питання доводять, що наразі фентезі сприймають як особливий жанр, відокремлюючи його від літературної казки, містики, літератури сновидінь, жахів.

Аналізуючи твори фентезі, потрібно шукати корені жанру, ними традиційно вважаються міф і казка. Основна риса фентезі – міфологічність – може бути реалізована у творі як авторський неоміф або завдяки зверненню до вже існуючих міфів. «Основним джерелом виникнення фентезі як особливого виду художньої літератури, де вільна гра уяви здатна порушити будь-який закон реального світу, ввести будь-яке диво і чарівництво як доданок до змісту і форми, є міф і казка», – зазначає Т. Степновська [202, С. 47]. Дослідниця продовжує, що основним законом міфу є фатум, вища сила. Казка побудована за іншим принципом: тут добро, а ргіогі, сильніше за зло, й головний герой завжди перемагає без особливих зусиль тому, що так має бути. За законами жанру його перемога неминуча, адже зло в казці наявне для того, щоб його перемогти. «Фентезі моделює світ, який втрачає казкову обумовленість на рівні екзистенції ...» [202, С. 47]. Переосмислюючи позицію дослідниці, казка перетворюється на фентезі, вбираючи в себе побут, елементи реальної дійсності, набуваючи реалістичних рис.

Деякі дослідники (М. Перумов, Е. Геворкян) визначають фентезі як різновид літературної казки: «За зовнішніми параметрами фентезі є різновидом фантастичної казки» [148, С. 320], «казковою фантасмагорією вигаданих світів» [28, С. 11], «Від наукової фантастики цей жанр відрізняється відсутністю моралі і потуг на месіанство. Від традиційної казки – відсутністю поділу на поганих і хороших» тощо [148, С. 320].

«Історія жанру починається, мабуть, із середньовічного авантюрного роману, з літературної казки та творів романтиків», – зазначає Естель Грейдо [37]. Саме з авантюрних романів фентезі запозичило особливості сюжетотворення, інтриги. Висновки М. Бахтіна про «авантюрний» романний

час можна застосувати до більшості творів фентезі: «авантюрний «час випадку» є специфічний час втручання ірраціональних сил в людське життя: втручання долі,.. богів, демонів, магів-чарівників ... романних лиходіїв», «всі моменти нескінченного авантюрного часу управляються однією силою – випадком» [11, С. 148]. Випадковість часто набуває визначальної ролі в авантюрному сюжеті, іноді вона визначає хід подій і розв'язку творів фентезі. Взагалі, гостросюжетність є характерною рисою фантастичної літератури, зокрема масової.

Т. Чернишова розглядає фентезі як «ігрову фантастику», вказуючи на її першооснови – казку та карнавал: «Нова традиція літературної казки поєднується з давньою традицією карнавальної ігрової перебудови світу. Разом вони і формують те, що ми називаємо ігровою фантастикою» [238, С. 62].

Казка і фентезі мають різний підхід до зображення створеного світу, якщо у казці твориться новий абсолютно закритий світ з можливим ігноруванням будь-яких законів природи, то в емпіричний світ фентезі введені закони, які суперечать пізнанню. Магія і не-магія у світі фентезі протистоять один одному. Це яскраво проілюстровано в романі Е. Раткевич «Меч без рукояті»: «світ опирається магічному втручання. Навіть гірський хребет, навіть прибережний пісок, навіть пил на старому павутинні – й ті не підкоряються без опору» [Цит. за 37].

Деякі сучасні дослідники (зокрема, А. Гусарова [43]) чітко розмежовують фентезі та сучасну казку, наводячи багато беззаперечних аргументів:

Категорія	Фентезі	Сучасна казка
Світ	Власний внутрішній	Зовнішній
Магія	Необхідність	Внутрішня обумовленість
Час	Минулий (іноді + теперішній)	Теперішній + минулий (вплив на теперішній)
Структура твору	Нецілісний	Цілісний
Імена	Авторські або міфологічні	Авторські сакральні

Детермінація	Відсутня	Присутня
Міфологія	Власна	Вплітає архетипи в міфологію
Слово	Письмове + усне	Усне

Визначення фентезі через міф також закономірне, оскільки фантастична література завжди має міфічну основу. «Цей жанр виник на основі переосмислення авторами традиційного міфологічного і фольклорної спадщини, – пише О. Добровольська. – І в найкращих зразках цього жанру можна виявити ряд паралелей між авторським вимислом і міфо-ритуальними уявленнями, що лягли в його основу» [56, С. 13]. «Світ фентезі – це пропущені через сучасне свідомість і оживі з волі автора стародавні міфи, легенди, оповіді», – зазначають дослідники І. Ейдемільер та А. Лебедєв [244, С. 205].

Найбільш чітко визначення фентезі пропонує М. Мещерякова в довіднику «Російська фантастика ХХ століття в іменах та особах»: «Фентезі – це своєрідне зрощення казки, фантастики та пригодницького роману в єдину («паралельну», «вторинну») художню реальність із тенденцією до відтворення, переосмислення міфічного архетипу та формування нового світу в її межах.... Розквіт фентезі (неоміфу) припадає на епоху постмодерну, епоху експерименту й пошуку нових форм» [166, С. 12]. «Світ фентезі й магія – ось основні ознаки будь-якого твору в жанрі фентезі. Інші ознаки теж можуть бути присутніми, але не обов'язково. Саме ці дві служать основним «орієнтиром» при визначенні: це – фентезі, а це – ні» [37].

На основі аналізу різних підходів до визначення роману-фентезі («альтернативний», «казковий», «пригодницький», «неоміфологічний») можна зробити висновок, що визначення, запропоноване М. Мещеряковою, видається найбільш повним.

У жанровому сенсі фентезі, синтезуючи в єдиному художньому просторі елементи міфу, казки, епосу, принципово відрізняється від інших форм фантастики. Риси міфу й казки, що перетворені авторською фантазією,

створюють у фентезі своєрідний універсальний культурний пласт, який визначає логіку фантастичного світу. Втілення цієї логіки в конкретно-історичних формах авторської міфотворчості постає як сукупність прийомів, що дозволяють у режимі реального часу конструювати безліч «вторинних реальностей», що підкоряються «достовірності вимислу». Фантастичному світові фентезі притаманні: альтернативність; антитехніцизм, антисциєнтизм при вираженому перебільшенні ролі магії; казковість; міфологічність; національна специфіка; наявність псевдосакрального, ірраціонально-містичного компонента; поліцентризм; псевдосередньовічна атрибутика; наявність особливого типу героя, здатного «врятувати чи змінити світ»; психологічна достовірність створюваних образів; універсальність і впізнаваність використовуваних сюжетних схем; чітке позиціонування щодо абсолютних моральних цінностей; фаталізм і провіденціоналізм.

Не можна не погодитися з О. Левіним, який вважає, що фантастика народжується тоді, коли реальний світ створює можливість свого прототипу [95, С. 148]. Якщо вести мову про прототип, створений реальним світом в останні десятиліття, то йдеться про світ мінливості, світ гри з власними реаліями. Фантастика як галузь масової літератури, чий «основний арсенал фантастичних образів народжується на <...> основі образів пізнавальних» [239, С. 44], продукує образи, які глибинно «аналогічні образам реальності, що існують у свідомості» [217, С. 20], тому традиційна для романтичної літератури гра з елементами світу / сюжету на новому витку історії зміцнюється в поезиці фентезі у вигляді одного з елементів традиції жанрової мови.

У фентезі поєднуються елементи міфу, казки, епосу, і воно є сучасним виразником неоміфологічних і неоромантичних тенденцій у культурі й літературі. Головний принцип фентезі – «вторинна творчість» (створення цілісних альтернативних світів), заснована на сюжетно і структурно стійких формах розповіді й архетипових характерах. Фентезі в сучасній культурі маніфестує ескейпізм, антисциєнтизм, повернення до фольклорно-міфологічних

основ культури, заперечення антропоцентризму, використання яскраво вираженої національної специфіки, національних художніх дискурсів, ціннісну визначеність. Фентезі виступає як психологічна та моральна компенсація, неоромантичний протест проти кризових тенденцій сучасної культури й водночас – як закономірне породження цієї кризи, що виражається в перевазі казково-міфологічних сюжетів і персонажів, у поверненні до стилізованої старовини й цінностей минулого, у відтворенні ескапістських сценаріїв. Фентезі властивий ескейпізм або щось подібне до нього. Фентезі – це, швидше, один із способів бачення світу, його зображення й осмислення.

Основними ознаками фентезі (беручи до уваги концепцію О. Стужук) стали:

1) особливий фантастичний світ, тобто неіснуючий, з невластивими можливостями для нашої реальності. У фентезі часто створюються світи, що дають змогу «програти» ті варіанти соціальних відносин або такі шляхи розвитку культури, які неможливо реалізувати в нашій реальності. Відповідно до цього, фентезі є породженням постмодерну з його можливостями розгортання різноманітних інтерпретації культури.

Особливістю фентезійного світу є його детальна виписаність – географія, історія, культура, міфологія тощо (наприклад, світи фентезі «Володар перснів» Дж. Р. Р. Толкіна або «Сонце недосяжне» Н. Теллалова). У таких випадках мета-міфологію також можна вважати відбитком постмодерну. У світі фентезі приховане протиставлення науки або технології та магії вирішується на користь останньої. Магія виступає засобом правдоподібності, який уможлиблює, пояснює та мотивує все, що неможливе в нашій реальності. Така відмінність світів фентезі та нашого підкреслюється навмисне;

2) архетип Артурівської легенди дуже часто обирається основою для класичного фентезі, проте антураж може використовуватися не лише середньовічний, але й сучасний або майбутній/античний світи;

3) запозичення з авантюрного роману (особливості побудови сюжету, інтриги). Актуальним є вчення М. Бахтіна щодо «авантюрного» романного часу;

4) близькість фентезі до чарівної казки. У фентезі переважають великі форми – романи, епопеї, а оповідання виступають здебільшого продовженням або уточненням існуючих романів, світів, героїв;

5) генетичний зв'язок фентезі з міфом, фольклорною та літературною казкою, героїчним епосом, романтичною фантастикою. Основою побудови сюжетної лінії твору є протистояння Добра і Зла, зокрема, це відбувається через етичну домінанту жанру. У світі фентезі відбувається зустріч різних істот (людей і не-людей), яка перетворюється на співбуття, звідси категорії Добра і Зла у фентезі рівнозначні, бо над їхньою боротьбою панує принцип рівноваги;

6) звернення авторами створених світів до проблеми самовизначення людини або не-люда, у творах зображується людина, її вчинки та переживання у відповідності до вказаного антуражу [205].

Для фентезі характерні такі тематичні різновиди:

Альтернативно-історичне фентезі – розробляє тематику постіндустріального, нетехнічного розвитку Землі після глобальних катастроф («Повноземелля» Н. Теллалова).

Героїчне фентезі – характеризується простотою зображення, основними елементами виступають «меч і магія».

Гумористичне фентезі – має гумористичний зміст, висміюють і пародіюють відомі штампи, здобутки (в цьому ключі можна розглядати твори Г. Детелинової, К. Захарієва, Г. Караджова, А. Карапанчева, Л. Ніколова, М. Петрова, Х. Поштакова, А. П. Славова, В. Цонева).

Епічне фентезі – описує масштабні протистояння Добра і Зла (Історії про «Ніщо» М. Асадурова, «Царський указ» Н. Теллалова).

Історичне фентезі – присвячене реальним історичним подіям (хрестовим походам, війнам давноминулих часів) та оточує їх своєрідним фентезійним антуражем («Царський указ» Н. Теллалова).

Міфологічне фентезі – переосмислює народну міфологію («Пробудити драконення» Н. Теллалова).

Наукове фентезі – поєднання фентезі та наукової фантастики, що дозволяє пояснити деякі речі з точки зору науки, а інші залишаються непроясненими й відкритими для інтерпретацій.

Слов'янське історико-етнографічне фентезі – описує або моделює історію та міфологію слов'янського світу («Сонце недосяжне» Н. Теллалова).

До популярних болгарських авторів фентезі зараховуємо Христо Поштакова («Меч, міць і магія»), Мілана Асадурова (трилогія про «Ніщо»), Ніколая Теллалова («Розбудити драконення», «Царський указ», «Повноземелля», «Сонце недосяжне»). Серед інших відомих авторів можна назвати наступних письменників і їх твори: Елена Павлова – «Тилдарський цикл» (2001), «Номад» (2002); Мирослав Ніколов Петров – «Розповідь про дракона Флоуренгоу» (2001), «Таємниця ведмедя» (2003), «Дочка вогню» (2005); Петр Стойков – «Гра для двох» (2000), «2Д» (2002), «Лазер» (2002), «Ave, Cesar, morituri te salutatur» (2002); Марин Трошанов – «Остання згадка» (2002), «Вогонь Аяксу» (2002), «Меч світла» (2006).

Основними ознаками фентезі є світ фентезі й магія. Фантастичному світові фентезі притаманні: альтернативність, психологічна достовірність створених образів, міфологічність, казковість, універсальність і впізнаваність використовуваних сюжетних схем, наявність псевдосакрального, ірраціонально-містичного компонента, чітке позиціонування щодо абсолютних моральних цінностей, фаталізм, псевдосередньовічна атрибутика, національна специфіка, наявність особливого типу героя, здатного врятувати чи змінити світ тощо. Магія є обов'язковим атрибутом і виступає засобом мотивування

неможливого у звичному світі. Варто підкреслити, що фентезі об'єднує різноманітні елементи міфу, казки, епосу і є результатом реалізації у художній культурі й літературі XX – XXI ст. неоміфологічних і неоромантичних тенденцій.

3.2. Гумористичне фентезі Хрісто Поштакова «Меч, міць і магія»

У 2003 році послідовний науковий фантаст Хрісто Поштаков несподівано дебютує в жанрі фентезі. Виданий під англосвучним псевдонімом Крістофер Поустмен роман «Меч, міць і магія» стрімко вибився в лідери продажів. Дослідник болгарської фантастики Євген Харитонов пише: «Власне, цю книгу складно назвати традиційним фентезі. Швидше роман ближчий до тієї пародійної гілки казково-фантастичної літератури, яку творять, наприклад, Террі Пратчет або Роберт Аспрін. Відверто гумористичний, пересмішницький сюжет розвивається одночасно в двох просторово-часових вимірах: у фентезійно-середньовічному крихітному і небагатому королівстві Ландирія та в ... Голівуді наших днів. Головні дійові особи болгарського фантаста аж ніяк не героїчні постаті. Скоріше це чарівні невдахи: сміливий, але бідний, як церковна миша, мандрівний лицар Барді, змарнілий від голоду дракон Дзог і маг-невдаха Горо. Ось така строката компанія одного чудового дня і переноситься в іншу реальність – сучасний кінематографічний Голівуд. Трагічного зіткнення епох при цьому не сталося – навпаки, герої зуміли влитися у світ Голівуду. Поштаков вибудовує книгу відповідно до канонів пародійно-гумористичної фантастики – роман являє собою соковитий, смачний коктейль із хльостких жартів-гегів і комічних ситуацій, приправлений спеціями палацових інтриг і захоплюючих пригод» [233, С. 346].

Не так часто науковим фантастам вдається створити переконливий твір у жанрі фентезі. Хрісто Поштаков із числа тих небагатьох, кому вдалося написати по-справжньому захоплюючий, веселий роман-фентезі. Не випадково,

мабуть, письменника, який відкрито висловлював свою неприязнь до фентезі, 2003 року оголосили найуспішнішим болгарським фантастом року саме на Конвенті любителів фентезі та хорору «Конаніада–2003».

Як доводять дослідники, зокрема А. Гусарова [43], найбільш репрезентативні системи стародавніх міфів, на основі яких найчастіше створюються вторинні фантастичні світи, це германо-скандинавська міфологія. Хрісто Поштаков також використав германо-скандинавський міф як основу роману-фентезі «Меч, міць і магія».

Смисловим стрижнем авторської міфотворчості є фундаментальна дихотомія Добра і Зла, що реалізується на чотирьох рівнях твору: «просторовому» (географія й картографія фантастичного світу), «часовому» (історія й історіографія відбуваються у фантастичній реальності подій), «етнографічному» (система описів народів, відповідних імен, назв, термінів і мов) і «ціннісно-смисловому» (сюжетні лінії, персонажі, їх світогляд і обстоювані ними цінності). На кожному з цих рівнів дихотомія Добра і Зла розкривається в універсальному (казково-міфологічному), конкретно-культурному (змішування елементів сучасної й середньовічної культур) і авторському (особисті уподобання, уявлення, фантазія письменника) планах.

Події роману відбуваються в середньовічній країні Ландирія, маленькому острівному королівстві, яким править король Рогонал. Із сусідніми країнами (Кирикією, Сандирією і Тримонією) стосунки дуже напружені. Народові потрібна допомога: постійні податки та набіги завойовників знеслили простий люд. «Замок короля був дуже бідним, можна сказати, що його єдиним багатством була дочка короля Розамунда... Вона була дуже впертою красунею й постійно відмовляла всім претендентам на її руку й серце, очікуючи справжнього нареченого, який має славу подвигів і, зрозуміло, досить заможного»²³ [152, С. 3]. Автор на початку роману знайомить читача з таким

²³ Замъкът на крал Рогонал също беше беден, можеше да се каже, че единственото му богатство бе собствената му дъщеря Розамунда... Но тя беше твърде неумолима красавица, която непрекъснато отказваше

лицарем – Барді: він ледве животів, їздив на шкапі, яку лише при сильному бажанні можна назвати конем, броня висіла складками на його тілі, ніби одягнена на самі кістки, шолом ледве тліпався на голові, а заржавілий меч не можна було вийняти з піхов, оскільки ним не користувалися досить тривалий час. Своєрідна пародія на лицарський роман створює гумористичний пафос роману з перших сторінок. Лицар Барді безнадійно закохався у Розамунду, що і поклало початок його пригодам. Саме йому судилося врятувати рідний край і себе самого. Зі своїми друзями драконом Дзогом і магом Горо за допомогою «неправильного закляття» Горо, а фактично, не без допомоги невидимого гургіла, він відправляється до Голівуду XXI століття.

Образ світу в романі у своїй генезі тяжіє до фольклорно-міфологічного уявлення про образ «іншого світу», що виключає прив'язку фентезі до середньовічного світу як до моделі епохи пізнішого походження. Кордон між «своїм» і «чужим» світами в жанровій поетиці фентезі настільки значний, що грає роль типологічної диференціації художніх світів і, зрештою, закладає основу поетичного своєрідності твору.

У фантастознавстві прийнято визначати художні моделі світів різних типів оповідань як: 1) детермінована модель – «розповідь про незвичайне», або «розповідь про дивовижне», й 2) адетермінована модель – «оповідання казкового типу». Відповідно, російське фантастознавство відносить розповідь з однією фантастичною відсилкою до наукової фантастики, з безліччю відсилок – до фентезі [43].

Перед читачем ірраціональний світ, у якому архетипний образ кордону між «своїм» і «чужим» просторами розглядається в контексті фольклорного локусу, лісу. Цей світ існує поряд із реаліями XXI століття. З бідного злиденного Середньовіччя за допомогою магії герої потрапляють до цивілізованого XXI століття. Автор вибудовує концепцію роману так, що для

читача світ Голівуду постає вторинним, зачарованим, далеким, а світ Середньовічного лицарства – первинним, реальним, близьким. У Голівуді герої розбираються з усіма «хитрощами» сьогодення і знову за допомогою магії (що йде від казки) та комп'ютера (прийом наукової фантастики) повертаються до Ландирії. Так, їх сприймають зовсім по-іншому, у них є «заморські» речі, невідомі людям їхньої доби: пляшки, фільми, алкогольні напої, автомобіль, холодильник, шоколад, батарейки, засоби гігієни тощо. Двічі герої користуються «просторово-часовим мішком», який переносить їх до Голівуду й назад.

У «просторовому» вимірі роману–фентезі «Меч, міць і магія» виділяються горизонтальна та вертикальна символічні проекції і квест як цілісне просторово-тимчасове утворення.

Горизонтальна проекція вирішена через символічне означення сторін світу, вкорінені як в універсальних міфологічних моделях світу, так і в моделях світу, створених у рамках певної культурної традиції: виділяється сакральний центр (Ере і Брита) та «темна» периферія (Джипта, Ерпа, Сканданія); на заході зосереджуються Сили нової армії Барді, професійно навченої й оснащеної усією необхідною зброєю: пістолетами, автоматами, патронами, кулеметами тощо, привезеними Барді зі світу Голівуду; реальне Зло розміщується на сході – вікінги, які приносять людські жертви своєму кровожадному богові Ботану; південь позиціонується як колиска людської цивілізації. Так, у романі спостерігаємо й опозицію Заходу–Сходу як протистояння нового і старого, розвитку і застою, доброго і злого.

Просторова організація фентезі орієнтована на міф. Фентезійний світ є цілісним і замкненим, має чіткі межі. У ньому поєднуються вертикальна модель простору (верх–низ, середній світ). Х. Поштаков намагається надати своєму світові риси реального: створює велику географію простору, з природними ландшафтами місцевості, з відокремленими один від одного населеними

пунктами, які мають химерні найменування (Тікай-звідси-подалі, Коли-сонцепече, Перескоч-палицю).

Особливе значення для структурування фантастичної реальності роману має квест, який втілює міфологему Шляху з відповідними формами самопозиціювання героїв, сюжетними лініями, характерними рисами героїчної епіки і своєрідністю причинно-наслідкових відносин.

Але Шлях у романі-фентезі Х. Поштакова виступає не просто прийомом сюжетотворення, а й має глибоке психологічне значення. Він «випробовує» та «виховує» героїв. З бідного безликого лицаря без коня Барді перетворюється на щирого патріота, вправного воєначальника, героя-спасителя; завжди голодний дракон Дзог стає чуйним батьком, що піклується про майбутнє як своїх, так і людських дітей; невдаха Горо перемагає своє користолюбство й жадібність. Розбещена Розамунда залишається в Голівуді працювати статисткою в кіно, вона не змогла відчувати кохання до свого чоловіка Барді, короля-батька, рідної країни, для неї матеріальні цінності лишилися пріоритетними, морально вона не зросла. Але це її вибір – вибір принцеси, свідомий і незалежний, залишитися у XXI столітті, де все визначають «матеріально-грошові відносини». Світ Голівуду виховує, але він не рідний, це лише фікція, маска, декор, а реальна лише Ландирія.

У романі наявні чотири типи часу: «міфічний» (час гургілів, драконів, що допомагають людям), «епічний» (історичний час доленосних битв із вікінгами), «історичний» («культурний» час народів Заходу), «авторський», пов'язаний з уявленнями Хрісто Поштакова про «ідеальну логіку» часу («все повинно йти своєю чергою»), що і лежить в основі композиції художнього твору. Час фентезі дихотомічний, здатний подвоюватись. Представлено три епохи: міфічна, емпірична й сучасна. Міфічне минуле – початковий сакральний час: це світ первозданний, «первинний», далекі благословенні часи, коли людина була єдиною з богами, тваринами й деревами (втрачений рай), цей час першопредків і деміургів, як правило, замкнений, оживає в легендах, переказах, літописах

(час лісів, гургілів, шумерів). Емпіричний час – теперішній час дії фентезі, на відміну від міфічного, плинний, лінійний, подієвий. Тут відбуваються події роману, який спроектований на постійне повернення саме до емпіричного часу. Емпіричний час у «високих» різновидах жанру завжди віддалений від сучасності, найчастіше це умовне середньовіччя (містифікованої історичний час), це епічний час героїв, які ведуть боротьбу з темними силами (в міфологічному уявленні світ – постійне поле битви, безперервної боротьби між світлими і темними силами, життям і смертю, добром і злом). Розповідь про цей час відрізняється епічною серйозністю. Первинний світ міфічного часу, як спогад про втрачене назавжди, як про ідеал, співіснує з емпіричним [90, С. 93]. М. І. Мещерякова наголошує: «Міфологічну основу умовно-художнього світу легко помітити і в зовнішніх чинниках оповідання – порушенні причинно-наслідкових зв'язків, химерному поєднанні часів і просторів, двійництві й перевертності персонажів і подій, що виявляють «надлюдський» компонент буття, й у використанні традиційних образів-символів: будинок, хліб, вода, дорога, дитинство, старість, любов, смерть, і в органічній присутності міфологічного типу світовідчуття, сповненого почуття таємничості й вищої логічності світу» [116, С. 313]. У фентезі Хрісто Поштаков вводить ще й час сучасного світу, який стає певним символом переродження героїв, переоцінки цінностей, нерозривно пов'язаний зі світом емпіричним. Всі три світи поєднуються міфологічною істотою гургілом, шумерськими письменами, єдністю з природою.

«Етнографічний» рівень роману-фентезі «Меч, міць і магія» цікавий використанням Х. Поштаковим для створення семіосфери свого фантастичного світу загальних принципів формування й функціонування мови в контексті культури. Мова постає в романі письменника одним із структуроутворюючих елементів: за допомогою створених мовних систем автор робить свою фантастичну реальність зримою, наділяє її справжністю, вписує у впізнаваний дискурс означень, прив'язує до вигаданого простору, позиціонує як простір

реального. Мова у фантастичному світі Х. Поштакова виконує не тільки культуропороджуючу функцію, а й емоційно-естетичну, комунікативну. Вона утворює основу впізнаваного стилю, допомагає вибудовувати міфологічний пласт розповіді, повертає до питання про «первинні часи», в рамках яких мова дорівнювала реальності, виступала як магічна сила оволодіння нею.

У фентезі Х. Поштакова паралельно функціонують три мови: мова шумерів, надзвичайно давня, яка передається тільки обраним магам для їхніх ритуалів; мова середньовічна, стилізована під епоху, дуже подібна до давньогерманської; й американська англійська ХХІ ст., спрощена, нескладна, яка піддається швидкому вивченню та розумінню. Кожна з цих мов передає характеристику того світу, якому належить: загадкового, героїчного, спрощеного.

Як і в зарубіжній фентезі, в основі специфіки жанрового різновиду болгарської фентезі лежить ігрова природа, яка поширює свій вплив на різні рівні образотворення цього жанру. Підставою для використання у творах, що відносяться до фентезі, всього обсягу образної системи є принципова традиція жанру – гра з образом–стандартом. Гра з образом–стандартом демонологічної істоти в романі Христо Поштакова відбувається в рамках фольклорної традиції, хоча персонаж має оновлені риси, отримані вже в процесі його побутування,

Поетика фентезі ґрунтується на грі як на рівні сюжетотворення, так і на рівні образотворення, які містять у своїй основі глибинні відсилання до фольклорних і міфологічних структур.

Світ фентезі, на відміну від позитивістської раціональності наукової фантастики, розпізнається читачем як простір, що підкоряється іншим, нелогічним, чарівним законам, у термінології фентезі це позначається словом «магія» або «чаклунство». Фентезі використовує при створенні свого вторинного світу традиційні художні образи чаклунства – магію, хоча в романі болгарського письменника поряд із магією використані ще два елементи – загадкова міфічна істота гургіл, яка іманентно присутня в художньому світі

твору, все контролює та допомагає героям здійснити їх добрі задуми; та сучасний комп'ютер, який виконує статистичну функцію фіксації того, що відбувалося до моменту зміни часу та простору.

Видається дуже правдоподібним, що ігрова привабливість фентезі полягає саме в можливості деміургічної гри зі знайомими реаліями повсякденного світу, або в усякому разі з реаліями звичного сюжету. При цьому, як вважає В. Губайловський, структура фентезійного сюжету повинна являти собою жорстку і точну модель, яка спирається на «правила гри» [38, С. 175]. Структуру чарівної казки, від якої йде фентезі, визначав В. Пропп: I. Підготовча частина: 1) тимчасова відсутність; 2) заборона; 3) порушення; 4) вивідування; 5) видання; 6) підступ; 7) підмога; 8) шкідництво (або нестача). II. Зав'язка: 9) посередництво; 10) початок протидії; 11) відбуття. III. Основна частина: 12) перша функція дарувальника; 13) реакція героя; 14) одержання чарівного засобу; 15) переміщення до іншого царства; 16) боротьба; 17) таврування; 18) перемога; 19) початкове лихо або нестача ліквідовується; 20) повернення; 21) переслідування; 22) спасіння.

Казка може продовжуватися, якщо є додатковий герой. Додатковий сюжет з'являється у межах восьмої функції і означається як нове шкідництво. Воно аналогічне до функцій 8–15: 8) брати крадуть здобич; 10–11) герой знову вирушає на пошуки; 12–14) герой знову знаходить чарівний засіб; 15) повернення з новим засобом додому.

Потім утворюються нові функції: 23) герой прибуває невпізнаним; 24) необґрунтовані зазіхання; 25) тяжке завдання; 26) вирішення; 27) впізнання; 28) викриття; 29) трансфігурація; 30) покарання; 31) весілля, оцаріння [156].

Звернімося до знайомого епічного сюжету про дракона, який викрадає принцесу. Традиційне уявлення про сюжет: принцеса – красуня, Дракон – чудовисько, від якого рятує герой – справжній лицар. Сюжет закінчується

весіллям, а значить, і повним щастям персонажів. Дракон, звичайно ж, убитий героєм-шукачем.

Хрісто Поштаков реалізовує вищезазначений сюжет у такий спосіб:

- а) принцеса – невихована егоїстка;
- б) Дракон – наївний веселун, якого ніхто не боїться і який завжди може допомогти;
- в) лицар не має навіть коня (бо його з'їв дракон), не хоче вбивати останнього та просить про допомогу мага.

У світі фентезі все обумовлене причинно-наслідковим зв'язком:

- 1) принцеса залишилась у Голівуді, бо там для неї кращі умови;
- 2) дракон став допомагати королівству, у нього з'явилися драконенята;
- 3) лицар став королем Об'єднаного королівства, створив сильну армію й одружився з доброю простою дівчиною Хельгою.

Три перших положення (а, б, в) виявляються в інтерпретованому традиційному сюжеті як правила гри і є деміургічною (авторською) грою з елементами світу/сюжету. Три останніх положення (1, 2, 3) зумовлюють художні каузальні обставини нового сюжету. Однак у грі «встановлюється якась мета», яка (а зовсім не причинність) визначає ігрову поведінку. Гра як реальність, а особливо як фантастична реальність, – телеологічна [5, С. 112].

Ігрова основа визначає опозицію правил: «план реальності» як «сфера труднощів», де ірреальним планом є «плани надій і мрій» [5, С. 58]. Ця опозиція здійснюється через систему заборон і важких завдань, які долаються та вирішуються героєм. Ігрові правила (жорстка модель) «дають можливість для безлічі комбінацій» [5, С. 58]. При цьому у сюжеті виділяється життєподібна система обмежень (план реальності), яка в надприродному світі фентезі своєрідно знімається (ірреальний план).

Відповідно до просторово-часових моделей відбувається формування система персонажів фентезі: боги, маги, чаклуни, чарівники; епічний герой; прості люди; темні сутності, духи-охоронці (ієрархія відповідно до опозиції

верх-низ). У центрі світу фентезі знаходиться головний герой – людина, наділена специфічною міфологічною функцією – встановленням світової гармонії, яка визначена quest'ом. Поведінка героя та його ідеали продиктовані фольклорно-літературною традицією (казка, героїчний епос, лицарський роман тощо) та етико-філософськими уявленнями автора.

Аналізуючи процес ідентифікації головного персонажа як героя, дослідники виділяють дві стадії цієї ідентифікації. Перша стадія пов'язана з початковим проявом в ньому особливих сил, що мають чаклунську природу. Наявність початкової чаклунської природи у героя визначає його перший етап ініціації як зміни соціального статусу від низького, «невидимого» до високого – необхідного, «очевидного». Символом соціальної зміни може бути набуття знакової зброї, з якою герой чаклунським, надприродним чином пов'язаний. Набуття високого статусу підтверджується як соціальною зміною (титул, високе становище), так і ставленням оточуючих. Зміна статусу говорить також про те, що «чужий» світ для героя стає своїм. Х. Поштаков нетрадиційно вирішує питання ідентифікації головного героя, адже досягнення надзвичайних сил відбувається не самим Барді, а з допомогою його друга мага Горо. Завдання Барді – написати текст подій, що передують моменту перенесення в інший світ, і зберегти його в комп'ютері, завдання Горо – здійснити магію такого перенесення. У «чужому» для нього світі Голівуду він стає вправним актором, фаховим користувачем комп'ютера, вивчає бойові мистецтва та вдало проводить переговори з продавцем зброї, що йому знадобиться при поверненні додому. Далі – з бідного лицаря-одинака Барді перетворюється на короля Об'єднаного королівства, головнокомандувача сильної армії, щасливого чоловіка й батька, вірного друга.

Друга стадія процесу ідентифікації персонажа як головного героя відбувається на декількох рівнях. Перший рівень – коли слідом за традиційною зміною соціального статусу герой стає видимим для уособленої ірраціональної

сили «чужого» світу. Прості люди й справді поважають і побоюються Барді та всіх його «заморських» речей.

Другий рівень другої стадії ідентифікації міцно пов'язаний з повідомленням пророцтва герою, де він визначається як очікуваний месія. Основна функція пророцтва в поетиці фентезі, як і в чарівній казці, – передача герою повідомлення про головне шкідництво та способи його ліквідації. Важливість місії героя і пророцтва про нього безпосередньо пов'язана зі ступенем небезпеки антагоніста. Х. Поштаков дещо інакше реалізовує цей етап. Барді ніхто не повідомляє про пророцтво, але він сам розуміє, що тільки він має можливість врятувати королівство і простих людей, але, звичайно ж, не сам: дракон стає головною повітряною одиницею армії, а маг – радником у військових справах. Сам Барді не досяг би нічого, а от разом із друзями можна й врятувати світ – така теза проходить через увесь роман, несучи авторське повідомлення читачам.

Наявність особливого дару у природі героя також залежить від міри небезпеки, що йде від антагоніста – ним виступають кровожерливі вікінги, вправні хоробрі воїни, що знищують усе на шляху для завоювання територій в ім'я їхнього бога Ботана.

У фентезі остання стадія ідентифікації героя частково відбувається в образній системі двох казкових функцій «трансфігурації» – «герою дається новий вигляд» (тепер він хоробрий сміливий юнак, впевнений у собі) й одного зі складових компонентів функції «в розпорядження героя потрапляє чарівний засіб» (сучасна воєнна техніка з Голівуду ХХІ століття).

М. Ю. Кузьміна вважає, що «типологія героя може бути основою класифікації жанру». На основі такого підходу дослідниця виділяє наступні жанри:

– Герой-одинак, який здійснює великі подвиги, завжди непереможний – *героїчне фентезі* (Говард, Муркок, витоки – грецькі міфи, героїчний епос):

– Середня людина (Еврімах) долає себе і стає епічним героєм, за яким стоїть рід, плем'я – *епічне фентезі* (Толкін і його послідовники, витoki – героїчний епос, легенди про Короля Артура, релігійно-езотерична література);

– Герой-шахрай – *пригодницько-ігрове, гумористичне фентезі* (М. Успенський, трилогія про Жіхаре, витoki – міфи про трикстера, чарівна казка, билина, шахрайський роман);

– Герой-жінка – *феміністське фентезі* (Урсула ле Гвін, М. Семенова, витoki – можливо, архаїчні міфи про часи матріархату, календарні міфи);

– Герой-підліток – *дитяче фентезі* (К. Льюїс, Дж. Роулінг, В. Крапівін, витoki – міфи з архетипом Чудесної дитини, яка врятує світ, чарівна казка, пригодницька повість) [91, С. 94].

У нашому випадку Хрісто Поштаков гармонійно поєднує в образі головного героя середню людину та гумориста-шахрая, що дає підстави говорити про пародійно-гумористичний компонент роману з елементами пригодницької наукової фантастики.

Фінал фентезі реалізовується досить незвичайно. Барді відкриває файл у комп'ютері з назвою «Енциклопедія Британії» і з'ясовує, що його рідний острів Ере й сусідній Брита цілком співпадають з Ірландією та Великобританією. Парадокс у тому, що в іншому (сучасному) світі від вікінгів (вітангів) врятувала Ірландію Британія, вона ж оволоділа територією першої, а не навпаки, як у світі Барді. Так проявляється міфотворчість автора, що вбачає у логіці фантастичного джерело нового позачасового бачення світу, створює нову художню реальність.

Отже, переходячи до висновків, можна зазначити наступне. Ознаками роману Хрісто Поштакова «Меч, міць і магія», що дають можливість віднести його до творів типу фентезі, є:

1) неіснуючий світ, наділений характеристиками та властивостями, що видаються неможливими в нашій реальності;

2) обов'язкова присутність магії та фольклорних персонажей у світі твору;

3) наявність авантюрного сюжету (можуть описуватися пошуки, мандрівки, походи тощо);

4) присутність середньовічного антуражу;

5) протиставлення науки та магії з перемогою останньої;

6) домінуюча роль відводиться переживанням і вчинкам героїв, чарівне та казкове грає допоміжну, проте не другорядну роль;

7) дихотомія добра і зла виступає сюжетоутворюючим чинником;

8) наявність потойбічного світу і його проявів;

9) автор світу фентезі наділений повною свободою щодо розгортання сюжету, оскільки чарівний світ фентезі передбачає варіативність, розмаїття, що є визначальним критерієм при розмежуванні фентезі та наукової фантастики. Автор наукової фантастики не володіє такою свободою, він обмежений жанровими рамками, змушений пояснювати все неймовірне, обґрунтовувати його науково або псевдонауково (що найчастіше й відбувається).

Хрісто Поштаков використав германо-скандинавський міф як основу роману–фентезі. Смісловим стрижнем авторської міфотворчості виступає фундаментальна дихотомія Добра і Зла, що реалізується на чотирьох рівнях твору: «просторовому» (географія та картографія фантастичного світу), «часовому» (історія й історіографія відбуваються у фантастичній реальності подій), «етнографічному» (система описів народів, їх вірувань, відповідних імен, назв, термінів і мов) і «ціннісно-смісловому» (сюжетні лінії, персонажі, їх світогляд і обстоювані ними цінності). На кожному з цих рівнів дихотомія Добра і Зла розкривається в універсальному (казково-міфологічному), конкретно-культурному (змішаність елементів сучасної та середньовічної культур) і авторському (особисті уподобання, уявлення, фантазія письменника) планах.

Образ світу в романі у своїй генезі тяжіє до фольклорно-міфологічного уявлення про образ «іншого світу», що виключає прив'язку фентезі до середньовічного світу як до моделі епохи пізнішого походження. Кордон між «своїм» і «чужим» світами в жанровій поетиці фентезі настільки значний, що грає роль типологічної диференціації художніх світів і, зрештою, закладає основу поетичного своєрідності твору. Зі бідного злиденного Середньовіччя за допомогою магії герої потрапляють до цивілізованого ХХІ століття. Автор вибудовує концепцію роману так, що для читача світ Голлівуду постає вторинним, зачарованим, далеким, а світ Середньовічного лицарства – первинним, реальним, близьким. У Голлівуді герої розбираються з усіма «хитрощами» сьогодення і знову за допомогою магії (що йде від казки) та комп'ютера (прийом НФ) повертаються до Ландирії.

У «просторовому» вимірі роману–фентезі «Меч, міць і магія» виділяються горизонтальна й вертикальна символічні проекції та квест як цілісне просторово-тимчасове утворення. У романі наявні чотири типи часу: «міфічний» (час гургілів, драконів, що допомагають людям), «епічний» (історичний час доленосних битв із вікінгами), «історичний» («культурний» час народів Заходу), «авторський», пов'язаний з уявленнями Хрісто Поштакова про «ідеальну логіку» часу («все повинно йти своєю чергою») і що лежить в основі композиції художнього твору. Час фентезі дихотомічний, здатний подвоюватись.

Як і в зарубіжній фентезі, в основі специфіки жанрового різновиду болгарської фентезі лежить ігрова природа, яка поширює свій вплив на різні рівні образотворення цього жанру. Риси міфу і казки, об'єднані й перетворені авторською фантазією, складають у фентезі універсальний культурний пласт, що обумовлює логіку її фантастичного світу.

3.3. Трилогія Мілана Асадурова про «Ніщо»

Трилогія Мілана Асадурова про «Ніщо»: «Немає сумнівів. Перша книга історій про Ніщо» («Няма хък-мък. Първа книга от историите за Нищото», 1987), «Друга Бібліотека або наступна книга історій про Ніщо» та «Словник «Ніщо або третя книга історії про Ніщо» («Втората Библиотека или следваща книга от историите за Нищото», «Речник на Нищото или трета книга от историите за Нищото», 1988) – ще один показовий приклад болгарської постмодерністської фентезі, але знову не в чистому вигляді, а в поєднанні з науковою фантастикою, міфологією, альтернативною історією. Загалом, такий симбіоз, колаж, тяжіння до ускладненої форми характерні для постмодерністської літератури.

Романи про «Ніщо» проклали новий шлях у розвитку болгарської фентезі ХХ сторіччя. Перше, на що звертає увагу читач під час знайомства з текстами – широке використання прийому гіпертексту, показового для постмодерністської літератури. За визначенням російського дослідника Вадима Руднева: «Гіпертекст – це нелінійний лабіринт, своєрідна картина світу, й вийти з нього, увійшовши один раз, важче, ніж може видатися на перший погляд» [165]. У першому романі «Немає сумнівів... » автор проголошує подібну думку, звертаючись до проблеми множинності прочитання, виходів зі своїх романів [8].

Романи побудовані як енциклопедії, до яких наприкінці подається словник, де розтлумачуються назви та основні дати, важливі для розуміння творів: «Цей енциклопедичний словник, – пише автор, – містить 999, на перший погляд, непотрібних тлумачень понять і постатей Енциклопедії Ніщо... Словник охоплює період від 7634111р. до н.е. до 2164 н.е. за офіційним літочисленням на Землі» [7, С. 203]. Обравши жанр роману–енциклопедії, автор наголошує на формальній структурі творів. Вони і справді читаються як підручники, де кожен новий розділ розкриває іншу грань в історії людства та

природі всесвіту, про що яскраво свідчать розділи роману: «Ельдорадо», «Мертві душі», «Майстер і Маргарита», «Парадокс дзеркала», «Одкровення Іоанна», «Апокаліпсис», «Книга творіння», «Друга Бібліотека» тощо. Авторське визначення творів – «енциклопедії», «хроніки».

У трилогії про «Ніщо» М. Асадуров поєднує жанрові характеристики двох типів прозового тексту, піддаючи їх радикальній трансформації: романи втрачають свою лінійність, а словник позбавлений достовірності викладених фактів. Принцип абсурду, використаний навіть у жанровій структурі творів, дає змогу авторові наблизити свої твори до енциклопедії і допускає варіативність читання. Особливістю цього словника як носія знань є те, що він також несе знання про чудесне й містичне, фіксує те, що історично не задокументовано. Текст роману складається з фрагментів, які можуть бути скомпоновані багатьма різними способами, і передбачених автором (за сюжетною лінією), і відкритих самим читачем (саме категорія читацької рецепції і співтворчості тут відіграє основну роль). Романи постають своєрідним колажем, де нанизуються літературні, казкові, міфологічні й історичні постаті різних часів і народів (у творах зустрічаються такі персоналії, як Кафка, Софокл, Санчо Панса, М. О. Берліоз, якого вбив М. Булгаков у своєму романі, д-р Шмідт, Фауст, Мефістофель, Хитрий Петро, двоголова Гідра, Джером К. Джером, Чичиков, Воланд, Бегемот, мадам Грицацуєва та ін., а в розділі «Шлях і його сила» – Лао-дзи, Платон, Гегель, Конфуцій, Аристотель, Кант).

Своєрідне переосмислення історії (власне, створення альтернативної) подається у ключі існування однієї людини – старого Хогбена, життя якого пов'язує між собою основні біблійні та міфологічні події, вибудовує ланцюжок зміни людської свідомості та, врешті, приводить до XXII століття, коли відбувається процес осягнення Ніщо. Автором подається такий абсурдний варіант історії. Старий Хогбен створив Землю завдяки тяжкій праці, поту й помилкам як живу Бібліотеку його власного нематеріального світу – Ніщо. Він створив і все на Землі. Так, у «Словнику...» подано наступне тлумачення

Книги Книг: «Біблія – хроніка ранніх пригод старого Хогбена й народження, дивовижного життя та смерті його першого сина Ісуса Христа» [7, С. 211]. Карнавалізація вбачається й у тлумаченні християнських основ буття. Християнська символіка розкривається через життя родини Хогбена. Навіть Священний Грааль у романі – «легендарна смарагдова чаша із сімейного сервізу Хогбена, з якої Ісус Христос пив під час Таємної вечері, а після Йосиф Ариматейський збирав у неї кров із розп'яття» [7, С. 242]. А от саме функціонування роману як гіпертексту вказує на спорідненість авторської моделі з Біблією. Дослідники постмодернізму дедалі частіше розглядають Книгу Книг як гіпертекст, який відзначається великою кількістю взаємних відсилок до різних частин і рядків, а також множинністю перспективи опису. В основі твору лежить Біблія. Її символіка – нумерологічний код романів (передовсім, це символіка трійці), але не менше значення для побудови цього твору має дуалістичний поділ, характерний і для барокової, і для постмодерної парадигм. Це дихотомія небесного і земного, сакрального і профанного, жіночого і чоловічого, божественного і диявольського.

Письменник свідомо закладає певну ігрову стратегію письма, оскільки передбачає співтворчість читача і створення нової реальності. Тож важливим сегментом формотворчої поетики Асадурова є стратегія читання, закладена в його творах. Вона інтенційно відділяється від стратегії письма, але її засади також формує письменник. На початку твору письменник дає вказівки щодо можливих шляхів його прочитання, що є авторським орієнтиром: «Цей енциклопедичний словник, – зазначає автор, – містить 999 на перший погляд непотрібних тлумачень понять і постатей Енциклопедії Ніщо, що призначені для покоління, чиє невігластво пояснюється часовою віддаленістю від подій, про які йдеться у хроніках, проте життя показує, що без цих пояснень важко розібратись у перших двох книгах історій про Ніщо... Незвичне датування викличе певні труднощі у читача, але що робити, якщо оригінальні хроніки відраховують час саме з моменту короткого життя Ісуса Христа» [8, С. 203].

Отже, «часовий» рівень твору нібито чітко визначений, хоча події відбуваються у фантастичній реальності, а не в конкретно історичний час.

У фентезі М. Асадурова паралельно функціонують два світи – матеріальний, Земний (створений авторською уявою, нереальний) та нематеріальний (створений автором і читачем, реальний), а з'єднує їх Бібліотека, що є своєрідним «топонімом планети Земля в Ніщо» [7, С. 209]. Географія цього світу фентезі дуже незвична: простір романів вивершується у двох площинах – на Землі й у нематеріальному світі Хогбена, що постає як певний лабіринт з осередками «Дерево життя», «Плодюча пустеля», «Канал», «Ніщо», «Бібліотека». Топоніміка, позначена яскраво вираженою інтертекстуальністю, відсилає читача до його попередніх знань, хоча деякі тлумачення подаються у самому тексті з певною ігровою настановою.

Дерево життя тлумачиться як «природна діаграма Хогбенової думки, маскована в матеріальному всесвіті під гігантське дерево пізнання...» [7, С. 227]. Тут триває вічний процес народження.

Плодюча пустеля – «передостання невдала спроба старого Хогбена створити матеріальний всесвіт» [7, С. 237] – населена злими істотами, нечестю й поганню, стражданням і мукою.

Ніщо – це абсолютне. У розмові з голографічним чудовиськом дракон Трифон намагається з'ясувати його природу:

- «– Чи є щось вище за Ніщо?
- Вищий розум Ніщо...
- Що є розум?
- Слово, тотожне Ніщо...
- Що є істина?
- Ідея, тотожна Ніщо»²⁴ [7, С. 169].

²⁴ - Има нешто по-висше от Нищото?

- Висшият разум на Нищото.

- Що е разум?

Інший топос, заголовний у романі, – Бібліотека (традиційний для постмодерністської традиції, або Друга Бібліотека, як її називають на Землі.

«– Бібліотека – це паралельний Землі світ?

– Ні.

– Ми знаходимось далеко від нього?

– Все відносно...

– Чи є люди у Бібліотеці?

– Ні.

– Навіщо брешеш? Я ж бачив кількох...

– Дурниці! То були не люди, а деякі вигадані ними герої.

– Які герої?

– Як які? З оповідей, легенд, їхніх книг. Навіть з фільмів жахів...»²⁵ [7, С. 88].

У світі нематеріальному автор вміщує всіх, хто колись існував чи був створений, фентезі подає свою альтернативну історію, її можна вважати

-
- Словото, тъждествено с Нищото.
 - Що е истина?
 - Идея тъждествена с Нищото.
 - ²⁵ - Библиотеката паралелен свят на Земята ли е?
 - Не.
 - Далеч от него ли се намира?
 - Всичко е относително, мой човек — поклати глава летящата метла. — Три косъма на главата са малко, ама в супата са твърде много.
 - И все пак опитай се да го определиш на око — настоя Хък.
 - Зависи с каква мярка измерваш разстоянието — мрачно отвърна Таласъма. — В крачки е много, в светлинни години е гола вода.
 - Има ли човеци в Библиотеката?
 - Не!
 - Защо лъжеш? По обед срещнах двама! — меко го сгълча Хък, като гледаше да не ядосва засега единствения си и затова безценен източник на информация.
 - Глупости! Това не са били човеци, а някои от гадните им герои.
 - Какви герои?
 - Как какви? От приказките, от легендите, от тъпите им книги. Даже от филмите на ужасите има. А бе, мой човек, това твоето „моля?“ да не съдържа всички въпроси на света?

повною моделлю світу. Бібліотека – своєрідний постійний інформаційний ресурс, який зберігає всі коди, колись закладені у те чи інше явище. Тут по-новому відбувається осмислення філософсько-моральних засад людства: «Кожна людина носить рай і пекло у своїй душі... Свій рай і своє пекло»²⁶ [7, С. 13], «Для людей істина є ніщо інше, як їхня точка зору на сутність явищ на відстані часу»²⁷ [7, С. 47], «Філософія є ніщо інше, як спроба побудувати греблю, сподіваючись затримати оновлення речей, щоб їх пізнати»²⁸ [7, С. 47], «Досконалість можна досягнути, але саме наближення до неї – благодать, а досягнення досконалості – мука»²⁹ [7, С. 47], «Людина є людиною, коли вона на шляху»³⁰ [7, С. 127].

У фентезі М. Асадурова просторові межі абсолютно зітерті. Як Земля співвідноситься зі Всесвітом, так Бібліотека співвідноситься з Ніщо, але вона виступає граничною одиницею, це перехід матеріального світу в нематеріальний світ Ніщо, з якого постало Все. У матеріальному світі до двох додати два буде чотири, а у світі Ніщо – скільки забажаєш. Чорне ніколи не може стати істинно білим, але постійно до нього наближається, а наближення є сутністю всіх речей. Бібліотека і виступає таким наближенням.

До позачасової моделі функціонування простору роману можна додати й іншу характеристику: простір у творі позначений непевністю. Це стосується передусім простору самих романів. Питання кореляцій простору й часу неодноразово піднімається в текстах, але сама модель часопростору не є остаточною, сталою, визначеною. Дії відбуваються то в минулому, то в майбутньому, але сприймаються завжди як теперішнє, сучасне.

²⁶ Всеки човек носи ада и рая в душата си... Своя ад и своя рай. Зависи какво го терзае.

²⁷ Истината за хората не е нищо друго освен гледната им точка за същността на нещата в отдалечеността на времето.

²⁸ Философията не е нищо друго освен опит да построиш бент с надеждата да задържиш малко обновлението на нещата, за да можеш да ги опознаеш.

²⁹ Съвършенството е постижимо, но само стремеш към него е благодат, а постигането на съвършенството е мъка.

³⁰ Човекът е човек, когато е на път.

Для Асадурова не існує меж часу, для нього не існує істини, не існує причинно-наслідкового зв'язку, все залежить від суб'єкта, його поглядів на світ і стану його душі. Істини поза суб'єктом не існує. Таке розуміння істини відкриває шлях поєднанню фентезі та історії як нового типу антиміметизму – альтернативної історії. Врешті картина постає наступна: людина у світі Ніщо безсмертна, час зітертий, а пралюдиною виступає старий Хогбен. Читач спантеличений.

У фентезі Асадурова відсутні чітко встановлені часові межі – час реверсивний, плине в обох напрямках. Минуле переходить у сьогодення, відповідно герої переміщуються між явою та сном. Проте точкою відліку береться 12 846 997 931, число «цілком випадкове». Далі автор пояснює, що тоді відбувся перший дослід Хогбена створити матеріальний всесвіт (на Землі це отримало назву «Великого вибуху»).

Час у романах хронологічно зафіксований на «позначці» XXII століття. Але у межах цієї позначки його не існує – читач перестрибує з однієї культури до іншої. Фентезі насичені різними культурними реаліями. Час, за визначенням В. Руднева, тут стає різновидом простору. XX та XXI століття вважаються критичними у земному літочисленні та позначені війнами, голодом, наркотиками та природними катаклізмами, проте XXII століття названо «світлішим періодом» земного існування, хоча невідомо, як він завершиться. Неважко помітити, що автор використовує часо-просторову концепцію Хорхе Луїса Борхеса. Тим більше, у передмові автор визнає його (поряд із іншими фантастами – братами Стругацькими, Дж. К. Джеромом, М. Булгаковим, Р. Чандлером, А. Платоновим, Р. Бредбері, А. Азімовим, А. Кларком, Р. Шеклі) своїм батьком. Серед письменників, які вагомо вплинули на формування творчого методу автора трилогії про «Ніщо» і наративні техніки яких є джерелом інтертекстуального використання, одне з провідних місць належить Хорхе Луїсу Борхесу. Між творчими принципами прозаїків можна провести паралелі, що вказують на спільні риси їхньої поетики, як творення на базі вже

створеного, стирання меж між фактом і фікцією, переконання у співавторській ролі читача. Серед новаторських ідей Борхеса, що їх підхопив і розвинув Асадуров, можна назвати ерудитську містифікацію, концепцію літератури як гри, лабіринту, створення абсолютно оригінальної мови й системи символів. Борхес, нагадує сербський дослідник Миролуб Йокович, висунув на перший план чотири головні характеристики сюрреалістичного розуміння літератури та світу, які можна знайти й у творчості М. Асадурова: а) художній твір, який міститься в художньому творі, б) присутність снів у дійсності; в) подорож крізь час; г) подвоєння, тема двійника [Цит. за 208, С. 302–303].

Трилогія про «Ніщо» є своєрідним синтезом різноманітного фантастичного досвіду болгарської постмодерної прози. У творах відсутня чітка межа між фантастичним і поетичним й алегоричним. Сербський літературознавець С. Дам'янов, характеризуючи твір М. Павича «Хозарський словник», пише: «Фантастичні, міфологічні, алегоричні, поетичні, наукові та прозово-жанрові дискурси перебувають у продуктивному зв'язку. Більше того, саме фантастичне, через ерудитську гру різними мистецькими та цивілізаційними конвенціями та фактами, часто перебирає на себе функцію простору, який породжує алегоричне, метафоричне, символічне й інші переносні значення» [45, С. 294]. Ця думка валідна і до творів М. Асадурова.

Уже в підслуханій розмові у Бібліотеці Ніщо – своєрідному епіграфі, який передує кожній книзі, – з'являється вказівка на фантастичне: «Позбавлена бажання, людина може досягнути таємниче»³¹ [7, С. 6]. Із перших сторінок постає фантастична, містична постать героя-одинака Хика Хогбена (що накладається на традиційну типологію героїв у варіанті – середня людина), його батька старого Хогбена (герой-шахрай), дружини–левиці Анни–Марії (відсилання до архаїчних міфів про часи матріархату), брата Ісуса Христа (який стає епічним героєм, долаючи всі радощі й себе самого), голографічного чудовиська, дракона, «реальних подій на Землі» й аналогів у родині Хогбенів

³¹ Когато е дишен от желания, човек може да съзре тайното.

тощо. Іронія, деміфологізація, парадокс, характерні для постмодернізму, наявні у текстах: історія про народження Хика Хогбена та його брата Ісуса Христа з пробірки водночас подається як іронічна інтерпретація детективного сюжету про пошуки, в даному випадку, цієї пробірки і, врешті, викриття її місцезнаходження – у холодильнику старого Хогбена. Цікаво реалізується й тема двійника в текстах. Про Ісуса Христа читач знає, а от про те, що у нього є брат Хик Хогбен – ні. Хоча у текстах знайомство з Хиком передую новині, що у нього є брат, і це той самий всім добре відомий Ісус. Ефект подвоєння розкривається через образ Хика Хогбена, який виступає ніби двійником Ісуса у нематеріальному світі, не дозволяючи старому батькові утнути якусь дурницю, що занапастить людство на Землі, тобто у світі матеріальному.

М. Асадуrowу вдалося створити текст, який кожного разу читається по-іншому, завдяки пастишу, поєднанню інтертекстуальних вставок з наукових праць, біблійних алюзій, цитат. Оскільки у ньому неможливо зафіксувати початок і кінець, його можна вважати безкінечним. Серед героїв твору зустрічаємо історичних осіб (наприклад, Гегель, Платон), літературних і міфологічних героїв (Санчо Панса, Берліоз, мадам Грицацуєва, Гідра та ін.), фіктивних героїв (Хик Хогбен, Трифон і т.д.), представників потойбічного світу (Фауст, Мефістофель, Воланд).

Іншою характерною ознакою письменницької настанови є використання оніричної моделі оповіді. Близькість сну і постмодерного твору фіксується завдяки розмитим межам між сном і явою у фентезі. Сон часто зустрічається в першому романі, рідше – у другому, він є не тільки поштовхом до прийняття рішень, але й розгадкою, ключем до нематеріального світу. Через сон Хик Хогбен розгадує плани свого батька старого Хогбена, через сон він досягає історію Землі тощо.

Надзвичайно схожим за наративною стратегією та формальними особливостями є роман сербського письменника Милорада Павича «Хозарський словник», детально проаналізований у монографії Алли

Татаренко. У зазначеному романі прикладами інтертекстуальних зв'язків на рівні поетики є також паралельне використання справжніх і фіктивних документів, травестія літературних жанрів і використання образів–символів бібліотеки, пустелі, каналу тощо.

Отже, трилогія Мілана Асадурова про «Ніщо» репрезентує поєднання постмодерністської прози з науковою фантастикою, міфологією й альтернативною історією, яке стало новим напрямком у болгарському фентезі кінця XX ст. Формально насамперед йдеться про використання прийому гіпертексту. Спираючись на історичні факти, легенди і власну фантазію, М. Асадуров будує абсолютно нову картину світобудови, життя на Землі, історії планети. Письменник пропонує читачеві не відповіді, а запитання, спонукаючи читача до самостійного пошуку відповідей у багат шаровому, полівалентному тексті. Релігія, філософія, історія, мистецтво – ці Великі Оповіді незмінно тематизуються в романах Асадурова. У письменника вони перетворюються на літературну фікцію або/і піддаються іронічному трактуванню.

У цих творах можна виокремити чи не всі ознаки постмодерністського тексту: жанровий симбіоз, колаж, гіпертекст, абсурд, іронія, пародія, карнавалізація. Інтертекстуальність, цитатність, ігрова стратегія письма, запрограмована й водночас вільна стратегія читання, множинність і взаємопроникність часу і простору, насиченість культурними реаліями, створення нової міфології та фантастичної альтернативної історії – перелік можна продовжувати.

Використання прийому «подвійного кодування», створення «роману» і «словника», «твору» і «тексту», поєднання високого і низького, моделей елітарної і масової літератури допомогли письменникові подолати герметичність роману, не відмовляючись водночас від надзвичайно складних експериментів на рівні організації твору і його ідейно-художньої реалізації.

Фентезі, альтернативна історія, міфологія, наукова фантастика органічно поєдналися у творах, породивши багатоплановий текст, що кожного разу надає можливості нового прочитання.

3.4. Міфологічне фентезі Ніколая Теллалова

Серед болгарських фантастів, що прийшли в літературу на межі тисячоліть, софієць Ніколай Теллалов впевнено зайняв вигідну позицію культового автора вже після дебютної книжки «Розбудити драконеня» («Да пробудиш драконче», 1998), яка поклала початок одному з найцікавіших проєктів у болгарській фантастиці та фентезі початку XXI століття.

Письменник народився 1967 року в Софії. З 1975 по 1984 жив у колишньому Радянському Союзі зі своєю родиною, закінчив середню школу в Чернігові, в Україні. Ще тоді він проявляв неабиякий інтерес до мистецтва, астрономії, палеонтології, світової міфології, наукової фантастики (особливо прогностичної). У 1987 році він вивчає хімію у Вищому хіміко-технологічному інституті в Софії. У той же час працює лаборантом в Інституті полімерів Болгарської академії наук. Пізніше Ніколай Теллалов змінить багато професій: буде будівельником, охоронцем банку, листоношею... З 2001р. – редактор (до 2005 р. – у видавничому домі «Квазар»), перекладач з російської. З-під його пера вийшли переклади російською мовою таких творів, як «Генератор счастья» («Генераторът на щастие»), «Планета Скали» («Планетата на Скъли»), «Игра» («Играта»), «Генератор реальностей» («Генератор на реалности»), «Нашествие» («Инвазия») Х. Поштакова, «Сказочник и укрепление нравов» («Разказвачът на приказки») К. Добрева, В. Иванова, власні оповідання – «Жёсткие крылья» («Неподвижни криле»), «Небесные прииски» («Небесни рудници»).

У 1998 році Ніколай Теллалов видав свою першу книгу «Розбудити драконеня» (написану 1996 р.), що поклала початок так званого «зміїного»

циклу, до якого належать романи «Царський указ» («Царска заръка», 2001), «Повноземелля» («Пълноземие», 2002) й «Сонце недосяжне» («Слънце недосегаемо», 2009). Відомо, що заплановано ще три романи до цього циклу. «Розбудити драконеня» вже має три перевидання й за результатами голосування болгарського фендому посідає друге місце (після роману Любоміра Ніколова «Десятий праведник») у конкурсі «Фантастична книга десятиліття 1990 – 1999 рр.». «Царський указ» був названий «фантастичною книгою року» у 2001 р. А «Повноземелля» увійшло до навчального плану Об'єднаного коледжу Адриатики (United World College of the Adriatic) 2004 – 2005 рр.

Поза «змійним» циклом Ніколай Теллалов опублікував роман « 10^{-9} » своєрідний підручник майбутнього з використання нанотехнологій і збірку «Ангели–охоронці» («Ангели пазители», 2008), що містить однойменну повість і оповідання.

Його оповідання та новели з'являються в різних фантастичних збірниках останнього десятиліття. У перекладі російською мовою 2005 р. вийшов роман «Корона імперії» («Короната на мравките», 2002), а 2008 року – кілька оповідань; 2011 р. англійською мовою з'явився «Вступ» до роману «Сонце недосяжне» [255].

Вперше російською мовою рецензію на твори Н. Теллалова опублікував відомий болгарист, дослідник фантастики Євген Харитонов. Також творчість письменника стала предметом дослідження Н. Іванової, С. Ілійчевої, К. Ненова, Г. Петрової, Н. Светлева [194].

Н. Теллалов дуже точно «вгадав» бажання читачів і грамотно підійшов до «читацького» попиту, що вдалося завдяки синтезу жанрів, поєднанню фольклора, неоміфології, фентезі, елементів міської казки з атрибутами наукової фантастики.

Перший роман циклу – «Розбудити драконеня» (1996) був написаний на основі повісті «Дівчина та Дракон», створеної Ніколаєм ще в юнацькі роки

російською мовою. Автор переробив повість у невеликий роман, який одразу приніс Теллалову гучний успіх у болгарському фендомі. Акцент на фендомі зроблений не випадково. На жаль, нинішня видавнича політика Болгарії налаштована не на користь вітчизняних авторів – книги болгарських фантастів виходять накладом не більше 1000 примірників, тому основне коло читачів складають так звані професійні поціновувачі фантастики – фендом. «Розбудити драконення» можна розглядати як міфологічне фентезі, романтичну міську казку з елементами детективу й соціальної драми. Славена Ілійчева у передмові до третього видання питання ставить, що ж представляє собою роман, наголошуючи на його жанрових і тематичних домінантах: «Фентезі, побудоване на болгарській міфології й історії? Казка для дорослих, які ще не втратили віру в магію? Ніжне кохання, від якого тане навіть цинічне серце? Технічний прогрес проти мудрості століть?»³² [211, С. 7]. Якщо шукати паралелі в російській фантастиці, то приходять на пам'ять «Метелик і Василіск» Юлія Буркіна й ранні тексти Сергія Лук'яненка. З останнім Теллалова поєднує спільність емоційної позиції, атмосфера «оголеного нерва».

Автор створює власний міф про дівчину–змія. Образ дракона (змія) не випадково обраний заголовним у романі. Адже у слов'янській міфології змії – це демон у вигляді величезного монстра, що дихає вогнем, зла сила, посланець бога зла Чорнобога, що прагне знищити божественний порядок – правду... Першим ворогом змія вважався бог Перун – майстер вищої сили. Він переслідував зміїв і вступав у боротьбу з ними, перемагав після довгого й небезпечного поєдинка, в ході якого спалахували страшні бурі й лиха. Ярило також вступав у битву зі змієм щовесни, як свідчення боротьби добра і зла, протистояння зими і літа. Але південні слов'яни вірили, що деякі змії, або дракони, є добрими – вони захищають свої села від інших зміїв і допомагають

³² Фентъзи, изградено върху българската митология и история? Приказка за пораснали, запазили вяра в магията? Нежна и неклиширана любовна тръпка, от която омеква и най-циничното сърце? Техническият напредък срещу мъдростта на вековете?

людям у біді [213]. Змії поєднують у собі чотири стихії – воду, вогонь, землю та повітря. Згідно з болгарськими народними казками, у стародавні часи пліч-о-пліч з людьми жили саме такі змії/дракони. Вони надвоє поділяли хвостами озера, крилами зганяли хмари, зрошуючи поля родючим дощем. За народними повір'ями, Сонце – також змії, покровитель світу, а «земні» змії – брати його менші, покликані оберігати людей від усіляких бід. Для болгар змії, перш за все, захисник. Він охороняє села від лих і нещасть. Змії – це дух предків, він поєднує світ мертвих зі світом живих. Змії допомагає на війні, дає родючість і вчить мудрості, карає лиходіїв [212].

І. Георгієва в монографії «Болгарська народна міфологія» зазначає, що змії є одним із основних персонажів у міфологічній системі болгар. У період із середини XIX ст. до початку XX ст. він поступово почав випадати зі світоглядної системи. Його привілейованою сферою залишилась усна народна поезія та проза. Проте він не зник з народної свідомості [29, С. 109]. За словами болгарської дослідниці Марієти Гіргінової, змії не лише медіатор між світами, він перетворився на «емблему прадавнього та рідного» [32, С. 96]. У віруваннях болгарського народу змії живуть у селі Зміїково, куди не кожен може потрапити (Н. Теллалов створює свій варіант – Нижню Землю), де вони мають будиночки, де пораються зміїці та граються зміїчата – все вчать керувати хвостами, щоб літати, ховають і знаходять скарби.

Крім того, у болгарському фольклорі тематизувалося кохання зміїв і людських дівчат. Традиційну тему переосмислює Н. Теллалов, створюючи свій роман про молодого болгарина та зачаровану дівчину-дракона. Зав'язка твору традиційна для казки (використаний мотив пробудження від чарівного сну). 27-річний Радослав одного дня (19 травня 1996 р.) розбудив від зачарованого сну юну змеяну на ім'я Верена («вер» мовою давніх болгар – «змії»), яка пролежала в комі тисячу і сто років (з вересня 901 р.) на дні невеликої гірської ущелини. Н. Теллаловим обрані авторські та міфологічні імена, що є елементом поетики фентезі. Як виявилось, Верена родом зі шляхетного княжого роду,

який володів територією Болгарії ще за тих часів, коли самі болгари не прийшли на ці землі з гір Паміру, її батько з «Нижньої землі, а Мати – царська дочка... і я їхня єдина донька»³³ [211, С. 10]. Верена володіє багатьма «паранормальними» здібностями: виліковує поглядом або дотиком, володіє телепатією, легким подихом запалює предмети, за кілька хвилин може прочитати з десять книг і т.п, але вона прагне мріяти як людина.

Магія у творі виступає як внутрішня обумовленість, відповідно, у ній присутня детермінація, якої немає у фентезі, але якою наділена сучасна казка. Тут варто звернути окрему увагу на підзаголовок твору – «справжня казка» («истинска приказка»), що вказує на авторське жанрове визначення твору – казка. Видавець і критик Ніколай Светлев зазначає, що ця «справжня казка» перетворилася на особливе літературне явище на небосхилі фентезі кінця 90-х років. Не пам'ятаю іншої болгарської книги цього жанру, яка б мала два видання і друкувалася втретє³⁴ [193, С. 237].

Локус твору двоплановий, як і час: дії твору розгортаються в сучасному великому місті, проте письменник часто занурюється у картини сивої давнини; час твору – кінець ХХ століття, хоча всі події, пов'язані з Вереною, відбуваються в дохристиянський період і до ХХ століття. Н. Теллалов органічно поєднав власний внутрішній світ фентезі, який проявляється у світі міфологічному, та зовнішній світ – світ сучасного міста. У зв'язку з опозицією минуле – сучасне вдається розставити й соціально-політичні акценти, розробляється ідея національної самосвідомості. Все це виявилось дуже актуальним у розхитаному політичними діями суспільстві. До того ж, соціальна, історична позиція автора надала романам улюблений нинішніми критиками гострий присмак «епатажності», що дозволило розглядати твори

³³ Баща ми е от Долната земя, а Майка ми — Царска дъщеря... — И съм им единствена.

³⁴ Неоспорим факт е, че тази „истинска приказка“ се превърна в литературното явление на небосклона на фентъзито от края на деветдесетте години. Не помня друга българска книга в жанра, която да е претърпяла две издания и да се появява в трето.

Н. Теллалова й у контексті болгарської так званої «модної прози». Так, автор окремо наголошує на питаннях демократії й історії, протиставляючи два світи. Для сучасного світу демократія – управління народом, для світу зміїв демократія означає спочатку заслужити право бути вислуханим, а вже потім – говорити. Для зміїв істина влади полягає у служінні, а не в тиранії. Говорячи про історію, Верена зазначає, що кожна епоха має свою власну справедливість. Легенду про Георгія Переможця вона прокоментувала так: «Чи ти бачив людину, яка здатна перемогти ламу (дракона)?... Огидна Візантійська пропаганда»³⁵ [211, С. 49].

Насиченість культурними реаліями, як одна з однак фентезі, проявляється у мальовничих (часом навіть пафосних) картинах сивої давнини Болгарії, її Золотого століття, куди подумки занурюється Радослав. Цей стародавній одухотворений світ письменник протиставляє невинувато жорстокому світові сучасної Болгарії епохи дикого капіталізму. Погляд Верени на прогрес і його наслідки не видається оптимістичним: «Хто має право на існування – фотографи чи художники?.. Кіно чи книги? З усіма вашими машинами, залізницями та літаками... втратилося... задоволення від самого шляху... Ви швидко дізнаєтеся новини – маєте газет, читаете статті або дивитесь телебачення замість того, щоб послухати розповідача. Скажи, скільки речей у вас забрав і скільки дав той прогрес. Як з'ясовується, тільки кількість і то незначну, але як же якість?»³⁶ [211, С. 58].

Образ змія теж можна розглядати у кількох площинах. Адже, з одного боку, він, за прадавнім повір'ям, покликаний захищати людей, а з другого боку,

³⁵ — Ти да си виждал човек, който е побеждавал лама?... Гнусна византийска пропаганда.

³⁶ Кое по` има право на съществуване — фотографите или шаръчиите?... Киното или книгите?... Само че с тези ваши коли, железници, самолети... се е загубило... удоволствието от самия път... По-бързо научавате новините — имате вестници, четете от хартия или гледате телевизия, вместо да послушате някой разказвач... Та кажи, колко неща ви е отнел и колко дал този _прогрес_. Как по-бива: повече количество или все пак малко, ала качество, а?

жорстокий світ сучасності теж виступає злим, холоднокривним змієм стосовно героїв.

Фентезі породжує власну міфологію, хоча вона базується на давніх болгарських віруваннях про зміїв, халі, лам (що є братами зміїв). Новий міф, створений письменником – це Нижня Земля, що існує в суміжній реальності, де й нині живуть міфічні істоти (дракони (або змії), самодіви-берегині й інша чарівна «нечисть»). Тут можна говорити про те, що автор створив множинність світів, які наділені ознакою взаємопроникненості. Саме туди, в рідний і зрозумілий світ, прагне повернутися Верена, але портали до паралельного світу виявляються кимось закриті, а значить, Верена приречена назавжди залишитися на цій Землі. Гостросюжетність твору виникає завдяки наявності елементів детективу: пошуку Верени Радославом, таємниці зміїної шкіри, вбивства причетних до її викрадення.

Врешті Верена знаходить свій Шлях до Нижньої землі. Відкрити двері в Нижній Світ героям вдасться вже в романі «Царський указ», що вийшов 2001 року. Книга позначена якісними змінами, зокрема на рівні жанротворення. «Якщо «Розбудити драконеня» – поєднання романтичної казки та фентезі, то «Царський указ» – твір епічний, багаторівневий, де казка трансформувалася в епічний історико-фентезійний роман, гостросоціальний, культурологічно насичений і навіть із елементами бойовикової наукової фантастики» [234].

З перших же сторінок читач опиняється в атмосфері «шпигунського роману» з агентами спецслужб і кримінальними структурами, що полюють за драконом. Стає зрозумілим, що Верені та Радославу вдалося відкрити портал і покинути земний Світ. Таємниче зникнення молодих людей привертає увагу поліції, а потім і спецслужб. Тим більше, що в місті з'являється загадковий і невловимий Вітан, який розшукує Верену. Він і виявляється центральною постаттю другої книги. Поєднання героїв із різних історичних епох, з абсолютно відмінними соціальними статусами – загадкових Верени і Вітана, з

одного боку, та сучасних поліції і спецслужб, з іншого, створюють дуже потужний і цікавий культурологічний колорит твору.

Шпигунський детектив, однак, змінюється на безодні міфології й історії, читач переноситься у часи Симеона Великого та драматичних подій запровадження християнства на слов'янській землі, коли бунтівні боїли-бояри вже майже всі знищені, а ті, що вціліли, жерці–колобри, все ще плекають надію прогнати грецьких попів і повернути болгарам Старого бога Тангра. Тезово ці події вже присутні в першому романі «Розбудити драконення». Проте тут знаходить пояснення зачарований сон героїні: побоюючись, що дракони можуть стати на захист християн, жерці накладають на Верену, народжену людською жінкою, закляття сну. Втім, це не рятує бунтівників від розплати. Змова розкрита, дракони в гніві, вимагають повернути Верену. А зробити це належить синові одного з колобрів–бунтівників, воїнові–чарівнику Вітану. Перед ним довга й болісна подорож в одинадцять століть, за які воїн встигне стати Майстром, що керує долями світу, але він не забуває про свій обов'язок виконати царський указ – повернути Зміїному царству їхню принцесу.

Вже завершуючи знайомство з другим романом, читачеві стає зрозуміло, що сюжет не зупиниться на епохах минулого й сучасності, не перетвориться на банальне псевдослов'янське фентезі, а спрямований в епохи майбутнього. Схоже, що автор вирішив створити свою власну хроніку людства, проводячи читача від стародавніх часів у майбутнє через вісь міфології. Є. Харитонов про це пише так: «Що це? Теллалов вирішив використовувати в циклі весь арсенал фантастичних прийомів? А може, серія, розпочата зворушливою казкою «Розбудити драконення», перетворюється на своєрідну історію людства – від часів язичницьких до часів надкосмічних? Мабуть, друге точніше» [234].

Отже, три книги, три літературних прийоми. «Розбудити драконення» – міфологічне фентезі, міська казка, «Царський указ» – історико-фентезійний епос, і роман третій – «Повноземелля» (2002), у якому виокремлюють

альтернативно-історичне фентезі, утопію, соціальний космічний роман, наукову фантастику.

Соціальний зріз присутній і в перших двох романах, але саме у «Повноземеллі» автор зосередив увагу на конструюванні нової політичної карти світу. Гострий, динамічний сюжет розвивається на іншому рівні – цього разу йдеться про пошуки Радославом загубленої між світами коханої Верени. Він, «неодружений, неосуджений, ще не дипломований машинобудівельник у віці майже 27 років» [214, С. 5], опинився на далекій планеті зі сфінксами. Тут зовсім непотрібними стали такі необхідні на Землі речі, як «зелений болгарський паспорт, записник за старим календарем 1995 року, чорна ручка, олівець з гумкою,.. гроші»³⁷ [214, С. 12]. Акцентується на зміні традиційної свідомості людини. На цій планеті він зустрічає трьох сфінксів (білого, червоного та чорного), які «дають відповіді» на його запитання:

- «— Який це світ?
- Це не світ.
- А що тоді?
- Шлях між Світами... Там майбутнє, а у зворотньому напрямку минуле. У тій точці 17 млрд. світових років від того, що окремі смертні називають Сотворінням або Великим вибухом...»³⁸ [214, С. 28]
- Ти знаєш мою долю, я правильно зрозумів?

³⁷ ...зеления си български паспорт, бележник със стар календар за 1995-а, черна химикалка, молив с гумичка и... парите.

³⁸ Какъв е този свят?

~ Не е свят

— А какво тогава!?

~ Пътека между Светове... Натам... е бъдещето, а наобратно е миналото. В този точка сме на седемнайсет микроквадрилона[1] светлинни години от това, което някои смъртни смятат за Сътворение или, ако желаеш, Голям взрив. То е начало на този сноп вселени, които са взаимнопроникващи и усукани около оста, на която стоиш. Някои разумни раси, които са и осъзнати, я наричат още: Стена на Вечността, където Времето е абсолютно.

– До найменших деталей... Доля не сценарій. Це не шлях, а лабіринт з багатьма виходами. І той лабіринт – це ти. Володієш собою – володієш своєю долею. Але ніхто ще до сих пір не володів собою до кінця³⁹ [214, С. 30–31].

Про себе сфінкс говорить, що він не має запитань, самі лише відповіді, й тому він нежива істота. Навіть цей діалог дає можливість зрозуміти, що перед читачем постмодерністський роман, адже абсурдність, колаж, лабіринт, зітертість просторово-часових меж не тільки згадуються у тексті, але й є характеристикою самого роману.

Мандруючи всесвітами, Радослав опиняється в найближчому альтернативному майбутньому Землі – 2036 році. У цій версії автора Росія, хоч і пережила жах більшовицької революції, але вистояла й продовжує існувати в якості Російської імперії «дореволюційного зразка», хіба що з президентською владою. Німеччина, навпаки, спробувала побудувати світле нацистське майбутнє, що сильно нагадує радянський варіант у реальній історії. Однак закінчилося це в середині 1990-х Ферендерунгом в Рейху, інакше кажучи, – Перебудовою.

На теллалівській геополітичній карті Європа не об'єднується, а, навпаки, розпадається на багато ворожих «удільних князівств», оточених колючим дротом і вишками з кулеметами. Проте такий варіант розвитку історії не передбачає «Холодної» війни, вона замінена міжнародною гонкою НТР – освоєнням ближнього космосу й океану.

Утопія реалізувалася там, де в реальному світі це найменш можливо – на Балканах. Народи Балканського півострова, об'єднавшись, живуть у мирі та злагоді: серби не ворогують з албанцями й хорватами, греки – з турками, румуни помирилися з угорцями, а болгари й зовсім перестали цуратися всіх сусідів, включаючи циган. У Балканський союз хочуть вступити й поляки

³⁹ Познаваш ли моята съдба?

~ Естествено... Съдбата не е сценарий. Нито е прав път, а лабиринт с много изходи. И този лабиринт си самият ти. Владееш себе си — владееш съдбата си. Но никой досега не е владял себе си докрай.

(питання розглядається). На півострові бурхливо розвивається економіка та науковий прогрес, чому сприяють мудрі законопроекти, відстоюються інтереси півострова й усіх громадян, що населяють його. Саме тут тепер виробляють найкращі у світі комп'ютери та розробляють нанотехнології. Інші «візитівки» Балкан – космонавти-монтажники й будівельники-акванавти, затребувані у всьому світі. А ще – солдати в Корпусі «блакитних касок» Ліги Націй. Балканські делегати займають почесні місця у планетарному уряді, розташованому в Рейк'явіку, й активно виступають за дотримання прав людини в країнах Третього і Четвертого світу, чим дратують усіх, окрім, мабуть, Японії.

Географія роману двопланова, події розгортаються на двох планетах: з одного боку – на Землі (Європа, Росія, США), з другого – на Місяці (Селені). У теллалівському варіанті історії, саме японці, а не американці, першими висадилися на Місяці, й донині воліють відправляти туди космонавтів-камікадзе. Освоєнню Місяця надається особлива увага. Земний природний супутник обліпили дослідні форпости і промислові корпуси. Місяць постачає Землю не тільки дешевою рудою, а й продуктами харчування, виробленими в місячних оранжереях. Вільнонаймані з європейських країн і Америки з великим задоволенням влаштовуються на місячні підприємства, й багато хто залишається там назавжди – під місячною поверхнею розташувалася ціла мережа трубчастих міст. Але, як виявляється, не одні колоністи населяють Селен. У великих кількостях засилають сюди каторжників – євреїв і поляків із Росії, басків із Іспанії, азіатів зі США, ірландців та індіанців із Великобританії. Паралелі з романом Роберта Хайнлайна «Місяць – суворий господар» цілком очевидні, особливо якщо згадати, що й у Теллалова селеніти підіймають повстання проти тиранії Метрополії.

У романі американського письменника на Місяці у підземних штучних містах теж опиняються правопорушники з Землі (Терри), вислані за кримінальні та політичні правопорушення. Місяць фактично стає колонією Землі, більшість населення працює у сільськогосподарському секторі, щоб

забезпечити потреби Землі, але з кожним роком стан жителів погіршується, а їхні борги перед землянами збільшуються. Врешті, вони готують революцію, яка дарує незалежність селенітам [227].

«Повноземелля» готує читача до наступного твору з тетралогії – роману «Сонце недосяжне», який з'явився у 2009 році й одразу став значимою книгою для болгар. Передмовою до роману стали короткі нариси відомих дослідників сучасної болгарської літератури і творчості Н. Теллалова – А. Славова, Б. Сибева, К. Ненова, А. Петрова. Зокрема, А. Славов зазначає: «Коли ми запрошуємо вас у світ «Сонця недосяжного», ми маємо на увазі паралельну реальність, населену народами істот болгарської міфології... Грандіозність проявляється в масштабах пригод, написаних болгарином про болгар, і одночасно космічних і спрямованих крізь тисячоліття» [215, С. 5]. Роман представляє собою новітню міфологію про створінь, які за давніх часів населяли болгарську землю – зміїв, шарканів, ламів, халі, сармаків, самодівів, кровососів. Всі вони займають так звану Нижню землю, куди людині можна потрапити тільки заплативши дуже велику ціну (слово «людина» у них навіть табуйоване).

У першій частині твору дії відбуваються паралельно у двох площинах: на планеті Кашеп, світ реальності зміїв, у теперішньому часі, та на Землі, світові людей, у минулому часі (1964–1989 роках). Планета Кашеп і її населення виписані дуже детально. Ніколая Теллалова називають унікальним болгарським фантастом саме через те, що він є творцем найдетальнішого альтернативного світу, який коли-небудь був створений у Болгарії. Лише додатки, які описують розумні раси на Кашепі (фаморів, граморів, самодівів, дорійців, вампірів й ін. народів), фізичні та соціальні характеристики зміїної реальності займають понад п'ятдесят сторінок. Вони включають навіть такі деталі, як систему обчислення, одиниці виміру й міри, основи писемної мови й календарну систему, структуру армії, чини військової ієрархії, знаки зодіаку, астрономічні особливості чужої Сонячної системи та фонетичні особливості мов різних

народів (Див. Додаток № 3). У романі майстерно виписаний альтернативний світ, подібний до Середзем'я з «Володаря Перстенів» Дж. Р. Р. Толкіна та піщаної планети Аракіс із саги «Дюна» Ф. Герберта.

У творі гостро поставлені морально-етичні проблеми сучасного суспільства – байдужість до чужого болю, страждань, негативне ставлення до інакшої людини, закритість системи навчання тощо. Роман за всього розмаїття казкових персонажів глибоко гуманістичний. Більшість героїв є носіями таких людських рис, як гідність, проникливість, почуття справедливості, співчуття, доброта намірів. Навіть негативні персонажі представлені як результат певних обставин, автор фокусує увагу не на їх знищенні, а на розумінні їхніх мотивів і, як наслідок, примиренні або розумінні іншого. Так у романі реалізується виховна функція, хоча й без повчання.

Варто відзначити ще одну домінанту творчості Н. Теллалова – добро. Добро – категорія, яку більшість сучасних болгарських літературних критиків обходять, або вважають «утопією» чи «наївністю», хоча саме вона дуже характерна для болгарського народного світогляду. Нагадуємо, Добро стає центральною категорією в романі Л. Ніколова «Десятий праведник». Доброта як характерна риса для написання роману теж присутня у творі. У приватній розмові з Каліном Неновим автор зізнався, що не може змушувати героїв занадто страждати. Навіть якщо на їхню долю припадають важкі втрати (як загибель друзів або смерть матері), автор їх наділяє сильним духом, волею до життя та справжнім інтересом до вивчення світу, любов'ю до його мешканців, щоб герої могли надихати читачів. Натхнення у сенсі піднесеного почуття в читача, коли він закриває книгу, енергія діяти, творити, може, не стільки в літературному плані, скільки в житті, в реальності – це ще одна настанова письменника та його особливість. Підтверджуючи це, Калін Ненов зазначає, що «Теллалов – один із небагатьох сучасних авторів, які пишуть конструктивно й позитивно. Його романи не просто відображають дійсність і її проблеми, у них

автор заклав всю свою енергію, спостережливість і винахідливість, щоб запропонувати рішення цих проблем» [132].

Торкається автор і проблематики політичного режиму. Так, наприклад, суспільство зміїв у романі втілює уявлення автора про просвітлений анархізм у його найбільш досконалій формі як альтернативу сучасній демократії з її недоліками і як повне заперечення всякої тоталітарної системи. Тим не менш, це зміїне суспільство проклало місток від ідеалу індивідуалізму до значимості групи і спільноти та на практиці об'єднало дві, здавалося б, несумісні ідеології.

Н. Теллалов не задовольняється лише відображенням дійсності. Його герої, наділені романтичними ознаками, прагнуть її вдосконалити, і не просто адаптувати, а змінити і лише добровільно. У цьому відношенні Теллалов є послідовником традицій Антона Дончева («Час вибору»), Ніколая Светлева («Я, грішний Іван»), Велічки Настрадінової (цикл оповідань про Марту Матеву).

«Сонце недосяжне» звучить «екзотично» для західних читачів. Болгарські змії та кровососи абсолютно відмінні від західних драконів і вампірів. Найближче до відомих літературі міфологічних істот знаходяться Теллалові самодіви: їхня грація та турбота про природу ставить їх в один ряд із ельфами Толкіна. Всі інші міфічні істоти й індивідуалізоване середовище їх існування однозначно нове, невідоме зарубіжному читачеві. Новизна завжди є важливим елементом художньої літератури, особливо зараз, коли варіації міфотворення майже вичерпані. Не менш цікавим стане для західного читача зустріч із такими «елементами» болгарської культури, як «мутри» (гуртки) – скупчення насуплених людей на вулицях і їхня схильність до філософствування.

У романі не лише представлений болгарський прадавній фольклор у новій формі, але й події, що відбуваються в сучасній Болгарії (тоталітарній і посттоталітарній) відбивають особливості новітньої історії, народної психології, не вдаючись ні до гострого негативізму та цинізму, ні до сліпого возвеличення та шовінізму.

Авторська дефініція роману – роман–сповідь. Б. Сибев називає романи Н. Теллалова зміїною сагою [215, С. 5]. З огляду на подану вище класифікацію фентезі, відносимо «Сонце недосяжне» до слов'янського історико-етнографічного фентезі, через наявність відповідних однак: створення образів, характерних для болгарського фольклору; зображення й осмислення давноминулих подій Першого Болгарського царства та часів уведення християнства; фантастичного світу (двосонячна система Нижньої землі з її планетами, зокрема детально виписаними планетами Кашеп, Олін Ре, Тесахет, Клех Нзе, Вад Нзе, Шахар, Ішчел, Белон, Фухтон та ін., створеним автором варіантом соціальних відносин її мешканців, культурного розвитку, зі своєю фізіологією, еволюцією, світоглядом, історією, міфологією, віруваннями, співіснуванням різних народів тощо); особливості побудови сюжету (втручання магії зміїв і загадкових сил у людське життя кінця XX століття); велику форму твору фентезі – сага; етичну домінанту твору (співіснування та протистояння людей і чарівних істот або різних давніх народів, або істот між собою); проблему самовизначення (людина чи змій).

У романі «Сонце недосяжне» значне місце відводиться загальнолюдським цінностям таким, як зрада і любов, війна і пошук смислу, особливості людського сприйняття, форми спілкування, моделі мислення і прагнення, стосунки між особистостями і суспільством. Твір пропонує найбільшу й послідовну художню інтерпретацію болгарського фольклору. Чарівні істоти болгарських казок і пісень (змії, самодіви, халі, кровососи) зображуються в соціальному та загальноміфологічному контексті. Роман має захоплюючий сюжет, живу і багату мову (зокрема, мови інших народів, що населяють планети Нижнього світу).

Отже, на прикладі так званого «зміїного» циклу Н. Теллалова можна розглянути інший варіант функціонування фентезі. Кожен з його чотирьох романів має свою жанрову специфіку: «Розбудити драконення» – поєднання

міфологічного фентезі та міської казки, «Царський указ» – синтез історичного й епічного фентезі та шпигунського роману, «Повноземелля» – альтернативно-історичне фентезі, утопія, космічний роман, «Сонце недосяжне» – слов'янське історико-етнографічне фентезі. Риси дифузії жанрів проявляються у циклі в поєднанні епічного (зосередженість долі Зміїного царства у руках одного героя – Верени), історичного фентезі (переробка теми запровадження християнства на слов'янських землях), космічного роману (подорож до інших Сонячних систем і планет), шпигунського детектива (акцент ставиться на переслідуванні героїв), бойовика (гостросюжетність, погоня, змова).

Поетикальний час циклу про зміїв визначається через поєднання часу «міфічного» (час зміїв, драконів, що допомагають людям), «епічного» (історичний час Золотого століття Болгарії), «історичного» (час Болгарії кінця XX століття), «авторського» (Земля 2036 року), що допомагає авторові через вісь міфології створити власну хроніку людства.

Твори пропонують оригінально переосмислену автором фольклорну версію кохання змія та людської дівчини. Народний міф інтерпретується як кохання царівни зміїв Верени і простого болгарина Радослава.

Зав'язка дії відбувається у романі «Пробудити драконеня» і характерна для казки: використовується традиційний мотив пробудження від зачарованого сну. Композиційною основою усіх творів циклу визначений постмодерністський принцип взаємопроникненості світів: він уможливорює розгортання сюжетної лінії роману «Царський указ», у якому наявність порталу між світами дозволяє перенестися в часи Симеона Великого й подій запровадження християнства на слов'янських землях.

Постмодерністськими риси присутні й у третьому романі «Повноземелля»: використання колажу, лабіринту, зітертість просторово-часових меж, синтез жанрів.

Авторське міфотворення перших романів простежується в мотивах накладення закляття сну болгарськими жерцями, стародавніх віруваннях у бога

Танграм, подорож воїна-чарівника протягом одинадцяти століть задля повернення Зміїному царству їх принцеси. Проте своє концептуальне втілення воно знайшло у романі «Сонце недосяжне». Тут зустрічаємо майстерно виписаний детальний альтернативний світ, найбільшу та найпослідовнішу художню інтерпретацію болгарського фольклору про існування Нижньої землі з її чарівними істотами.

Проаналізовані романи визначаються як фентезі на основі таких характеристик: створення химерного, неіснуючого світу, наявність магії, фольклорних персонажів, авантюрного сюжету, романтичного протистояння Добра і Зла, іншого світу.

Обрані твори визначені показовими для сучасного болгарського фентезі, враховуючи і риси постмодерністської літератури, притаманні ним: на рівні структури художнього твору (дифузія жанрів, гіпертекст, формальність структури твору, лабіринт), концепції героя (у дії, інтеракції), поетиці творів (зітертість просторово-часових меж, взапроникненість часу і простору, фрагментарність, колаж). Тетралогія про драконів, кохання й мандрівки історичними часами та просторами – одне з найяскравіших явищ нинішньої фантастичної прози Болгарії.

Отже, фентезі вважаємо третьою підгрупою метажанру фантастики, яка набула поширення з приходом постмодернізму. Варто підкреслити, що фентезі перейняло у постмодерністської прози ідею розуміння світу як тексту і тексту як світу, створення власного світу з елементів культури, думку про відчуження людини від життя; постмодернізм створив сприятливі умови для розвитку фентезі й у болгарській літературі.

З огляду на різні підходи до проблеми визначення фентезі, пристаємо до погляду М. Мещерякової, яка наголошує на його триєдиній природі – своєрідному зрощенні казки, фантастики та пригодницького роману в єдину художню реальність з метою відтворення, переосмислення певного міфічного

архетипу й формування нового. При цьому характерними ознаками фентезі вважаються світ фентезі й магія.

Так, обрані романи «Меч, міць і магія» Х. Поштакова, трилогія про «Ніщо» М. Асадурова та тетралогія про зміїв Н. Теллалова визначені як фентезі на основі таких характеристик:

1) своєрідний світ фентезі: створення химерного, неіснуючого світу (королівства Ландирія, світу Ніщо, Нижньої землі з її Сонячними системами та планетами). У цих світах можна простежити альтернативні варіанти розвитку історії минулого, зокрема Болгарії та Великобританії, та майбутнього – освоєння Місяця, Землі ХХІІ століття. Вигадані авторами світи детально прописані, враховуючи фізичні особливості людей та інших істот, соціальні відносини, історичні та політичні варіанти, створення нової географії, культури, вірувань, характерних мов, переосмислення міфології та створення неоміфу (що є ознакою постмодернізму);

2) наявність магії: у всіх творах вона виступає мотивуючим чинником, тобто уможлиблює та пояснює те, що вважається неможливим у людській реальності;

3) введення фольклорних персонажів – грухилів, драконів, магів, зміїв, шарканів, ламів, халі, сармаків, самодівів, кровососів й ін.;

4) авантюрний сюжет – в основі творів пошуки, війна, мандрівка, постійне втручання позаземних сил (мага Горо, старого Хогбена, драконів і зміїв – Верени, Крилана та ін.);

5) середньовічний антураж або псевдосередньовічна атрибутика – країна Ландирія, що розташована на острові Ере та походить вітангів (вікінгів), інший варіант – Золоте століття Болгарії;

6) наявність потойбічного або іншого світу – знову ж таки Ландирії по відношенню до сучасного Голлівуду, Бібліотеку та Землю минулого й майбутнього на протигагу сучасності, Нижньої землі, Місяця, Землі майбутнього в опозицію до Землі теперішньої;

7) романтичне протистояння Добра і Зла розкривається в універсальному (казково-міфологічному), конкретно-культурному (змішаність елементів сучасної та іншої культур) й авторському (особисті уподобання, уявлення, фантазія письменника) планах, проте закономірним є їх рівнозначне існування, тобто у їх боротьбі переважає принцип рівноваги;

8) головний герой перебуває у постійній дії та взаємодії, він здатен врятувати чи змінити світ (Барді, Хик Хогбен), інші світи (Радослав). У романах визначені різні аспекти існування світу фентезі – етнографічний, історичний, географічний і міфологічний.

Відповідно до особливостей творів, проаналізовані твори розглядаємо як альтернативно-історичне фентезі («Повноземелля» Н. Теллалова), гумористичне фентезі («Меч, міць і магію» Х. Поштакова), епічне фентезі Історії про «Ніщо» М. Асадурова, «Царський указ» Н. Теллалова), історичне фентезі («Царський указ» Н. Теллалова), міфологічне фентезі («Пробудити драконення» Н. Теллалова), слов'янське історико-етнографічне фентезі («Сонце недосяжне» Н. Теллалова).

Варто наголосити на присутніх рисах постмодерністської літератури в обраних для аналізу творах. Відповідно до цього, можемо відзначити, що на рівні структури художнього твору ними є пародія, дифузія жанрів (казка та фентезі; постмодерністська проза з науковою фантастикою, міфологією й альтернативною історією; епічне, історичне фентезі, космічний роман, шпигунський детектив, бойовик), гіпертекст (Біблія), квест, формальність структури твору, лабіринт. З огляду концепції героя, переважно виступає романтичний герой, що постійно у дії, інтеракції. Щодо основних рис поетики, у проаналізованих творів наявні зітертість просторово-часових меж, взаєпроникненість часу і простору, ігрова настанова, фрагментарність, колаж, абсурд, прийом «подвійного кодування».

ВИСНОВКИ

Фантастика широко представлена в болгарській культурі XX–XXI ст.: у літературі, кіно, образотворчому мистецтві, в соціальній сфері (субкультури, фендом, клуби любителів фантастики), в ігровому просторі (книги–ігри, рольові та комп'ютерні ігри) тощо. Феномен її розвитку пояснюється декількома чинниками: глобальними культурними трансформаціями, післявоєнними кризами, науково-технічним розвитком, освоєнням комп'ютерної техніки, інтернету тощо.

Фантастична література існує протягом тривалого часу, проте науковці звернули погляд на її вивчення лише у XX столітті. Класичне й сучасне літературознавство пропонує кілька підходів до визначення поняття «літературна фантастика». Відповідно, її розглядають як тип художнього стилю (Л. Вакс, З. Іжик, К. Інжиковські, Р. Кайоа, І. Паскер, А. Хутникевич, Ц. Школуда, З. Якубик та ін.), як різновид художньої літератури (Ю. Кагарлицький, В. Муравйов), як жанр (О. Сапарєв, Ц. Тодоров, Т. Чернишова), як художній/творчий, зокрема й авторський, метод (М. Назаренко, Р. Нудельман, Є. Тамарченко), як наративний прийом (С. Лем), як метажанр (О. Стужук), як специфічний спосіб художньої умовності (О. Ковтун, Е. Константинова, Р. Лахман).

Обрані для аналізу твори мотивують нас розглядати фантастику як метажанр (за О. Стужук) з трьома підгрупами – власне фантастикою, науковою фантастикою й фентезі. Також видається доцільним виокремлення описових груп – «чиста» фантастика (де фантастична ідея є самоціллю) й «формальна» фантастика (де фантастична образність покликана передати широку екзистенційну проблематику).

Проаналізовані наукові дослідження дають змогу стверджувати, що фантастика веде свої корені від чарівної казки та міфу, на основі яких

утворилася в болгарській прозі відповідна фольклорно-міфологічна традиція. Відповідно до цього, основними джерелами й етапами власне фантастики можна вважати чарівну казку, давню антиканонічну фантастичну літературу та давню утопічну фантастику, пізніше – діаболізм як прояв експресіонізму в болгарській літературі, а згодом і науково-фантастичні пародії, утопічну й антиутопічну прозу 1920–30-х років (зокрема, творчість С. Мінкова й Г. Ілієва, які позначені впливами інших літературних традицій – німецької, французької, американської, російської, української, польської). Так, виокремлюються дві тенденції розвитку болгарської фантастичної літератури: література, яка формувалась на основі народнопоетичних вірувань, фольклорних джерел, народної психології та менталітету, і література, що сформувалася під впливом інших національних літератур – польської, німецької, російської, американської (датується освоєнням діаболізму (літератури жахів), антиутопічній, пізніше утопічній фантастиці 30-х років, науково-фантастичної пародії та вивершується в науковій фантастиці 60–70-х років і сучасних науково-фантастичних творах).

Специфічними рисами болгарської фантастичної літератури є:

1) системна орієнтація на народнопоетичні вірування, фольклорні джерела, традиційну народну психологію й національно-етнічний менталітет, що складає уявлення про наявність специфічного національного ґрунту;

2) потужний прояв діаболізму (з естетики діаболізму виникли: урбаністична фантастика, міська казка, хорор, кримінальна, комічна, пародійна фантастика);

3) у порівнянні з європейською фантастикою жахів, болгарська діаболічна фантастика не налічує багатства сюжетів, не спостерігається й виникнення літератури хорору (як це відбулося, наприклад, у румунській післявоєнній літературі). Очевидно, це можна пов'язати з тим, що діаболізм не так описував жахи, як пояснював їх з позиції свідомого. Зокрема, у

повоєнні часи така позиція виявилася незапитаною з погляду прагматики розважальної літератури, але стала основою письма й жанрів, у яких було реалізовано постмодерну свідомість;

4) через доволі пізнє «знайомство» з науковою фантастикою в болгарському варіанті спочатку виникає антиутопія із саркастичними та скептичними інтонаціями, сатирична наукова фантастика, а потім формується корпус утопічної фантастики.

Але й у 1960–80 рр. – часи розквіту та підйому болгарської фантастики – визначеними залишаються саме теми та прийоми, «апробовані» болгарськими антиутопіями 20–30-х рр. ХХ ст. Зокрема, у 1960–80-х років як «чиста», так і «формальна» фантастика показово вивершились у науковій фантастиці П. Вежінова, А. Герова, Л. Ділова, Е. Манова, А. Новаковського. Ці твори позначені не так важливістю й унікальністю технічних відкриттів, як аналізом духовної, філософської, морально-етичної, психологічної проблематики. На першому плані фантастичної прози 1960–80-х рр. спостерігаємо людину та її емоційний стан (часто з'являються мотиви протистояння людини і робота, що переосмислюють сталу тематику спасіння людини й еволюції її душі).

Тематичний спектр болгарської фантастичної прози надзвичайно широкий – це подорожі в Космосі з пригодницько-детективним і кримінальним акцентом, численні способи оволодіння арктичними районами, океанськими глибинами та земними надрами, нові відкриття в галузі біології, фізики, хімії, медицини, геології, подорожі в часі (у минуле й майбутнє).

Основними рисами болгарської наукової фантастики 1960–80-х рр. є: 1) інтелектуальні пригоди (проблематика може бути різною – екологічна, філософська, соціологічна) в якості головної теми зображення; 2) людина, її психічний стан і переживання, що означає себе як предмет художньої рефлексії; 3) гостросюжетність, зокрема на рівні композиції, наявність авантюрних, містичних і детективних елементів; 4) визначене коло науково-фантастичних ідей: космічні подорожі, винаходи та наукові дослідження,

надприродні здібності, «зоряний ковчег» тощо; 5) актуалізація специфічних жанрових канонів (подорожі в часі й у просторі, варіації польотів на космічних кораблях, закони робототехніки й ін.); 6) специфічна онауковлена мова.

60–80-ті роки наближають наукову фантастику до сучасної постмодерністської літератури, зокрема через наявність відповідних характерних рис, як гра, присутність фольклорних, карнавально-діаболічних елементів, синтез формальної і змістовної фантастики, формування нового типу героя, дифузія жанрів, іронічність, парадоксальність тощо.

Новітній етап її розвитку почався з появою постмодернізму. Вивчення наукових праць сучасних болгарських вчених, присвячених постмодернізму, дає змогу говорити про наявність у сучасній болгарській фантастичній прозі окремих рис постмодернізму, а його корені вести від авангардизму (20–30-х років XX століття).

Сучасна болгарська наукова фантастика суттєво відрізняється від відповідної літературної традиції другої половини XX ст., що проявляється у зміні структури художнього твору: тематизується порятунок Всесвіту, людства, відновлення світового ладу («Десятий праведник» Л. Ніколова, романи про «Ніщо» М. Асадурова), самовизначення («Коли обираєш себе» Л. Ділова); новий герой наділений поглибленими психологічними, філософськими, соціальними рисами, часто у стані нерішучості, невизначеності, пошуку (Н. Бенєв і Д. Діміх), іноді на передній план виходять не персонажі, а події – космічна подорож («Коли обираєш себе» Л. Ділова), науковий експеримент («Десятий праведник» Л. Ніколова, «Пригоди в Дарвілі» Х. Поштакова), де людина виступає носієм певної ідеї; у жанровому плані спостерігається синтез і дифузія (поєднання романтичної антиутопічної наукової фантастики з елементами бойовика або антиутопічної наукової фантастики та кіберпанку, іншим варіантом є використання детективного жанру як засобу пародії на технократичну антиутопічну фантастику); основними рисами поетики є колаж, монтаж, цитатність, гра, інтертекстуальність. залучення читача до

творчого процесу, полістилізм, руйнування часо-просторових і смислових координат, дифузія жанрів, колаж, монтаж, карнавалізація, деструкція та деконструкція (фабули, персонажа) тощо. Так, сучасна болгарська наукова фантастика наділена окремими рисами постмодерністської літератури, що проявляються на рівні структури твору, концепції героя та змін у художньому тексті, його формальних характеристик.

Фентезі вважаємо третьою підгрупою метажанру фантастики, яка набула поширення з приходом постмодернізму. У болгарській літературі фентезі з'явилося наприкінці 1990-х рр. Наразі не вдалося зафіксувати таких тематичних різновидів художньої фантастики як наукове, темне фентезі, натомість активно розробляється гумористичне фентезі, поєднання міфологічного фентезі з міською казкою або альтернативною історією, синтез історичного, епічного фентезі та шпигунського детективу, альтернативно-історичного фентезі й космічної фантастики, слов'янського історико-етнографічного фентезі.

Вивчивши різні підходи до трактування терміну фентезі, вважаємо доцільним опиратися на визначення М. Мещерякової, яка наголошує на триєдиній природі фентезі – своєрідному зрощенні казки, фантастики та пригодницького роману в єдину художню реальність з метою відтворення, переосмислення певного міфічного архетипу й формування нового.

Так, аналізовані романи «Меч, міць і магія» Х. Поштакова, трилогія про «Ніщо» М. Асадурова та тетралогія про зміїв Н. Теллалова розглядаються як фентезі відповідно до притаманних для них характеристик: своєрідний світ фентезі: створення химерного, неіснуючого світу (королівства Ландирія, світу Ніщо, Нижньої землі з її Сонячними системами та планетами). Ці світи покликані задля створення альтернативних варіантів розвитку історії минулого, зокрема Болгарії та Великобританії, і майбутнього – освоєння Місяця, Землі ХХІІ століття. Вигадані авторами світи детально прописані, враховуючи фізичні особливості людей та інших істот, соціальні відносини, історичні й

політичні варіанти, створення нової географії, культури, вірувань, характерних мов, переосмислення міфології та створення неоміфу (що є ознакою постмодернізму); наявність магії: у всіх творах вона виступає мотивуючим чинником, тобто уможливорює та пояснює те, що вважається неможливим у людській реальності; введення фольклорних персонажів – грухлів, драконів, магів, зміїв, шарканів, ламів, халі, сармаків, самодівів, кровососів й ін.; авантюрний сюжет – в основі творів пошуки, війна, мандрівка, постійне втручання позаземних сил (мага Горо, старого Хогбена, драконів і зміїв – Верени, Крилана й ін.); середньовічний антураж або псевдосередньовічна атрибутика – країна Ландирія, що розташована на острові Ере та походить відангів (вікінгів), інший варіант – Золоте століття Болгарії; наявність потойбічного або іншого світу – знову ж таки Ландирії по відношенню до сучасного Голлівуду, Бібліотеки та Землі минулого і майбутнього на протигагу сучасності, Нижньої землі, Місяця, Землі майбутнього в опозицію до Землі теперішньої; романтичне протистояння Добра і Зла розкривається в універсальному (казково-міфологічному), конкретно-культурному (змішаність елементів сучасної й іншої культур) і авторському (особисті уподобання, уявлення, фантазія письменника) планах, проте закономірним є їх рівнозначне існування, тобто у їх боротьбі переважає принцип рівноваги; головний герой перебуває в постійній дії та взаємодії, він здатен урятувати чи змінити світ (Барді, Хик Хогбен), інші світи (Радослав). У романах визначені різні аспекти існування світу фентезі – етнографічний, історичний, географічний і міфологічний.

Відповідно до їхніх особливостей, проаналізовані твори відносяться до таких жанрових різновидів, як альтернативно-історичне фентезі («Повноземелля» Н. Теллалова), гумористичне фентезі («Меч, міць і магію» Х. Поштакова), епічне фентезі Історії про «Ніщо» М. Асадурова, «Царський указ» Н. Теллалова), історичне фентезі («Царський указ» Н. Теллалова),

міфологічне фентезі («Пробудити драконеня» Н. Теллалова), слов'янське історико-етнографічне фентезі («Сонце недосяжне» Н. Теллалова).

Варто наголосити на присутніх рисах постмодерністської літератури в обраних для аналізу творах. Відповідно до цього, можемо відзначити, що на рівні структури художнього твору ними є пародія, дифузія жанрів (казка та фентезі; постмодерністська проза з науковою фантастикою, міфологією й альтернативною історією; епічне, історичне фентезі, космічний роман, шпигунський детектив, бойовик), гіпертекст (Біблія), квест, формальність структури твору, лабіринт. З огляду концепції героя, переважно виступає романтичний герой, що постійно в дії, інтеракції. Щодо основних рис поетики, у проаналізованих творах наявні зітертість просторово-часових меж, взаєпроникненість часу і простору, ігрова настанова, фрагментарність, колаж, абсурд, прийом «подвійного кодування» тощо.

Здається продуктивним подальше вивчення болгарської фантастичної літератури в контексті розвитку жанрових різновидів альтернативної історії, кіберпанку, хорору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Теорія естетики / Т. Адорно. – К. : Основи, 2002. – 518 с.
2. Азимов А. Эссе № 6. Законы роботехники / А. Азимов // Мечты роботов. – 2004. – С. 781–784.
3. Айдачич Д. Дослідження літературної фантастики в Сербії / Деян Айдачич // Літературознавчі студії. – Київ : Київський університет, 2012. – Вип. 35. – С. 3–9.
4. Анцыферова О. Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система / О. Ю. Анцыферова // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX - XX веков. – Иваново, 1994. – С. 21–36.
5. Апинян Т. А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие / Тамара Антоновна Апинян. – СПб : Изд-во СПбГУ, 2003. – 400 с.
6. Аретов Н. Убийство по български. Щрихи от ненаписаната история на българската литература за престъпления / Н. Аретов. – С. : Кралица МАБ, 2007. – 371 с.
7. Асадуров М. Втората библиотека и Речник на Нищо, или още две книги от историите за Нищото / Милан Асадуров. – Варна : Сталкер, 1998. – 256 с.
8. Асадуров М. Няма хък-мък. Първа книга от историите за Нищото / Милан Асадуров. – Бургас : Офир, 1997. – 208 с.
9. Барт Р. Від твору до тексту / Ролан Барт // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів : Центр гуманіт. досліджень ЛДУ ім. І. Франка, НТШ. – Львів : Літопис, 1996. – С. 378–384.
10. Басов Н. Нас есть за что уважать / Николай Басов // Звездная дорога. Журнал фантастики. – 2003. – № 3. – С. 133–139.

11. Бахтин М. Время и пространство в романе / Михаил Бахтин // Вопросы литературы. – 1974. – № 3. – С. 133–179.
12. Бедзир Н. П. Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском литературном контексте : [монографія] / Н. П. Бедзир. – Ужгород : Вид-во Олександри Гаркуші, 2007. – 472 с.
13. Бодрийяр Ж. Китч / Жан Бодрийяр // Общество потребления. Его мифы и структуры. – Москва : Культурная революция ; Республика, 2006. – С. 144–146.
14. Борунь К. Грань бессмертия / К. Борунь ; пер. с пол. – М. : Мир, 1967. – 368 с.
15. Брандис Е. Мир будущего в научной фантастике / Е. Брандис, В. Дмитриевский. – М. : Знание, 1965. – 47 с.
16. Брандис Е. Жюль Верн и вопросы развития научно-фантастического романа / Евгений Брандис. – Л. : Всес. об-во по распротр. полит. и науч. знаний, 1955. – 45 с.
17. Бритиков А. Ф. Отечественная научно-фантастическая литература. Некоторые проблемы истории и теории жанра / А. Ф. Бритиков. – СПб : Творческий центр «Борей-Арт», 2000. – 404 с.
18. Българска фантастика : антология / [съст.: Станка Пенчева, Любен Дилов, Огнян Сапарев]. – Пловдив : Христо Г. Данов, 1976. – 363 с.
19. Ван Дайн С. С. Двадцать правил для писания детективных романов / С. С. Ван Дайн // Как сделать детектив. – М. : Радуга, 1990. – С. 38–41.
20. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. – 1440 с.
21. Вежинов П. Бар'єр. Терези. Вночі білими кіньми : [романи] / П. Вежинов ; [перекл. з болг. І. Білика]. – К. : Дніпро, 1989. – 667 с.
22. Вежинов П. Барьер : [повість] / П. Вежинов ; [пер. з болг. М. В. Тарасовой]. – М. : Русская книга, 1995. – 128 с.

23. Вежинов П. Сините пеперуди / Павел Вежинов ; [предг. на П. Анчев]. – Варна : Георги Бакалов, 1980. – 169 с.
24. Вернадский В. И. Несколько слов о ноосфере / Владимир Иванович Вернадский // Успехи современной биологии. – 1944. – №18, Вып. 2. – С. 113–120.
25. Витовцева М. Сон как литературный метод постижения действительности: сны в русской литературе / М. Витовцева. – М. : Художественная литература, 2004. – 231 с.
26. Вичев Д. Фантастичното в съвременната българска проза / Д. Вичев // История на българската литература. Съвременна българска литература. – София : Българска академия на науките, 1983. – С. 312–323.
27. Галина М. Авторская интерпретация универсального мифа (Жанр «фэнтези» и женщины-писательницы) / Марина Галина // Общественные науки и современность. – 1998. – № 6. – С. 161–170.
28. Геворкян Э. Чем вымощена дорога в рай / Э. Геворкян // Антиутопии XX века: Евгений Замятин, Олдос Хаксли, Джордж Оруэлл. – М. : Кн. палата, 1989. – С. 5–12.
29. Георгиева И. Българска народна митология / И. Георгиева. – С. : Наука и изкуство, 1993 – 259 с.
30. Герберт Ф. Дюна: [роман] / Фрэнк Герберт ; [пер. П. Вязникова]. – М. : АСТ, М. : Астрель, 2011. – 736 с.
31. Геров А. Фантастични новели / Александър Геров. – С. : Народна младеж, 1966. – 192 с.
32. Гиргинова М. Случаят «Змейова сватба» на Петко Тодоров / Мариета Гиргинова // Слов'янська фантастика : збірник наукових праць. – К : Київський університет, – 2012. – С. 95–108.
33. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. – М. : «Наука», 1987. – 218 с.

34. Гончаров В. Русская фэнтези – выбор пути / Владислав Гончаров // Если. – 1998. – № 9. – С. 216–223.
35. Гопман В. Л. Фэнтези / В. Л. Гопман // Краткая литературная энциклопедия терминов и понятий. – М. : Н. П. К. Интелфак. – 2001. – С. 1161–1164.
36. Гринбер К. Авангард и китч [Электронный ресурс] // Художественный журнал : [сайт] / К. Гринбер. – 2005. – № 3. – Режим доступа к журн. : <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/> (16.09.2010). – Загл. с экрана.
37. Грэйдо Э. Соотношение жанра фэнтези с другими жанрами фантастической литературы [Электронный ресурс] // Журнал «Самиздат» : [сайт] / Эстель Грейдо. – [Б.м.]. – 2009. – Режим доступа к журн.: http://samlib.ru/e/estell_gd/1223.shtml (15.09.12). – Загл. с экрана.
38. Губайловский В. Обоснование счастья / Владимир Губайловский // Новый мир. – 2002. – № 3. – С. 174–185.
39. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Тамара Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
40. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 263 с.
41. Гундорова Т. Постмодернізм і постструктуралізм: питання текстуральності / Тамара Гундорова // Світо-вид. – 1996. – №1. – С. 126–133.
42. Гуревич Г. Что такое фантастика и как ее понимать? / Георгий Гуревич // Литературная учеба. – 1981. – С. 180–188.
43. Гусарова А. Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики : дис. канд. филол. наук : 10.01.01 / Гусарова Анна Дмитриевна. – Петрозаводск, 2009. – 255 с.
44. Гусарова А.Д. Игровая природа фэнтези: к вопросу об элементах жанрового языка / А. Д. Гусарова // Мировая словесность для детей и о детях : сб. материалов Одиннадцатой Всероссийской науч.-практ. конф.

- на базе МПГУ, 30–31 янв. 2006 г. – М. : МПГУ, 2006. – Вып 11. – С. 112–116.
45. Дам'янов С. Антологія сербської постмодерної фантастики / Сава Дам'янов. – Львів : ЛА «Піраміда», 2004. – 300 с.
 46. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закладів / Т. Н. Денисова. – К. : Довіра, 2002. – 318 с.
 47. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири / Тамара Денисова // Слово і час. – 1995. – №2. – С. 18–27.
 48. Державин В. Фантастика у «Страшній помсті» Гоголя / Володимир Державин // Сорочинський ярмарок на Невському проспекті: Українська рецепція Гоголя / Упор. В. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – С. 252–265.
 49. Дилов Л. Да избереш себе си / Любен Дилов. – София : Бард, 2002. – 298 с.
 50. Дилов Л. Жестокият експеримент / Любен Дилов. – Варна : Сиела, 2006. – 300 с.
 51. Дилов Л. Многото имена на страха / Любен Дилов. – София : Медицина и физкультура, 1967. – 280 с.
 52. Дилов Л. Пътят на Икар / Любен Дилов. – София : Захарий Стоянов, 2002. – 560 с.
 53. Дилов Л. Тежестта на скафандра / Любен Дилов. – Варна : Георги Бакалов, 1983. – 277 с.
 54. Дилов Л. Фантастиката и фантастите / Любен Дилов // Пламък. – 1982. – №12. – С. 169–172.
 55. Димитров–Рудар П. Научна фантастика и идеологическа борба / П. Димитров–Рудар // Ново време. – 1972. – № 3. – С. 63–74.
 56. Добровольская О. Фэнтези и фольклор / О. Добровольская // Литература. – 1996. – №43. – С. 11–13.

57. Еко У. Поетика відкритого твору / Умберто Еко ; [пер. Уляни Головацької] // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. – Львів : Центр гуманіт. досліджень ЛДУ ім. І. Франка, НТШ. – Львів : Літопис, 1996. – С. 406–419.
58. Енциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора]. – К. : Основи, 2003. – 503 с.
59. Ефремов И. Наука и научная фантастика / Иван Ефремов // Фантастика, 1962 год. – М. : Молодая гвардия, 1962. – С. 467–480.
60. Жанр фэнтези в оценках современной критики [Электронный ресурс] // Сайт о Фэнтези и Фантастике : [сайт]. – Режим доступа: <http://www.lenesnape.narod.ru/publications/fantasycritics.htm> (11.05.12). – Загл. с экрана.
61. Желязны Р. Мой пристальный взгляд на особенности научной фантастики / Роджер Желязны // Миры Роджера Желязны. – М. : Полярис, 1995. – Т. 14. – С. 189–198.
62. Желязны Р. Фэнтези и научная фантастика: взгляд писателя / Роджер Желязны // Миры Роджера Желязны. – М. : Полярис, 1995. – Т. 14. – С. 437–444.
63. Зарицький О. М. Чарівний світ художньої фантастики: чеська соціальна, політична і романтична фантастика у другій половині ХХ ст. / О. М. Зарицький. – К. : Центр вільної преси, 2000. – 146 с.
64. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм : Мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств / Д. В. Затонский. – Харьков : Фоли, 2000. – 256 с.
65. Захаржевська В. Метаморфози фантастичного в художньому слов'янському світі другої половини ХХ ст. / В. О. Захаржевська // Симфонія муз (Взаємини і синтез літератур і мистецтва в слов'янському світі ХХ ст.). – К. : КМЦ «Поезія», 2008. – С. 257–297.

66. Захаров В. Условность и фантастика Взаимоотношение категорій / В. Захаров // Жанр и композиция литературного произведения : [межвуз. сб. / отв. ред. Т. Г. Мальчукова]. – Петрозаводск, 1986. – С. 47–54.
67. Илиев Г. О Корс / Г. Илиев. – Стара Загора : Светлина. – 133 с.
68. Илиев Г. Теут се бунтував / Г. Илиев. – Пловдив : Христо Г. Данов, 1983. – 186 с.
69. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
70. Ингвалл Колдун. Классификация жанра фэнтези [Электронный ресурс] // Арда-на-куличках : путеводитель [сайт]. – Режим доступа: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/palata/ingfan.shtml> (11.05.12). – Загл. с экрана.
71. Интервью с А. Роб–Грийе // Как сделать детектив / С. С. Ван Дайн. – М. : Радуга, 1990. – С. 273–278.
72. Йовков Й. Старопланински легенди : събрани съчинения в шест тома / Йордан Йовков. – София : Български писател, 1970. – Т. II. – 1970. – С. 165–305.
73. Йорданов А. Фантастиката в прозата на Любен Дилов / А. Йорданов // Родна реч. – 1979. – №2. – С. 38–41.
74. Кагарлицкий Ю. Реализм фантастики / Юрий Кагарлицкий. – Вопросы литературы. – 1971. – №1. – С. 101–117.
75. Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика / Ю. Кагарлицкий. – М. : Худож. Лит., 1974. – 352 с.
76. Каплан В. Заглянем за стенку / В. Каплан // Новый мир. – 2001. – №9. – С. 158–169.
77. Карпова В. В. Мотив сна в современной постмодернистской литературе / В. В. Карпова. – С.–Петербург : Искусство, 2003. – 146 с.
78. Квіт С. Основи герменевтики / С. Квіт. – К. : КМ Академія, 2003. – 192 с.

79. Кесаровски Н. С. Дилов светът на науката става близък и понятен / Н. С. Кесаровски // Нов живот. – 2002. – 4 септ. – С. 4.
80. Климчук В. Н. Творчество Павела Вежинова (Концепция человека. Художественное своеобразие) / В. Н. Климчук. – К. : Наукова думка, 1991. – 199 с.
81. Ковтун Е. «Истинная реальность» fantasy / Елена Ковтун // Вестник МГУ. – 1998. – №3, серия 9. – С. 106–115.
82. Ковтун Е. Н. Типы и функции художественной условности в европейской литературе первой половины XX века : дис. д. филол. наук : 10.01.05, 10.01.08 / Ковтун Елена Николаевна. – Москва, 2000. – 304 с.
83. Ковтун Е. Н. Фантастика в эру постмодернизма: русская и восточноевропейская фантастическая проза последней трети XX столетия / Ковтун Елена Николаевна // Славянский вестник. – М. : МАКС Пресс, 2004. – Вып. 2. – С. 498–512.
84. Константинова Е. Въображаемото и реалното : фантастика в българската художествена проза / Елка Константинова. – София : Климент Охридски, 1987. – 256 с.
85. Константинова Е. За функциите на фантастичното в българската художествена проза / Елка Константинова. – Литературна мисъл. – 1980. – №10. – С. 56.
86. Константинова Е. Любен Дилов и неговият научнофантастичен роман [«Тежестта на скафандъра»] / Елка Константинова // Тежестта на скафандъра / Л. Дилов. – София, 1977. – С. 7–12.
87. Константинова Е. Фантастика и белетристика / Елка Константинова. – София : Български писател, 1973. – 99 с.
88. Константинова Е. Фантастика и съвременност / Елка Константинова. – С. : Наука и изкуство, 1985. – 140 с.

89. Константинова Е. Човекът и скафандърът / Елка Константинова // Пламък. – 1970. – №10. – С. 90–92.
90. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Советская Энциклопедия, 1962–1972. – Т. 7. – 1972. – 1007 с.
91. Кузьмина М. Ю. Фэнтези: к вопросу о «жанровой сущности» / М. Ю. Кузьмина // Вестник Ульяновского гос. пед. ун-та. – 2006. – Вып. 2. – С. 93–97.
92. Курицын В. Постмодернизм : новая первобытная культура / В. Курицын // Новый мир. – 1992. – №2. – С. 225–232.
93. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм – Напрямок? Стиль? Метод? / Лілія Лавринович // Слово і час. – 2001. – №1. – С. 39–46.
94. Лахманн Р. Дискурсы фантастического / Р. Лахманн. – М : Новое литературное обозрение, 2009. — 384 с.
95. Левин А. Е. Англо-американская фантастика как социокультурный феномен / А. Е. Левин // Вопросы философии. – 1976. – № 3. – С. 146–154.
96. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття / Л. Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 224 с.
97. Лейдерман Н. Л. Соцреалистический метажанр и его потенциал / Н. Л. Лейдерман, Е. Н. Володина // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Книга 1. Новые художественные стратегии. – Екатеринбург : Уральское отделение РАН, Уральское отделение РАО, 2005. – С. 331–354.
98. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича та ін. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
99. Лем С. Фантастика и футурология. В 2 кн. Кн. 1 / С. Лем ; пер. С. Макарецва; под ред. В. Борисова. – М. : ООО «Изд-во АСТ» ; Хранитель, 2008. – 591 с.

100. Лем С. Фантастика и футурология. В 2 кн. Кн. 1. / С. Лем. – М. : ООО «Изд-во АСТ» ; ЗАО НПП «Ермак», 2004. – 591 с.
101. Лем С. Фантастика и футурология. В 2 кн. Кн. 2. / С. Лем. – М. : ООО «Изд-во АСТ»; ЗАО НПП «Ермак», 2004. – 667 с.
102. Лем С. Фантастика – не самоцель: [бесіда з польським письменником Станіславом Лемом] / Станіслав Лем ; [записав С. Ларін] // Вопросы литературы. – 1970. – № 9. – С.174–181.
103. Лем С. Философия случая / Станислав Лем ; пер. с пол. Б. А. Старостина. – М. : АСТ : АСТ МОСКВА : Хранитель, 2007. – 767 с.
104. Ликова Р. Естетически прелом в поезия на двадесетте години / Розалия Ликова. – София : Български писател, 1978. – 368 с.
105. Ликова Р. Литературни търсения през 90-те години. Проблеми на постмодернизма / Розалия Ликова. – София : Академично издателство «Проф. Марин Дринов», 2001. – 375 с.
106. Литературная теория немецкого романтизма / ред. Н. Я. Берковский. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – 335 с.
107. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Советская Энциклопедия, 1987. – 752 с.
108. Літературознавчий словник–довідник / [ред. рада Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко]. – 2-ге вид., виправл., доповн. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
109. Лотман Ю. М. О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок» : исследование, а не расследование / Ю. М. Лотман // Пушкин : биография писателя ; статьи и заметки, 1960–1990 ; «Евгений Онегин» : комментарий / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство–СПБ, 1995. – С. 375–388.
110. Манн Ю. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. – М. : Художественная литература, 1988. – 412 с.

111. Манов Е. Ваня и статуетката : разкази и фантастични истории / Е. Манов. – София : Български писател, 1967. – 300 с.
112. Манов Е. Галактическа балада. Пътуване в Уибробия : фантастични романи / Е. Манов. – София : Български писател, 1986. – 472 с.
113. Мартыненко А. В. Логика фантастического: историко-культурный аспект изучения авторского мифотворчества на материале трилогии Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец» : дис. канд. культуролог. наук : 24.00.01 / Мартыненко Алла Валентиновна. – Москва, 2009. – 248 с.
114. Мейзерська Т. С. Проблеми індивідуальної міфології : Міфотворчість Т. Шевченка / Т. С. Мейзерська. – Одеса : Астропринт, 1997. – 31 с.
115. Мережинская А. Русская постмодернистская литература : учеб. для студ. вузов / Анна Юрьевна Мережинская. – К. : ВПЦ «Київський ун-т», 2007. – 335 с.
116. Мещерякова М. И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века : Проблемы поэтики / М. И. Мещерякова. – М. : Мегатрон, 1997. – 382 с.
117. Мещерякова М. И. Что такое фантастика? // Русская фантастика XX века в именах и лицах: справочник. / Под ред. М. И. Мещеряковой. – М. : Научно-практический центр «МегаТрон», 1998. – С. 3–14.
118. Милославская В. В. Творчество А. и Б. Стругацких в контексте эстетических стратегий постмодернизма : дис. канд. филол. наук : 10.01.01 / Милославская Виктория Владимировна. – Ставрополь, 2008. – 184 с.
119. Минералова И. Г. Детская литература : [учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений] / И. Г. Минералова. – М. : ВЛАДОС, 2002. – 176 с.
120. Минков С. Автомати : невероятни разкази / С. Минков. – София : Т. Ф. Чипев, 1932. – 112 с.
121. Минков С. Дамата с рентгеновите очи : фантаст. разкази / С. Минков. – Варна : Георги Бакалов, 1982. – 234 с.

122. Минков С. Синята хризантема : разкази / С. Минков. – София : Аргус, 1922. – 30 с.
123. Михов М. Постмодернизъм – поглед през призмата на една «опакована» класическа творба [Електронний ресурс] // Великотърновски университет «Св. Кирил и Методий». – Режим доступа: <http://www.univt.bg/pages/6189/uplft/d4.pdf> (24.07.2013). – Назва з екрану.
124. Можейко М. А. Детектив / М. А. Можейко // Постмодернизм : энциклопедия / А. А. Грицанов, М. А. Можейко – Мн. : Интерпрессервис ; Книжный Дом. – 2001. – 1040 с.
125. Мутафов Ч. Покерът на темпераментите : разкази / Ч. Мутафов. – С. : Стрелец. печ. Юнион, 1926. – 32 с.
126. Мутафов Ч. Дилетант : декоративен роман / Ч. Мутафов. – С. : Стрелец. печ. Юнион, 1926. – 203 с.
127. Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від модерну до постмодерну) : монографія / Ігор Набитович. – Дрогобич ; Люблін ; Посвіт. – 2008. – 600 с.
128. Нагорная Н. А. Сновидения в постмодернистской прозе / Н. А. Нагорная // Русское слово. – №3. – С.17–31.
129. Назаренко М. И. Опыт классификации фантастических жанров. [Электронный ресурс] / Nevmenandr.net : Филология. Лингвистика. Литературоведение [сайт]. – Режим доступа : <http://nevmenandr.net/nazarenko/sf.php> (12.11.2012).
130. Наковски А. Необикновеното въображение на фантаста / А. Наковски // Пътят на Икар : роман / Л. Дилов. – София : Захарий Стоянов, 2002 – С. 552–556.
131. Неборак В. Літературознавство й кітч / В. Неборак // ЛітАкцент : сучасна література в колі твого читання : альманах . – К. : Темпора, 2008. – Вип. 2 . – 2008 . – С. 52–57.

132. Ненов К. М. Превод на откъс от романа «Слънце недосегаемо» и коментар [Електронен ресурс] / [Персонален сайт на Калин Младенов Ненов]. – Режим достъпу : <http://kal.zavinagi.org/?p=126> (08.11.2013)
133. Ненов М. Поустмън Кристофър. Меч, мощ и магия : рец. / М. Ненов // Тера фантастика. – 2003. – № 1. – С. 119–120.
134. Нердрум Одд. Отривки из выступления на пресс-конференциях выставки «Одд Нердрум – Живопись 1978 – 1998» (Музей Современного искусства Осло, Норвегия - 24.09.98.) и выставки «Одд Нердрум – Живопись 1963 – 1999» (Хогар Арт Музеум в Тонсберге, Норвегия – 19.06.99) [Електронен ресурс] / Одд Нердрум // «ARTnews», октябрь 1999г. Режим достъпу : <http://www.kitschmuseum.ru/articles/on> (16.09.2010)
135. Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века : [учеб. пособие для студентов филол. фак. вузов] / Г. Л. Нефагина. – Минск : НПЖ «Финансы, учет, аудит» ; ИЦ «Экономпресс», 1997. – 231 с.
136. Никитин Ю. Знаем ли мы американскую фантастику? / Ю. Никитин // В мире фантастики : сб. статей и очерков о фантастике / сост. А. Кузнецов. – М. : Молодая гвардия, 1989. – С. 112–129.
137. Николов Л. Десетият праведник : роман / Любомир Николов. – София : Аргус, 1999. – 192 с.
138. Николов Л. Десятый праведник : фантаст. роман, повесть / Любомир Николов ; пер. с болг. Е. Харитонов, Э. Мезенцева. – М. : ЭКСМО, 2004. – 416 с.
139. Николов Л. Къртицата : науч.–фантаст. роман / Любомир Николов. – София : Отечество, 1981. – 372 с.
140. Николов Л. Червей под есенен вятър : науч.–фантаст. повест / Любомир Николов. – София : Отечество, 1986. – 191 с.
141. Николов Л. Червь на осеннем ветру : научно–фантаст. повесть / Любомир Николов ; пер. с болг. С. Бару. – София : София–пресс, 1989. – 160 с.

142. Ничев Б. Современный болгарский роман / Боян Ничев. – М. : Радуга, 1983. – 348 с.
143. Нудельман Р. Мысль ученого, образ художника / Рафаил Нудельман // Советская литература. – 1970. – 4 марта. – (№ 10 (4244)). – С. 5.
144. Нямцу А. Е. Поэтика современной фантастики. Часть I. / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2002. – 240 с.
145. Нямцу А. Е. Современная фантастика (проблемы теории) : учебное пособие / Анатолий Нямцу. – Черновцы : Рута, 2004. – 80 с.
146. Осипов А. Н. Фантастика от «А» до «Я» (Основные понятия и термины) : Краткий энциклопедический справочник / А. Н. Осипов. – М. : Дограф, 1999. – 352 с.
147. Пастушкова О.В. Человек фактичный: постмодернизм versus экзистенциализм [Электронный ресурс] / О. В. Пастушкова // Экзистенциальная и гуманистическая психология. – 28.10.09. – Режим доступа : <http://tipabiblioteka.narod.ru/hf.doc> (08.11.2013)
148. Перумов Н. Я люблю гномов, а они любят пиво / Николай Перумов // Мир за неделю. – 2000. – №4. – С. 320.
149. Поляков А. Ф. Китч как феномен массовой культуры : дис. канд. культуролог. наук : 24.00.01 / Поляков Александр Федорович. – Улан-Удэ, 2005. – 147 с.
150. Полянов В. Дябoлични повести и разкази / Владимир Полянов. – София : Георги Бакалов, 1990. – 280 с.
151. Потапенко Я. Реактуалізація теоретичних надбань екзистенціалізму в постмодерністському дискурсі [Електронний ресурс] / Я. Потапенко, Г. Потапенко // Теоретична і дидактична філологія – 2011. – Вип. 9. – С.328–338. – Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/tidf/2011_9/328_338.pdf (08.11.2013)

152. Поустмън Кристофър. Меч, мощ и магия / Христо Поцаков. – София : Елф, 2003. – 288 с.
153. Поцаков Х. Да отидем на гости : фантаст. разказ / Христо Поцаков // Наука и техника за младежта. – 1987. – № 9. – С. 66–67.
154. Поцаков Х. Представление / Христо Поцаков ; пер. Е. В. Харитоновна // Знание–сила : Фантастика. – 2007. – № 2 (5). – С. 90–93.
155. Поцаков Х. Приключения в Дарвил : фантастичен роман и разкази / Христо Поцаков. – София : Мартилен, 1996. – 220 с.
156. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.
157. Пузий В. Фантастика: Между притягательной силой жанра и неодолимой харизмой метода, или Спасение утопающих / В. Пузий // Реальность фантастики. – 2004. – № 05 (09). – С. 169–177.
158. Пузий В. Последующее разоблачение, или Ответ дуэту / Пузий В., Назаренко М. // Реальность фантастики. – 2005. – № 08 (24). – С. 159–169.
159. Пуцин С. Л. Ценология – это просто / С. Л. Пуцин / Ценологические исследования. Вып. 45. – М. : Технетика, 2010. – 68 с.
160. Райнов Н. Богомилски легенди / Н. Райнов. – Варна : Логос, 1994. – 212 с.
161. Райнов Н. Жрец на Озириса / Н. Райнов // Богомилски легенди / Н. Райнов. – В. : Ив. Каделя, 1912. – С. 24–33.
162. Райнов Н. Самодивско царство : сказания и притчи / Н. Райнов. – София : Ст. Атанасов, 1933. – 23 с.
163. Райчев Г. Избрани творби / Г. Райчев. – С. : Български писател, 1982. – 623 с.
164. Романчук Л. Утопії і антиутопії: їх минуле і майбутнє / Л. Романчук // Поріг. – 2003. – № 2. – С.49–53.
165. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века / Вадим Руднев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Аграф, 2009. – 384 с.

166. Русская фантастика XX века в именах и лицах : справочник / под ред. М. И. Мещеряковой. – М. : Мегатрон, 1998. – 144 с.
167. Рязанцева Т. Омріяний і недосяжний... Легенди про Святий Грааль у дзеркалі світової літератури / Т. Рязанцева // Людина і Світ. – 2000. – № 1. – С. 44–48.
168. Рязанцева Т. «Происхождение Руси» О. Прицака как источник толкиноведческих исследований / Т. Рязанцева // Палантир. Журнал Толкиновского Общества Санкт-Петербурга. – 2005. – № 46. – С.6–10.
169. Рязанцева Т. Ілюстрація ілюзій. Трансформація фольклорних мотивів у трилогії Дж. Тарр «Пес і Сокіл» / Т. Рязанцева // Антипролог. зб. наукових праць, присвячених 60-річчю чл.-кор. НАНУ М. Сулими. – К. : Стилос, 2007. – С. 456–468.
170. Ръка към бъдещето : съвременната българска фантастика / Съст. Магдалена Баева. – София : Дом на литературата за деца, 1987. – 96 с.
171. Сайковська Олена. Болгарський детектив як пародія на технократичну фантастику (на матеріалі твору Х. Поштакова «Пригоди в Дарвілі») / Олена Сайковська // Міжкультурна комунікація: проблеми та перспективи: Збірник наукових праць / Держ. Заклад «Південноукраїнський нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського», Ін-т мов світу (и др.); ред. кол.: М.Л. Дружинець. – Тирасполь : Поліграфіст ; Одеса, 2012. – С. 350–356.
172. Сайковська О. Ю. Болгарський постмодернізм: витоки та характерні риси / Олена Сайковська // Одеська болгаристика : науковий щорічник. – №11–12. – Одеса : Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2014. – С. 102–109.
173. Сайковська О. Ю. «Десятий праведник» Любомира Ніколова – наукова фантастика на межі XX – XXI ст. / О. Ю. Сайковська // Слов'янський збірник : Зб. наук. праць. – Вип. 18. – Чернівці : «Букрек», 2014. – С. 393–404.

174. Сайковська О. Ю. «Зміїний цикл» Ніколая Теллалова / О. Ю. Сайковська // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : Пам'яті академіка Леоніда Булаховського : збірник наукових праць. – Випуск 23. – К. : «Освіта України», 2013. – С. 264–274.
175. Сайковська О. Ю. Логіка фантастичного у Хрісто Поштакова (на матеріалі роману-фентезі «Меч, міць і магія») / О. Ю. Сайковська // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : Пам'яті академіка Леоніда Булаховського : збірник наукових праць. – Випуск 18. – К. : «Освіта України», 2012. – С. 319–327.
176. Сайковська О. Ю. Місце та роль фантастики у сучасній болгарській літературі / О. Ю. Сайковська // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : Пам'яті академіка Леоніда Булаховського : збірник наукових праць. – Випуск 12. – Київ : Київський університет імені Тараса Шевченка, 2010. – С. 348–355.
177. Сайковська Олена. Павел Вежінов у болгарській літературі (до 100-річчя від дня народження письменника) / Олена Сайковська // Слово і час. – 2015. – №1. – С. 121.
178. Сайковська Олена. Посткіберпанк у фантастиці Любена Ділова / Олена Сайковська // Spheres of Culture / Ed. by Ihor Nabytovych. – Lublin, 2013. – Vol. 6. – С. 160–166.
179. Сайковська О. Ю. Трилогія про «Ніщо» Мілана Асадурова як фантастика постмодернізму / О. Ю. Сайковська // Наукові записки. Серія «Філологічні науки» (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя) / відповідальний редактор проф. Г.В. Самойленко. – Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2011. – Кн. 2. – С. 19–24.
180. Сайковська Олена. Трилогія про «Ніщо» Мілана Асадурова як фантастика постмодернізму / Олена Сайковська // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Збірник наукових видань. Випуск 20. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2014. – С. 144–150.

181. Сайковска Олена Ю. Трилогията за «Нищото» на Милан Асадуров като постмодерна фантастика / Олена Ю. Сайковска // Милан Асадуров. Който следва пътя или Следваща книга от «Истории за Нищото». – Варна : Сталкер, 2013. – С. 137–150.
182. Сайковска О. Ю. “Symbolarium” роману П. Вежінова «Вночі на білих конях» / О. Ю. Сайковска // Актуальні проблем слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. статей / Гол. ред. В. А. Зарва. – Бердянськ : БДПУ, 2010. – Вип. XXIII. – Ч. III. – С. 62–72.
183. Санькова А. А. Картина мира постмодернистской литературы: типология массового и элитарного : дис. канд. филол. наук : 10.01.03 / А. А. Санькова. – Ставрополь, 2007. – 206 с.
184. Сапарев О. Българска диaboлична фантастика / Огнян Сапарев // Игра на сенките. – Пловдив : Христо Г. Данов, 1983. – С. 3–24.
185. Сапарев О. Изкуство и масова култура / Огнян Сапарев. – София : Партиздат, 1978. – 294 с.
186. Сапарев О. Светослав Минков като фантаст (От литературата на ужаса до научната фантастика) / Огнян Сапарев // Дамата с рентгеновите очи / С. Минков. – Варна : Г. Бакалов, 1982. – С. 5–18.
187. Сапарев Огнян. Фантастика като литература / Огнян Сапарев. – София : Просвета, 1990. – 149 с.
188. Сапарев О. Фантастичните игри на Любен Дилов / Огнян Сапарев // Фантастиката като литература. – София : Просвета, 1990. – С.125–129.
189. Сапковский А. Вареник, или нет золота в серых горах / Анджей Сапковский // Если. – 1997. – №12. – С. 58–64.
190. Сиваченко Г. Парадокси словацького роману (Homo Scribens – Homo Ludens) / Галина Сиваченко. – К. : Наук. думка, 1993. – 174 с.

191. Сивов В. Бъдещето в научната фантастика – банално и новаторско [Електронен ресурс] / Васил Сивов // Подиум. – 2010. – № 14. – Режим на достъп: <http://notabene-bg.org/read.php?id=151> (5.02.11).
192. Симеонова–Конах Г. Постмодернизмът. Българският случай : наблюдения върху художествената проза XX и XXI век / Галя Симеонова–Конах. – София : Факел ; Изток-Запад, 2011. – 424 с.
193. Светлев Н. За автора, за змейовите и тяхната кожа / Н. Светлев // Царска заръка / Н. Теллалов. – София, 2001. – С. 237–238.
194. Светлев Н. Предговори / Н. Светлев, Г. Петрова, Н. Иванова, С. Илийчева // Да пробудиш драконе : истинска приказка / Николай Теллалов. – София : Човешката библиотека, 2009. – 96 с.
195. Светлев Н. Рецензия на книга на Н. Теллалов Царска заръка / Н. Светлев // Тера фантастика. – 2001. – № 2. – С. 115.
196. Славов А. Новая роль фантастики в начале третьего тысячелетия / Атанас Славов // Фентернет. Булгакон. 2010. Балчик. – София, 2010. – С. 2–7.
197. Сливинський О. Т. Феномен мовчання в художньому тексті (на матеріалі болгарської прози 60–90-х рр. XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Сливинський Остап Тарасович. – Тернопіль, 2005. – 22 с.
198. Словарь української мови. В 4 т. Т. 4. Р-Я / Інститут української мови НАН України ; упор. з дод. власного матеріалу Борис Грінченко. – К. : Наукова думка, 1997. – 616 с.
199. Словник української мови. В 11 т. Т. 10: Т–Ф / Інститу мовознавства ім. О.О. Потебні ; за ред. І. К. Білодіда. – К. : Наукова думка, 1979. — 660 с.
200. Сон – семиотическое окно : Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст : XXVI-е Випперовские чт. (Москва, 1993). – М. : ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1994. – 147 с.

201. Спивак Р. Русская философская лирика : проблемы типологии жанров / Р. Спивак. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. – 140 с.
202. Степновская Т. Фэнтези – переодетая Золушка / Т. Степновская // Русская словесность в школах Украины. – 2000. – №2. – С.44–48.
203. Стоянова Л. Преображения на фантастичното в българската проза / Люлмила Стоянова. – София : Академично издателство «Проф. Марин Дринов», 1996. – 162 с.
204. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ-ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Стужук Олеся Іванівна. – К., 2006. – 21 с.
205. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ-ХХ ст.) : дис... канд. філол. наук : 10.01.06 / Стужук Олеся Іванівна. – К., 2006. – 176 с.
206. Съвременен тълковен речник на българския език с илюстрации и приложения / Отговорен редактор Стоян Буров. – второ преработено и допълнително издание. – Велико Търново: Елпис. – 1995. – 912 с.
207. Тамарченко Е. Уроки фантастики / Е. Тамарченко // В мире фантастики : сб. статей и очерков о фантастике / сост. А. Кузнецов. – М. : Молодая гвардия, 1989. – С. 130–151.
208. Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) : монографія / Алла Татаренко. – Львів : ПАІС, 2010. – 544 с.
209. Татаренко А. Сербська літературна фантастика постмодерної доби» (штрихи до портрета літературного явища) / Алла Татаренко // Слов'янська фантастика : збірник наукових праць. – К : Київський університет, 2012. – С. 523–535.
210. Теллалов Н. Да пробудиш драконче : истинска приказка /Николай Теллалов. – София : Светера, 1998. – 152 с.

211. Теллалов Н. Да пробудиш драконче: истинска приказка / Николай Теллалов. – София : Човешката библиотека, 2009. – 96 с.
212. Теллалов Н. Дракони или Змейове? (бележки към лекция за среща на клуб «Ефремов») [Електронен ресурс] // сайт на Николай Теллалов : [сайт] / Николай Теллалов. – Режим достъпу : <http://drakonche.zavinagi.org/ideja.php?id=referat-drakoni&width=1280> (08.11.2013).
213. Теллалов Н. Отзиви за Пълноземие; змейове и самодиви [Електронен ресурс] // сайт на Николай Теллалов : [сайт] / Николай Теллалов. – Режим достъпу : <http://drakonche.zavinagi.org/otziv.php?id=otzivi-za-pylnozemie-zmej-samodiva&width=1280> (08.11.2013).
214. Теллалов Н. Пълноземие / Николай Теллалов. – София : Квазар, 2002. – 448 с.
215. Теллалов Н. Слънце недосегаемо / Николай Теллалов. – София : Човешката библиотека, 2009. – 624 с.
216. Теллалов Н. Царска заръка. – София : Квазар, 2001. – 238 с. – (Българска фантастика XXI).
217. Тимошенко Т. В. Научная фантастика как социокультурный феномен : автореферат дис. на соиск. учен. степени канд. филос. наук : спец. 09.00.13 «религиоведение, филос. антропол., филос. культуры» / Тимошенко Татьяна Викторовна. – Ростов–на–Дону, 2003. – 26 с.
218. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров ; перев. с фр. Б. Нарумова. – М. : Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1999. – 144 с.
219. Толкиен, Дж. Р. Р. О волшебных сказках Текст. / Дж. Р. Р. Толкиен // Утопия и утопическое мышление / [сост. Виктория Чаликова]. – М. : Прогресс, 1991. – С. 277–299.
220. Толкін Дж. Р. Р. Володар Перстенів. / Дж. Р. Р. Толкін ; перекл. з англ. Фешовець О. В. – Львів : Астролябія, 2006. — 1088 с.

221. Тороманов В. Другите приключения или вкусът на райската ябълка / В. Тороманов // Тракия. – 1984. – №1. – С.118–119.
222. Тороманов В. Через фантастичното към реалността / В. Тороманов // Тракия. – 1982. – №1. – С.116–117.
223. Уэллс Г. Собрание сочинений. В 15 т. Т. 14. / Г. Уэллс. – М. : Правда, 1964. – 414 с.
224. Фетисова А. Н. Научная фантастика в условиях модерна и постмодерна: культурно-исторические аспекты : дис. канд. философ. наук : 24.00.01 / Фетисова Александра Николаевна. – Ростов–на–Дону, 2008. – 147 с.
225. Хаджикосев С. «Тайната» на писателя–фантаст / С. Хаджикосев // Септември. – 1984. – №8. – С.245–248.
226. Хаджикосев С. Сполука в научнофантастичния роман / С. Хаджикосев // Пламък. – 1976. – №11. – С.143–146.
227. Хайнлайн Р. Э. Луна – суровая хозяйка / Р. Э. Хайнлайн. – М : Эксмо–Пресс, 2006. – 448 с.
228. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М. : Высшая школа, 2000. – 398 с.
229. Харитонов Е. В. Апология традиции : (Заметки о творчестве болгарского писателя–фантаста Христо Поштакова) / Е. В. Харитонов // Библиография. – 2000. – № 6. – С. 132–137.
230. Харитонов Е. Болгария фантастическая – Болгария фантастичната : биобиблиогр. словарь / Евгений Харитонов. – изд. 2-е, перераб. и доп. – М. : Academia-F, 2008. – 166 с.
231. Харитонов Е. В. Болгария фантастическая : обозрение болгарской фантастической прозы и критики (Био–библиография) / Е. В. Харитонов. – София : Аргус, 2003. – 192 с.
232. Харитонов Е. Детские ладошки. Фантастика в болгарской литературе (Наброски истории) / Евгений Харитонов. – М. : Academia-F, 2007. – 66 с.

233. Харитонов Е. В. Моде вопреки : заметки о творчестве болгарского фантаста Христо Поштакова / Е. В. Харитонов // Меч, магия и челюсти: роман / Х. Поштаков, А. Белянин. – М. : АРМАДА : Изд-во «Альфа-книга», 2005. – С. 331–346.
234. Христов Велко. Затерявшиеся в мирах: обзор творчества Н.Теллалова [Электронен ресурс] / Евгений Харитонов // Planet F : критико-информационный бюллетень. – М., 2004. – № 1. – Режим доступа : <http://academia-f.narod.ru/Planetf01.html> (08.11.2013).
235. Цветков Е. В. Научная фантастика как способ конструирования социальной реальности (социально-философские аспекты) : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. философ. наук : по спец. 09.00.11 «социальная философия» / Е. В. Цветков. – Архангельск, 2009. – 24 с.
236. Черепанов С. Г. Русские версии экзистенциализма. Историко-философский анализ : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филос. наук : по спец. 09.00.03 «история философии» / С. Г. Черепанов. – Екатеринбург, 2002. – 23 с.
237. Черная Н. И. В мире мечты и предвидения / Н. И. Черная. – К. : Наукова думка, 1972. – 228 с.
238. Чернышева Т. Надоевшие сказки XX века / Татьяна Чернышова // Вопросы литературы. – 1990. – №5. – С. 62–82.
239. Чернышева Т. А. Природа фантастики / Т. А. Чернышева. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1984. – 336 с.
240. Честертон Г.К. О детективных романах / Гилберт Кит Честертон // Как сделать детектив : сборник / [сост. А. Строев]. – М. : Радуга, 1990. – С. 19–22.
241. Чумаков В. О разновидностях фантастики в литературе / В. О. Чумаков // Литературные направления и стили / [сборник статей под ред. П. А. Николаева, Е. Г. Рудневой]. – М. : МГУ, 1976. – С. 365–370.

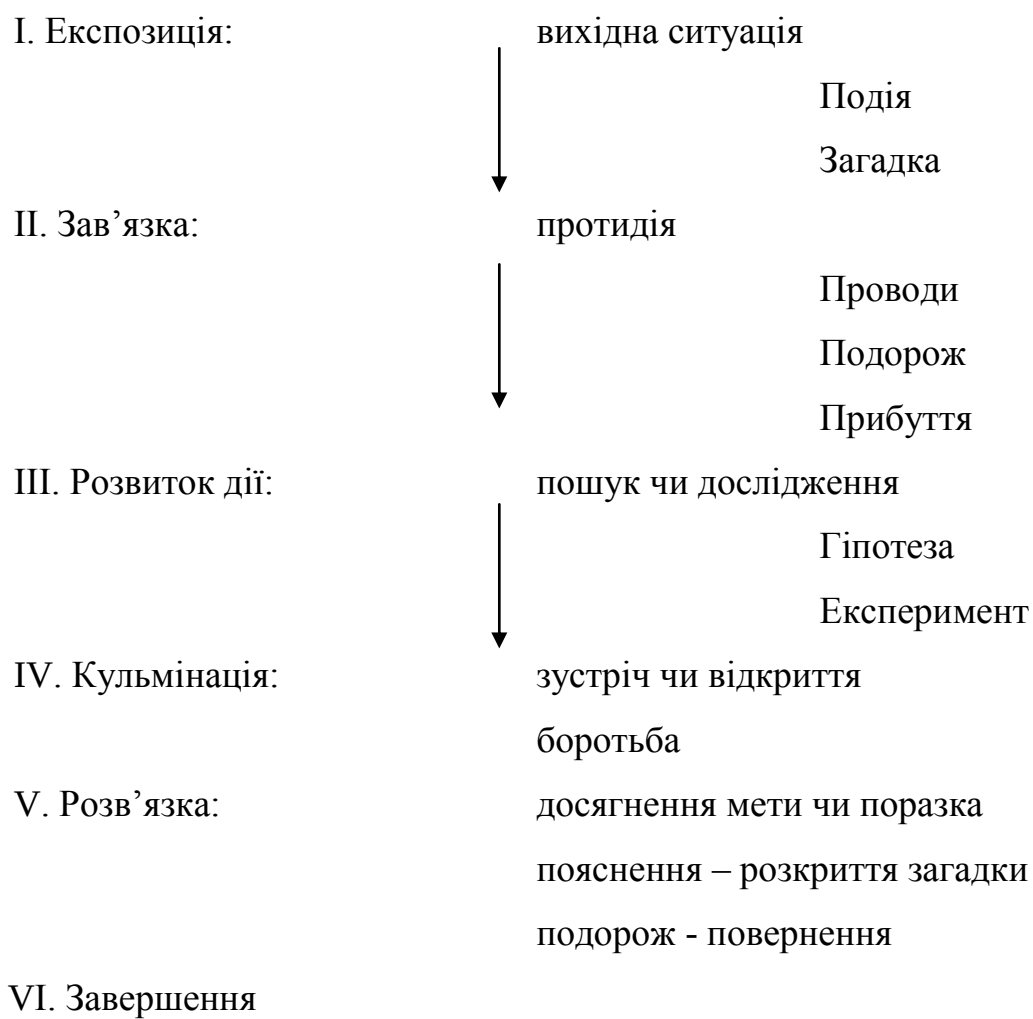
242. Чумаков В. М. Фантастика и ее виды / В. М. Чумаков // Вестн. Моск. Ун-та. Филология. – 1974. – № 2. – С. 68–74.
243. Шкловский И. С. Вселенная, жизнь, разум / И. С. Шкловский. – М. : Наука, 1976. – 368 с.
244. Эйдемиллер И. В. Мир фэнтези / И. В. Эйдемиллер, А. Ю. Лебедев // Звезда. – 1993. – № 10. – С. 201–204 ; № 11. – С. 205–207.
245. Эйзенштейн С. Монтаж 38 / Сергей Эйзенштейн // Монтаж / Сергей Эйзенштейн. – М. : ВГИК, 1998. – С. 63–102.
246. Эпштейн М. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук / М. Эпштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.
247. Юстес Р. Б. Двадцать правил для пишущих детективы. В современной редакции (фактические, написанные заново) [Электронный ресурс] / Рина Брунду Юстес. – Режим доступа: <http://detective.gumer.info/text03.html#eustace> (30.06.2012) – Загл. с экрана.
248. Яковлева А. М. Кич и паракич: Рождение искусства из прозы жизни / А. М. Яковлева // Худ. жизнь России 1970-х годов как системное целое. – СПб : Алетейя, 2001. – С. 252–263.
249. Янев В. Възприемане и характер на българския литературен авангардизъм / Владимир Янев // Класика & авангард : юбилеен сборник по случай 70-та годишнина на проф. дфн Иван Сарандев / ред. Свилен Каролов, Владимир Янев, Людмила Малинова. – София : Издателски център «Проф. Боян Пенев», 2006. – С. 189–203.
250. Caillois Roger. De la féerie à la science-fiction, préface à son Anthologie du fantastique / Roger Caillois. – Paris : Gallimard, 1966 – 640 p.
251. Cornwell N. The literary fantastic : from Gothic to postmodernism / Neil Cornwell. – New York : Harvester Wheatsheaf, 1990. – 269 p.
252. Kulka Tomas. Kitsch and Art / Tomas Kulka. – Pennsylvania : Pennsylvania University Press, 1996. – 168 p.

253. Person L. Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto [Resource] / Lawrence Person // Slashdot. – 9 October 1999. – Режим доступа: <http://slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto> (08.11.2013)
254. Skořuda C. O fantasy w literaturze / C. Skořuda // Ruch Literacki. – 1960. – № 3. – S. 189.
255. Tellalov Nikolay. Sun Untouchable [Resource] / Nikolay Tellalov ; [translated by Kalin Nenov]. Човешка библиотека. – Access mode : <http://choveshkata.net/forum/viewtopic.php?f=4&t=283> (08.11.2013)

ДОДАТКИ

Додаток №1

Фабульна модель науково-фантастичного твору



Додаток № 2

Витоки та основні етапи становлення болгарської фантастики до 90-х рр..

Періоди	Жанри	Автори
Фольклорно-міфологічний	Міфічна оповідь, чарівна казка	
Середньовіччя (V-1369р.)	Апокрифічна література Героїчний епос	
Відродження XIX ст.	Фольклорні традиції у поезії Оповідання Івана Вазова «Останній день XX століття» (30.12.1899)	
Література XX ст.		
10-ті рр.. XX ст.	Перша світова війна «Фантастичний ультрасимволізм» – єдиний прояв фантастики	Н. Райнов
20-ті рр.. XX ст.	Фантастичний діаболізм (Симбіоз фольклорного та експресіоністичного начала, використання символістської поезики)	Ч. Мутафов, С. Мінков, В. Полянов
	Фольклорна фантастика (Тяжіє до філософського узагальнення, моральна проблематика, фольклорно-баладні мотиви)	А. Каралійчев
	Науково-фантастичні пародії (Антиутопічне, саркастичне забарвлення)	С. Мінков
30-ті рр.. XX ст.	Науково-технічна фантастика (антиутопія, утопія, поєднання з філософськими, соціологічними, футурологічними мотивами)	Г. Ілієв, С. Мінков
40-і рр. XX ст.	Друга світова війна – фантастика перетворюється на «езопову мову»	С. Мінков, Н. Райнов
	Поодинокі твори дитячої та юнацької фантастики	Е. Коралов, Д. Ангелов
	Науково-фантастичний роман «Утопін»	З. Сребров
50-ті рр. XX ст.	Наукова фантастика	Е. Коралов, А. Гуляшки, П. Бобев, Д. Пеєв, К. Марічков

60-ті рр. XX ст.	Утопії та фантастична інтелектуально-пригодницька проза	Л. Ділов, Д. Ангелов, П. Стипов
	Наукова фантастика філософського спрямування (Соціально-етична та психологічна проблематика)	А. Геров, Е. Манов, П. Вежінов, Л. Ділов
70-ті рр. XX ст.	Наукова фантастика (Гумористичний і сатиричний прояви)	Л. Ділов, Е. Манов
	Фантастичний реалізм (Синкретизм реалізму і фантастики) (притчевість, алегоричність)	П. Вежінов, Й. Радічков, Д. Асенов, Д. Коруджієв, Г. Алексієв
	Фантастичний символізм	П. Вежінов, Д. Асенов, Г. Марковскі, Д. Коруджієв
	Фольклорна фантастика	Й. Радічков, Й. Вилчев, Г. Алексієв
	Фантастичний гротеск, гра	Й. Радічков, І. Петров
80-ті рр. XX ст.	Наукова фантастика (з чарівливо-ліричними, іронічними, карнавально-діаболічними інваріантами)	А. Мелконян, П. Карджілов, Л. Ніколов, В. Мілоєв, Н. Кесаровскі

Різновиди зміїв



Цифри



събиране

умножение

изваждане

делене

равно на

Міри відстані

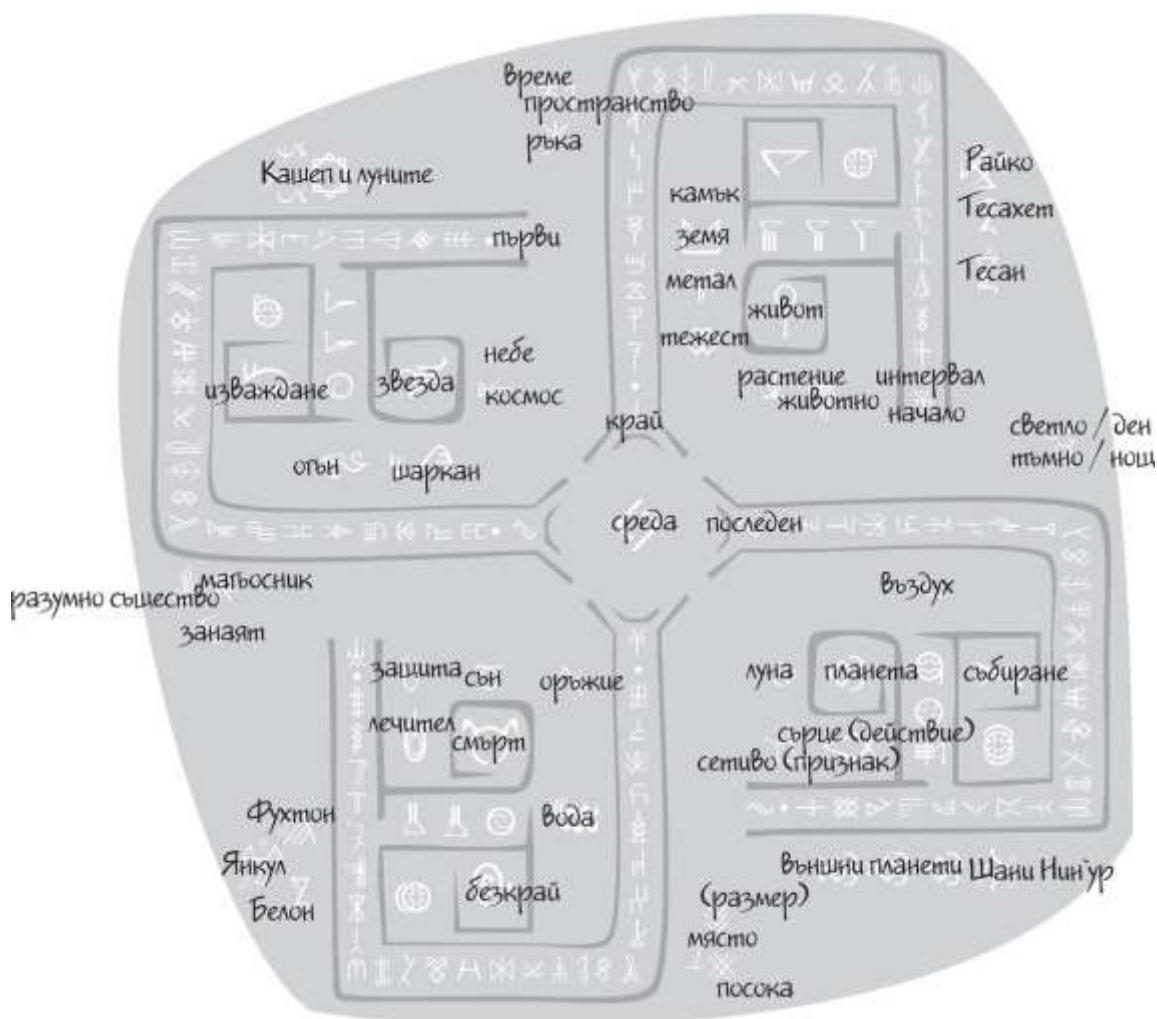
единица	деление	съответствие	значение
 ПРЕЛЕТ	ПРЕЛЕТ	243 хвърлея	7441,701 м = 1/2916 част от екватора на Ишчел
 ХВЪРЛЕЙ	ХВЪРЛЕЙ	12 разтега ок. 60 крачки ок. 84 лакътя	30,62 м
 ХВЪРЛЕЙ	РАЗТЕГ	5 крачки 7 лакътя 12 педи ок 108 пръста	2,55 м
 РАЗТЕГ	КРАЧКА	половинки	0,51 м
 КРАЧКА	ЛАКЪТ	третини	0,3643 м
 ЛАКЪТ	ПЕДЯ	9 пръста	0,2125 м
 ПЕДЯ	ПРЪСТ	12 нокътя	2,361 см
 ПРЪСТ	НОКЪТ	---	около 2 мм
 НОКЪТ	косъм песъчинка	---	субективно, из- разява образно дребен размер
 ТИРЪСТ	ВРЪСТ	половинки третини четвъртини	826,856 м – точно 1/9 от прелета; ок. 28 хвърлея; 324,25 разтега; ок. 1621 крачки
 НОКЪТ	ЕКВАТОР на КАШЕП	61200 връста 6800 прелета	50 603,57 км

Міри ваги

	галу	Кашеп	Ишчел	маса	
 ГАЛУ	1	20	16	18,80	грамове
 ТУНГАЛУ	144	2,88	2,30	2,71	килограми
 ТОВАР	3888	77,76	62,21	73,09	килограми
 КАНАРА	145152	2,90	2,32	2,73	тонове
 "ТІАНИНА"	От 1 милион до няколко милиарда тона				



Планетарна система



Азбука

време		ера	ЮГХА	9 ануни; 101 088 яра; (133 942 земни години)	орбиталните движения в системата се повтарят
ури		епоха	АНУН	12 асу; 11 232 яра; (14 882 земни години)	свързан с орбиталния пе- риод на планетата Анунхет
сол		„хилядолетие“	АСУ	12 иги; 936 яра; (1240,2 земни години)	свързан с орбиталния пе- риод на планетата Асуон
котл		„век“	ИГИ	78 яра (103,35 земни години)	„продължителност на един щастлив живот“; свързан с орбиталния период на Шани Нин'ур
ден		„живот“		60 яра; (79,5 земни години)	петте възрасти на един обикновен фаморски живот
нощ		Янкулова година	ЯН'ЯР; ЯНКОТЛ	12 яра 11 тина	свързан с орбиталния период на Малкото слънце
нзе		звездна година	ЯР	363 сола (484 земни денонощия); 242 котла (1,325 земни години) малко над 21 нзе; 11 кане	определя се от положе- нието на съзвездията
„луноврът“		сезонна година	ТИН	396 сола (528 земни денонощия); 264 котла (1,4455 земни години) почти 23 нзе; 12 кане	период между дните без тъмно време на денонощието
кане		месец	КАНЕ	33 сола 2 колокотла	формално разделение на годината
колокотла		„пълен“ лунен месец	ЛУНОВРЪТ	4 нзе; 69 сола; 46 котла; (96 земни денонощия)	същото като „нзе“, но по-очевидно като небесни явления - заради целия брой Райкови денонощия
яр		лунен месец	НЗЕ	17,25 сола; 11,5 котла (23 земни денонощия)	видим цикъл на повта- рящи се лунни фази
тин		змейски месец	КОЛОКОТЛ	11 котла (22 земни денонощия) 16,5 сола	фактически период на обикаляне на луните около Кашеп
ситлаколо		денонощие	СОЛ	36 ури = 32 земни часа	период между изгрев и залез на слънцето Янкул
иги		змейско денонощие	КОТЛ	1,5 сола = 54 ури = 48 земни часа	собствен период на завъртане на Ишчел
асу		час	УРИ	3200 мига = 53 зем- но-човешки мину- ти и двадесетина секунди = 0,8889 земни часа	делят се на „светли“ и „тъмни“ за удобство; броят се от изгрева на слънцето Райко
анун					
югха					

Структура армії

