

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Загальноуніверситетська кафедра світової літератури та культури
імені проф. О. Мішукова

ЖАНР ТА ПОЕТИКА ОПОВІДАННЯ В ТВОРЧОСТІ Р. БРЕДБЕРІ

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: студентка 2 курсу 241 групи
Спеціальності 014.02 Середня освіта
(мова та література англійська)*
Освітньо-професійної (наукової)
програми «Середня освіта (мова та
література англійська)»
Потрухова Дар`я Олегівна
Керівник: кандидат філологічних наук,
доцент Клімчук Оксана Вікторівна
Рецензент: кандидат педагогічних
наук, доцент Зуброва Ольга Андріївна

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Історіографія жанру оповідання та особливості його втілення в творчості Р. Бредбері.....	7
1.1. Жанрові ознаки оповідання у світовій літературі.....	7
1.2. Виникнення і розвиток жанру оповідання.....	14
1.3. Творчість Р. Бредбері. в науковій рецепції.....	17
1.4. Своєрідність фантастичного в оповіданнях письменника.....	27
Висновки до 1 розділу.....	34
РОЗДІЛ 2. Художній простір і провідні мотиви в оповіданнях Р. Бредбері.....	36
2.1. Специфіка художнього простору у творах Р.Бредбері.....	36
2.2. Основні лейтмотиви в оповіданнях Р. Бредбері.....	45
2.2.1. Еволюція машин як наслідок технологічного розвитку.....	46
2.2.2. Мотив жорстокості дітей.....	52
2.2.3. Життя та смерть у творах Р.Бредбері.....	60
2.2.4. Апокаліптичні мотиви як спосіб застереження.....	62
2.2.5. Гуманістичні мотиви Р. Бредбері в зображенні людини.....	64
2.2.6. Тема дитинства.....	69
2.3. Художні особливості у зображенні людини в оповіданнях Р. Бредбері.....	72
Висновки до 2 розділу.....	76
ВИСНОВКИ.....	79
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	82

ВСТУП

Актуальність дослідження визначається потребою вивчення творчості Р. Бредбері як художнього явища світового рівня, як письменника, який зробив важливий внесок в розвиток наукової фантастики ХХ століття. Оповідання американського письменника-фантаста, недостатньо вивчені літературознавцями, зокрема вітчизняними. Тому актуальним є дослідження та аналіз мотивів, ідей у творах Рея Бредбері. Письменник наголошує на тому, що якщо люди вчасно не замислюються над сенсом свого існування, не змінюються на краще, то людство може очікувати небачена катастрофа — масовий людський нігілізм, який зруйнує особистість із середини і призведе до краху суспільства.

Коротке оповідання бере свій початок у фольклорі – виникає на ґрунті жанрів усної творчості. Як самостійний жанр оповідання відокремився в письмовій літературі в XVII-XVIII ст.; його розвиток припадає на XIX-XX ст. Оповідання приходить на зміну роману, також в цей час з'являються письменники, що працюють переважно в цій жанровій формі. Дослідниками неодноразово робилися спроби сформулювати визначення оповідання, в якому знайшли б відображення іманентні властивості цього жанру. У літературознавстві існують різні визначення оповідання.

Л. Тимофєєв у «Словнику літературознавчих термінів» заявляє, що «оповідання – мала форма епічної прозової літератури (хоча, як свого роду виключення з правила, є і розповіді у віршах). Термін "оповідання" не володіє певним значенням і, зокрема, знаходиться в складних, не сталих відносинах з термінами "новела" і "нарис"» [64]. Д. Беляєв визначає оповідання як малу форму епічної прози, що співвідносить з повістю як більш розгорнутою формою оповіді[8].

Пошуком відповідей на ці питання займаються давно: проблема жанрової специфіки оповідання була поставлена ще в роботах В. Виноградова; проблемами цього жанру займалися такі дослідники як Н. Л. Лейдерман, М. М. Бахтін, Н. П. Утехін; проблема різних аспектів

художнього стилю піднімається в роботах Д. А. Беляєва, А. П. Горбунова. В.Д. Сквознікова, Тинянова Ю.Н.

У творчості Р. Бредбері жанр оповідання представлений дуже яскраво. Письменником-фантастом було створено більше 450 зразків малої прози. Використовуючи жанр оповідання, а саме такі його риси, як зведення тексту до «мінімуму», тяжіння до лаконічності змісту, до естетики малого, автор розкриває великий комплекс соціальних, моральних, філософських ідей, що в сукупності відображають власні світоглядні концепції. Письменник створює в оповіданнях широке різноманіття художніх світів, від реальних до суто фантастичних, що носять всі ознаки яскравого сновидіння, але, тим не менш, у видимій образній формі втілюють риси реальної дійсності.

Творчість Р.Бредбері досліджувалася такими літературознавцями, як Ясен Засурський («Про Рея Бредбері як людину і письменника»), Олена Гомзіна («American Dream VS American Dreamers»), Стівен Кінг (розділ з книги «Танець смерті»), Павло Хмара («Ще одна остання розповідь»).

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дипломну роботу виконано згідно з планом науково-дослідної роботи загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету в рамках комплексної наукової теми «Літературний процес в історико-культурному контексті: методологія, проблеми та перспективи дослідження» (№ державної реєстрації 0117U006886).

Мета роботи полягає у дослідженні жанру та поетики оповідання у творчості Рея Бредбері та виявленні його ідейно-художніх особливостей, актуальних для автора тем і мотивів, на основі аналізу художнього простору.

Завдання дипломної роботи:

1. дослідити проблему визначення жанру оповідання в літературознавстві;
2. з'ясувати ступінь вивченості творчості Р. Бредбері;
3. виявити місце жанру оповідання у творчому доробку письменника;

4. окреслити художній простір в оповіданнях Р. Бредбері
5. визначити головні теми та ідеї в оповіданнях письменника;
6. простежити гуманістичні та апокаліптичні мотиви в оповіданнях Р. Бредбері та їх художнє втілення.
7. Розглянути художні особливості зображення людини в оповіданні

Об'єкт дослідження: оповідання зі збірок «Темний карнавал» (Dark Carnival) 1947, «Розмальована людина» (The Illustrated Man) 1951, «Золоті яблука Сонця» (The Golden Apples of the Sun) 1953, «Ліки від меланхолії» (A Medicine For Melancholy) 1959, «Машинерія радості» (The Machineries of Joy) 1964, «Електричне тіло співаю» 1969, «Далеко за північ» (Long After Midnight) 1976, «Спогад про вбивство» (A Memory of Murder) 1984, «Воспоминание об убийстве» (англ. A Memory of Murder) 1984.

Предмет дослідження: жанрова та ідейно-художня своєрідність оповідань Р. Бредбері

Методи дослідження: у роботі використано теоретичні загальнонаукові (узагальнення, абстрагування, класифікація, індукція, дедукція) та емпіричні загальнонаукові методи (аналізу, синтезу, порівняння, систематизації), дискриптивний метод (для виокремлення та систематизації текстів), контекстуально-інтерпретаційний метод (для визначення різновиду за мотивами, темами та ідеями), зіставний метод (для виявлення спільних та відмінних рис оповідань).

Наукова новизна: полягає у застосуванні комплексного аналізу художнього простору, основних тем і мотивів в оповіданнях Рея Бредбері, виявлення специфіки втілення ідей гуманізму, жорстокості, еволюції, апокаліптичних ідей. Розглянуто в сукупності особливості малої прози, зокрема оповідання.

Практичне значення роботи полягає в можливості використання її результатів у практиці викладання зарубіжної літератури та підготовці до семінарських занять, під час проходження студентами педагогічної практики, в лекційних курсах з історії зарубіжної літератури.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження обговорено й схвалено на засіданні загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету (листопад, 2019). За темою роботи опубліковано статтю у науковому збірнику «Магістерські студії» (м. Херсон, 2019).

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ ЖАНРУ ОПОВІДАННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ВТІЛЕННЯ В ТВОРЧОСТІ Р. БРЕДБЕРІ

1.1. Жанрові ознаки оповідання у світовій літературі

Проблема жанру є значущою в літературознавстві, тому що це одна з фундаментальних категорій. Сучасний літературний період характеризується значним ускладненням жанрової структури творів. Жанр є універсальною категорією і відображає різноманітні художні методи, але водночас є і гранично конкретним. Термін "жанр" є полісемантичним: позначає літературний рід, вид, і жанрову форму. Жанр корегується установками поточної культурно-історичної епохи, відбувається зміщення жанру. Жанри не функціонують окремо один від одного і розглядаються системно – для цього важливо знати специфіку кожного жанру.

Розмірковуючи про жанр з точки зору літературознавчого поняття, можна побачити, що література останніх двох століть спонукає говорити про наявність творів, позбавлених жанрової визначеності. Це підтверджує робота В. Д. Сквознікова[62], який зазначив, що ще з часів Лермонтова в жанровій системі з'являється тенденція до синтетичного виразу. Найбільш значущою вважається проблема класифікації жанрів – традиційна система носить умовний характер. Так, наприклад, Л. І. Тимофєєв ділить всі жанри на три форми (велику, середню і малу) [64]. Відмінною рисою є відображення людини в певному епізоді, тобто притаманний поділ за обсягом, однак різні за обсягом форми можуть втілювати однотипний художній зміст-можливе змішання жанрів. Жанри також можуть переходити один в одного, можуть з'являтися нові жанри, наприклад, трагікомедія. Також не завжди можна побачити різницю між розповіддю і повістю або розповіддю і новелою. Жанри трансформуються, змінюються, змішуються і тому важливо вивчати

їх цілісно і системно. Експерименти з інваріантом сприяють затребуваності жанрової освіти. І, навпаки, в тому випадку, якщо заміни одного варіанту жанру іншим не відбувається, жанр зникає. Більшість дослідників погоджуються з тим, що жанр є системою, яка постійно перебуває у взаємодії між собою.

Жанр — від французького *genre*-означає рід, вид. Наприклад, М. М. Бахтін визначав жанр як "творчу пам'ять в процесі літературного розвитку", що дозволяє розглядати категорію безперервно [6].

В. Жирмунський розумів "жанр" як систему взаємопов'язаних композиційних і тематичних елементів [34]. Ю. Тинянов розумів жанр як рухливе явище [6].

У сучасному літературознавстві «жанр» визначають, як «історично сформований тип стійкої структури твору, що організовує всі його компоненти в систему, що породжує цілісний образно-художній світ, який виражає певну естетичну концепцію дійсності» [66].

Єдиного терміна, що позначає жанр, поки не існує. Нам найбільш близька точка зору М. М. Бахтіна, М. Н. Липовецького та Н.Л. Лейдермана. Виходячи з їх уявлення, жанр є диференційованою категорією і включає в себе такі способи вираження жанрового змісту як: позатекстові сигнали, лейтмотиви, хронотоп. Також слід пам'ятати про те, що жанр є втіленням авторської концепції.

У нашому дослідженні нас цікавить оповідання як цілісне явище. Для цього потрібно виділити характерні риси короткої оповідання, які допоможуть відрізнити даний жанр від інваріантних форм. Варто зазначити, що проблемою «прикордонних» жанрів дослідники займаються вже давно: проблема жанрової специфіки була поставлена ще в роботах В. А. Виноградова; проблемами жанру займалися такі дослідники як Н. Л. Лейдерман, М. М. Бахтін Н. П. Утехін; проблема різних аспектів стилю піднімається в роботах Д.А. Беляєва, А.П. Горбунов, В.Д. Сквозникова, Ю.Н Тинянов.

Оповідання – один з молодих малих епічних жанрів. Як самостійний жанр оповідання відокремився в письмовій літературі в XVII-XVIII ст., а період його розвитку припадає на XIX-XX ст. суперечки навколо визначення оповідання як жанрової категорії не вщухають. Межі між романом і повістю, повістю і оповіданням, оповіданням і новелою, так добре розуміються на інтуїтивному рівні, майже не піддаються виразного визначення на вербальному.

На думку Ю. Б. Орлицкого, «...майже кожен автор, написавши хоча б кілька творів малої прози, створює власну жанрову і структурну модель цієї форми...» [53]. Серед коротких оповідань особливе місце займають твори, що відтворюють особистий досвід письменників, що запам'ятовують їх спогади. Ліричний тон і гумор, що передають тепле ставлення автора, визначають тональність цього типу оповідання. Відмінною особливістю короткого оповідання є його індивідуальність. Коротке оповідання – надзвичайно відображення суб'єктивного бачення світу: твори кожного автора представляють особливе художнє явище.

Існує безліч різноманітних трактувань поняття оповідання. Оповідання – це мала Літературна форма, оповідний твір невеликого обсягу і змісту, з малою кількістю героїв і короткочасністю зображуваних подій. М. Костомаров дає оповіданні визначення: «Малої епічної жанрової форми художньої літератури – невеликий за обсягом зображених явищ життя, а звідси і за обсягом тексту, прозового твору [43, с. 123].

Оповідання сфокусовано на розкритті буденних, приватних речей, але мають велике значення для досягнення високого сенсу, основної ідеї. Жанрову відмінність зображена в особливостях зображення психологізму характеру героя. Оповідання зображує один епізод, який дозволяє зрозуміти світогляд героїв і їх оточення.

У просторі оповідання, як правило, існує один головний герої. Це закономірність єдності персонажа. Іноді героїв буває два, дуже рідко – кілька. Другорядних персонажів, в принципі, може бути досить багато, але

вони – суто функціональні, і служать допоміжним засобом для розвитку сюжетної лінії головного героя. Основне завдання таких персонажів в оповіданні – створювати фон, допомагати або заважати головному герою. Жанр оповідання не може існувати без якогось центрального героя. У будь-якому оповіданні повинен бути головний образ, за рахунок якого тримається вся композиційна структура, який задає тему і обумовлює сенс історії. Основний принцип композиційної побудови оповідання полягає в економії і доцільності мотивів. Найгрубішою помилкою автора при написанні оповідання буде вважатися перенасичення тексту, зайва деталізація, велика кількість персонажів і нагромадження тексту необов'язковими подробицями. [6]. Все в оповіданні повинно працювати на сенс, розкривати тему. Свічка, описана на початку, просто зобов'язана згаснути в кінці історії. Потрібно підбирати такі образи, які доводили б основну думку сюжетної лінії без зайвої деталізації. Оповідання здатне вибудовуватися практично на одних описах. Однак абсолютно без дії він обійтися не може. Герой повинен зробити хоча б крок, поворот голови, змінити міміку (тобто зробити значущий жест) та інше. В іншому випадку, ми маємо справу не з розповіддю, а з замальовкою, мініатюрою, з віршем в прозі. Ще одна характерна особливість оповідання - значуща кінцівка. Часто кінцівка оповідання дуже несподівана і парадоксальна. Оповідання все ж відрізняється від нарису. Склалася думка, що цей жанр завжди документальний, оповідання ж створюються на основі творчої уяви. На іншу думку, оповідання відрізняється від нарису конфліктністю сюжету, нарис зокрема твір в основному описовий [68; с.24].

За всю історію літератури, серед жанрів «малої» прози, жанр оповідання представлений величезною кількістю творів. Вітчизняні оповідання, створені за короткий період часу (XIX - XX ст.), відзначені оригінальністю талантів письменників, чіткою розробленістю теоретичної основи самого жанру. Саме в цій сфері існує проблема щодо схожих жанрів-новели і нариси (іноді навіть повісті) [66; с.160]. Така проблема постійно виявляє нові відмінності і

подібності між жанрами. Варто тільки звернутися до характерних особливостей, властивим оповіданні, він стикається з неосяжним обсягом життєвого матеріалу і активними, властивими інтеграції, процесами в літературі. Паралельно виявляє себе друга проблема – проблема типології оповідання. Вивчення художньої та національної специфіки конкретновітчизняного оповідання, його витоків, біографії, основного розвитку, зв'язків з національною літературою, має одне з найважливіших основних значень для прози (і не тільки малої), так як мобільність оповідання і його зв'язок з процесами в соціальному і духовному житті часто перетікає в роман, чинить серйозний вплив на повість [67; с. 86].

У ряду, вище зазначених, проблем першочергове значення віддається проблемі класифікації даного жанру на основі характерних рис, витоків розвитку, характеру зв'язків. Проблема типології оповідання має не тільки теоретичне значення, вона цікавить як дослідників прози, так і її творців - авторів, а й концептуально-практичне. Визначення основних шляхів руху оповідання, як спроба розібратися в, протікають всередині, художніх процесах. Також важлива оцінка функціонального аспекту жанру. Вивчення оповідання як особливого типу тексту, призводить до необхідності подальшої розробки типології текстів, поширенням малого жанру прози, знаходженням достатньої кількості не стільки літературознавчих, скільки лінгвістичних досліджень, в яких могли вивчатися композиційно-мовна структура і лінгвостилістичні особливості оповідання [68; с.13]. Ідея М. М. Бахтіна про безумовну комунікативну детермінованості мовного жанру і залежності мовної структури і композиційної побудови від жанрової специфіки твору. Вона як і раніше повинна бути, і є, актуальною [6; с. 128]. З цього боку, дослідження передбачає вивчення жанру з позицій лінгвостилістичного розгляду інтеграції даних оповідання про його специфічні ознаки. Вивчення жанрів відноситься до числа недостатньо розроблених і найбільш складних питань, як літературознавством, так і лінгвостилістикою.

Звертаючись до проблеми жанру, слід зазначити, що категорія жанру є історичною. В останню третину двадцятого століття зазнала трансформації, видозміни і розвитку значна частина прози, перш за все малої. Час літератури радянського періоду характеризується справжнім вибухом активності по створенню великої кількості оповідань, а так само мініатюр, коротких художніх нарисів і художньо-публіцистичних нотаток [67; с.72].

Крім розгляду процесів поетики оповідання, варто теоретично осмислити специфіку цього малого прозового жанру і простежити процеси його розвитку в позначений час (період радянської літератури).

Творчий метод автора – один найважливіший аспект літературознавчого аналізу будь-якого з жанрів, не тільки оповідання, він включає в себе упізнання способу мислення письменника, тому необхідне увага буде приділена саме цій проблемі. Варто відзначити, що жанрове новаторство, індивідуально розробляється кожним письменником, несе якийсь духовний заряд, передає напругу ідейного пошуку, передає дух епохи російської літератури [6; с. 123].

Малі жанри, такі як оповідання, нарис, мініатюра, досліджуються в роботах А. Огнева, Е. Шубіна, В. Богданова, А. Лужановського, А. Нінова, Т. Заморій, В. Скобелева, Г. Бондаренко, А. Хайлова, І. Крамова, А. Чепиноги, В. Етова, Д. Кандарпи, Є. Гінди, М. Мурікова, Є. Фролової, Т. Федь, С. Войтас. Але, навіть не дивлячись на все це, залишилося багато непряснених питань ідейного і теоретичного характеру. Матеріал потенційно досліджуваних робіт дуже великий. Слід зазначити, що теорії мініатюри взагалі не існує (хоча даний жанр не малозначний), а теорія оповідання, новели і нариси залишає великий пробіл в їх вивченості і дає простір для нових досліджень. Потрібно заново осмислити теоретичні основи і методику розмежування оповідання від новели і нарису, вирішити проблеми внутрішньовидової класифікації оповідання: обґрунтувати як основний, принцип типологічної класифікації, і покласти його в основу типологічних характеристик оповідання, досліджувати проблемно-тематичні та художні

тенденції оповіданні на всіх періодах розвитку цього жанру. До того ж бурхливий розвиток малих прозових жанрів, особливо з останньої третини двадцятого століття, дає для осмислення багато нового добірного матеріалу.

Літературознавці М. М Бахтін, К.И. Шпетний [6] виділяють основні характерні жанрові ознаки короткої оповіданні, які відрізняють його від інших малих форм:

- Невеликий обсяг;
- Ємність і лаконічність;
- Особливу композиційну побудову - початок практично завжди відсутній, фінал залишається відкритим, раптовість дії;
- За основу береться окремий випадок;
- авторська позиція найчастіше прихована-оповідання ведеться від першої або третьої особи;
- Відсутні оціночні категорії - читач сам дає оцінку подіям;
- Об'єктивна реальність;
- Головними героями стають звичайні люди;
- Найчастіше описується нетривалий подія;
- мала кількість персонажів;
- Час лінійно;
- Єдність побудови.

Виходячи з усього перерахованого вище:

Оповідання – це мала форма епічної прози художньої літератури, послідовно і повно розповідає про обмеженій кількості подій, які розташовані лінійно і найчастіше хронологічно, з постійними тимчасовими і просторовими планами, з особливим композиційним побудовою, що створює враження цілісності [8; с. 81].

Таке розгорнуте і суперечливе визначення жанру короткого оповідання обумовлено тим, що оповідання надає великі можливості для вираження авторської індивідуальності. При вивченні оповідання як жанру всі вище

перелічені ознаки потрібно розглядати не окремо, а в сукупності - це веде до розуміння типологічного і новаторського, традиційного та індивідуального в будь-якому творі. Для більш повного представлення жанру короткої оповідання звернемося до історії його виникнення.

1.2. Виникнення і розвиток жанру оповідання

Розуміння особливостей оповідання, неможливе без дослідження історії походження жанру, його трансформації протягом століть.

Жанр оповідання сходить своїм корінням до фольклору, початок йому поклали усні перекази історій у формі притчі. У письмовій літературі відокремився як самостійний жанр в XVII - XVIII ст., а період його розвитку припадає на XIX - XX ст. – оповідання приходить на зміну роману, з'являються письменники, які працюють переважно в цьому жанрі [68; с. 111].

Д. А. Беляєв визначає оповідання як малу форму епічної прози, що співвідносить з повістю як більш розгорнутою формою оповіді [8; с.73].

На думку Л. В. Тимофєєва, оповідання як «невеликий художній твір, присвячений зазвичай окремої події в житті людини, без детального зображення того, що з ним було до і після цієї події. Оповідання відрізняється від повісті, в якій зазвичай зображують не одне, а ряд подій, які висвітлюють цілий період в житті людини, і в цих подіях беруть участь не одна, а кілька дійових осіб» [64; с. 453].

Таких визначень багато, проте всі вони носять загальний характер або ж відзначають лише окремі риси, а не розкривають специфіку жанру, також очевидна «відсутність строгості», приблизність цих визначень. Вони є радше спробою передати внутрішнє відчуття визначального, ніж спробою знайти суворі критерії. Та й твердження про наявність завжди тільки однієї події в оповіданні не безперечно.

Так, дослідник Н.П. Утехин стверджує, що в оповіданні «може бути відображено не тільки один епізод з життя людини, але і все його життя (як, наприклад, в оповіданні А. П. Чехова «Іонич») або кілька епізодів її, але взята вона буде лише під певним кутом, у якомусь одному співвідношенні» [66; с. 123].

А. В. Лужановський навпаки говорить про обов'язкову наявність в оповіданні двох подій-вихідного та інтерпретуючого (розв'язки) [47; с.146].

«Розв'язка – це, по суті, стрибок в розвитку дії, коли окрема подія через інше отримує свою інтерпретацію. Таким чином, в оповіданні має бути не менше двох органічно пов'язаних між собою подій "[37; с.28].

Очевидно, що вищенаведені визначення, хоча і вказують на деякі суттєві елементи оповідання, все ж не дають формально повного опису його сутнісних елементів.

Однією з тенденції розвитку оповідання є дослідження одиничної події явища дійсності. На відміну від повісті, оповідання прагне до лаконічності і сюжетної ємності. Складність ідентифікації короткого оповідання зумовлена впливом традицією і тенденцією до взаємопроникнення жанрів і стилів - існує проблема інваріанта, «прикордонних» жанрів, в якості яких виступає нарис і новела. Це в свою чергу, призводить до варіативності думок: одні літературознавці відносять новелу до розповідей, а інші - до жанрових різновидів малої прози. Відмінність оповідання від новели і нарису в тому, що нарис документальний і в сучасній літературі його прийнято відносити до публіцистики, а новела не завжди оповідає про життєві реалії і може відрізнитися ірреальністю, також притаманна відсутність психологізму [66].

Все частіше дослідники говорять про рухливості та інтенсивності взаємодії жанрів, до рухливості висувається проблема семантичного перетину кордону жанрів. Завдяки своїй лабільності і взаємозв'язку з багатьма жанрами стали можливі такі жанрові модифікації як оповідання-сценка, оповідання-притча, оповідання-оповідання, оповідання-фейлетон, оповідання - анекдот і т. д. Настільки розгорнуте визначення пояснюється

тим, що оповідання надає великі можливості для авторської індивідуальності, є мистецькою лабораторією і своєрідною, індивідуальною «творчою майстерні». Оповідання може піднімати ті ж проблеми, що і роман, у зв'язку з чим розсуваються його жанрові рамки.

Літературознавчій науці відомо кілька класифікацій оповідання. Традиційна типологія ґрунтується на предметі дослідження, до 60-70-х років така типологія вже недостатня і не застосовна до творів нового напрямку - ліричної прози. Поява ліричної прози обумовлено значними історичними подіями, переосмисленням індивідуальності людини, відбувається посилення особистісного в прозі [68; с. 113].

У другій половині ХХ століття ліризмом охоплені майже всі жанри прози: сповіді, щоденники, шляхові нариси. З середини 1970-х років провідне місце серед оповідної прози належить роману, який має великий вплив на повість і оповідання, відбувається романтизація малих жанрів, зокрема короткого оповідання.

Характерною рисою є обсяг тексту, лаконічність і «загострене почуття сучасності, нерідко полемічно загострена, що волає до моральному свідомості суспільства» [6; с.145]. Відбувається поглиблене пізнання індивідуальної психології частково через історичні зміни, які відбувалися в суспільному житті-нове розуміння особистості, неповторність, індивідуальність.

Відмінною рисою стає психологізм оповідань, підтекст, приділяється увага ролі суб'єкта, а також виділення деталі або слова. Суб'єкт оповіді є композиційним центром твору, виділяється особлива значимість лейтмотиву, лаконічність оповіді. Таким чином створюється картина творчої свободи, багатоголосся, строкатості і глибини художнього слова.

Наведені визначення короткої оповіданні не є вичерпними, але визначають основний сенс, що вкладається в них в даній роботі, що необхідно для сприйняття подальших міркувань.

Таким чином, під короткою розповіддю слід розуміти, текст, що відноситься до малої форми епічної прози, має невелика кількість дійових осіб, що оповідає про одну або кілька подій з життя людини, що пропонує співвіднесеність дій з хронотопу, що володіє ознакою подієвості.

1.3. Творчість Р. Бредбері в науковій рецепції

Вивченням творчості Рея Бредбері займалися такі дослідники, як С. Бережний, Я. Засурський, О. Леонов, Г. Прашкевич, В. Скурлатов та ін. Уся творча спадщина Рея Бредбері пройнята гуманістичною проблематикою. Світогляд, який визначає цінність людини як особистості, її право на свободу, щастя, розвиток і реалізацію своїх здібностей, та принципи рівноправності, рівності, людяності як бажаної норми у стосунках між людьми – основні постулати письменника. Гуманістичну філософію Рея Бредбері можна звести до трьох основних моментів: людина має бути духовною, вільною, щасливою.

Літературна діяльність письменника була поділена О.П. Горенком на чотири періоди: 1936-1949 рр. – період літературного учнівства, спроб і помилок, самовдосконалення і самозаглиблення, тобто період формування індивідуальної творчої манери; 1950-1967 рр. - період творчої зрілості, вдосконалення художньої майстерності; 1967-1984 рр. - відмова від активної творчої діяльності; з 1985 р. - відновлення серйозної літературної роботи [28, с.4].

Протягом всіх чотирьох періодів життя було написано більше ніж 450 оповідань, де сюжет яких, як правило, не є основним, тому що на перший план виноситься душевний стан героїв [50; с.4].

Рей Бредбері впевнений, що із розвитком техніки люди перестали чути одне одного, відучилися любити. Адже любов полягає не в розпорошенні, а мобілізації всіх думок і відчуттів. Згідно з філософією письменника голос

гуманізму не повинен розчинитися у просторі сучасної доби. Рей Бредбері переконаний, що почуття, як і техніка, творить людство.

Автор був переконаний, що якби люди прислухалися до розуму, вони ніколи не мали б любовних стосунків. Не можна не погодитись з його думкою про те, що у кожної людини є здатність до ініціативи, вибору, свободи, тому вона не повинна сліпо підкорятись, а свідомо любити. У рамках філософії автора, для якого гуманізм виявляється у здатності особистості до самопожертви, людина визнається переможцем [42].

Рей Дуглас Бредбері (1920 - 2012) - американський письменник ХХ століття, з ім'ям якого пов'язано одне з найцікавіших явищ світової художньої літератури-наукова фантастика. Починаючи з 40-х років (вихід до друку перших творів Р. Бредбері), письменник послідовно, аж до теперішнього часу, проходить майже всі фази літературної історії століття, продовжуючи і розвиваючи традиції американської фантастики. Він розробив багато жанрів наукової фантастики, створивши, крім того, твори, близькі до реалістичного методу.

Про творчість американського фантаста написано велика кількість статей і дисертацій. Давно помічено, що практично всі твори Рея Бредбері глибоко психологічні і засновані на аксіомах філософії гуманізму. Безсумнівно, головним носієм гуманістичних ідей є сам письменник, або «власне автор», тобто «творець художнього твору як реальна особа з певною долею, біографією, комплексом індивідуальних рис» [57; с.73].

Філософію Рея Бредбері можна звести до трьох засадничих моментів:

- 1) Людина повинна бути духовною.
- 2) Людина повинна бути вільною.
- 3) Людина повинна бути щасливою.

Три ці засади, безумовно, взаємопов'язані, але якщо в очах Рея Бредбері запорукою і другого, і третього є перше.

Для Рея Бредбері поняття любові, честі, правди існують у взаємодоповненні, і справедливість – це ще одне складова єдності, але аж ніяк не переважаюче над іншими.

Більшість оповідань Рея Бредбері мають однолінійний, чіткий за будовою сюжет. К.І.Шпетного пояснює ці характеристики лапідарністю. Лапідарний (лат. *Lapidarius*) – стислий, короткий, виразний.[68; с.122], тобто єдністю всіх засобів мовної тканини твору - в структурно-композиційному, семантичному, стилістичному та прагматичному аспектах.

Поняття «лапідарність» пояснює невеликий за обсягом розмір текстів оповідань, що визначається згідно параметру кількості слів.

У ранніх оповіданнях Рея Бредбері ми спостерігаємо картину іншого плану. Тут неможливо виявити прийоми сатири або гумору. Дослідник творчості американського письменника Ірина Головачова назвала його ранню прозу «футурологічної», або «попереджувальної» [24; с.120]. Загальний похмурий тон оповідання, повне превалювання темних фарб при описі дій, характерів, явищ створюють враження відсутності гуманістичних начал в письменника, під чиїм пером народжувалися ці ілюстрації людських пороків. Але, без сумніву, це не так. «Щоб виправдати свій погляд на майбутнє, - зазначає відомий письменник нашого часу Айзек Азімов, - Бредбері розбирає потенційні загрози, що підстерігають нас, і показує, до яких серйозних наслідків вони можуть привести. Однак письменник не говорить: ось що неминуче має статися. Він каже інше: ось що може статися, якщо ми не приймемо заходів; давайте ж, якщо ми хочемо уникнути біди, візьмемося за справу сьогодні, бо завтра вже може бути пізно» [9].

Герої американського фантаста не з'єднує в одній особі позитивні і негативні сторони. Якщо персонаж Рея Бредбері не виступає явним виразником авторської гуманістичної думки, то він не намагається змінити образ власної бездуховного життя і прагнути до справжніх цінностей - добра, краси, справедливості . Навпаки, такий герой є живою ілюстрацією панують на землі невігластва, відсталості і роз'єднаності.

Зауважимо, що пізнього Рею Бредбері притаманне прагнення зображувати не розвінчання людей, торжество зла, картини роз'єднаності, відсталості, нещастя, а велич людини, прояви його розуму і високодуховних прагнень.

Рей Бредбері впевнений, що із розвитком техніки люди перестали чути одне одного, відучилися любити. Адже любов полягає не в саморозпорошенні, а в мобілізації всіх думок і відчуттів. Згідно з філософією письменника, голос гуманізму не повинен розчинитися у просторі сучасної доби [49; с.211].

Рей Бредбері переконаний, що почуття, як і техніку, творить людство. Автор упевнений, що якби люди «прислухалися до розуму», вони «ніколи не мали б любовних стосунків». Не можна не погодитись з його думкою про те, що у кожної людини є здатність до ініціативи, вибору, свободи, тому вона не повинна сліпо підкорятись, а свідомо любити. У рамках філософії автора, для якого гуманізм виявляється у здатності особистості до самопожертви, людина визнається переможцем.

Творчість Р.Бредбері досліджувалася такими літературознавцями, як Юлія Біломлинська («Про старого і стареньку»), Ю.М. Анютин («Реальність фантастичного світу»), Аран Оганян («По слідах однієї людини»), Наталія Рисова («Дорогий містер Бредбері»), Павло Хмара («Ще одна остання розповідь»), Стівен Кінг (розділ з книги «Танець смерті»), Ясен Засурський («Про Рея Бредбері як людину і письменника»), Олена Госизіна («American Dream VS American Dreamers») [25].

Один з найвизначніших американських дослідників творчості Р. Бредбері Ст. Л. Джонсон визначає коло творчих інтересів письменника: «Рей Бредбері - письменник, з особливою майстерністю передає свої мрії на папері... Його мрії про магію і перевтілення, добре і зло, маленькому місті в Америці і каналах Марса. Теми популярні і довготривалі, які цікавлять Бредбері: магія, жахи, монстри; ракети, роботи, подорожі в часі і в космосі;

дорослішання в середньозахідному місті в 1920-ті роки і старіння в покинутій земної колонії на іншій планеті»[72, с. 3-4].

Англійський письменник і серйозний дослідник науково-фантастичної літератури і творчості Бредбері Кінгслі Еміс називає Бредбері «Луї Армстронгом у науковій фантастиці»[69, с. 170], здатним краще, ніж будь-хто з його колег, «бачити життя на іншій планеті як щось незвичайне, але не сумнівне або жахливе».

Така оцінка творчості Бредбері в принципі збігається з точкою зору російського фантастознавця А. Н.Осипова, який визначив естетичне місце Р. Бредбері у науковій фантастиці як художника слова, протягом чотирьох десятиліть вражає читачів «своїм хистом тонкого лірика і психолога, барвистого стиліста і оповідача, що володіє магією в будь-якому звичному земному явищі побачити романтику, незвичність, фантастичну наповненість таємним змістом, що дає йому найширший діапазон художніх проявів різноманітних задумів» [54, С. 212-213].

Перші критичні відгуки на твори Р. Бредбері з'явилися ще в 40-50-х роках і ставилися вони до його науково-фантастичних новел. Так в американській літературі з'явився новий письменник. Знайомство читацької публіки з творчістю Бредбері продовжилося в наступні роки, а з появою в 1950-му році «Марсіанських хронік», в 1953 - роману «451° за Фаренгейтом» починається злітна фаза у творчості Бредбері, яка зумовила появу ґрунтовних наукових праць, присвячених проблемам наукової фантастики, яка розпочала новий етап у подальшому дослідженні творчості Бредбері.

У російському літературознавстві, не дуже багатому бредберіаною, також існують дослідження творчості Р. Бредбері. Перші відгуки на окремі твори письменника в радянській критиці з'являються незабаром після того, як кілька його творів були перекладені на російську мову і опубліковані в 60-70-х р. Одним із перших рецензентів збірки оповідань Бредбері «Фантастика Рея Бредбері» був К. Андреев, який написав передмову до цієї збірки [1; с.5].

В. Р. Новікова в дисертації «Фантастична новела Рея Бредбері» глибоко досліджувала поетику фантастичної новели Бредбері, віднісши її до жанру фентезі і бачачи її своєрідність у «використанні категорії фантастичного як структуроутворюючого поняття, і побутової, реальної деталі, яка виступає в ролі стежка, що викликає комплекс асоціацій та несе ідею подвійного світу, де минуле таїть в собі майбутнє, а смерть - відродження»[52, С. 213-214].

У своїй дисертації " Рей Бредбері. Традиція і сучасний контекст» М. І. Кисельова сказала про те, що письменник у багатьох своїх творах бачить продовження біблійних тем, мотивів, сюжетів [40; с.7].

Дисертація Ю. С. Серенкова «Особливості жанрового мислення Рея Бредбері» являє собою великий інтерес насамперед за широтою охоплення існуючої літератури теоретико-філософського і практично-дослідного планів на англійській мові (і російською також), що дає можливість автору роботи точніше дослідити свою тему і сформулювати свої висновки[61; с.155].

У 2014-му році російською мовою вперше вийшла біографія Рея Бредбері. Книгу для відомої серії "Життя чудових людей" написав іменитий письменник-фантаст Геннадій Мартович Прашкевич. "Фантасти не пророкують майбутнє, вони його запобігають". Ці слова належать великому письменнику Рею Дугласу Бредбері (1920-2012), який все своє життя, створюючи світлі або страшні фантастичні світи, немов поводити вів людини шляхом Добра, висвітлюючи йому дорогу Любов'ю, постійно попереджаючи про небезпеку на його нелегкому шляху [55; с.321].

Як пише В. Джанібеков, "людина в світі Рея Бредбері стикається не стільки з породила його природою «скільки зі своїм власним відчуженим іншим. Зіткнення буває до таткою ступеня драматичним, що люди іноді не витримують. Поневолені страхом і ілюзіями, вони капітулюють перед іншим і крок за кроком втрачають економічну, політичну і духовну свободу, докорінно змінюючи вихідне безпосереднє („дитяче“) ставлення до буття, до свого ближнього, до самого себе» [32, с.4].

Людина відрізняється від штучного «творіння» (робота) перш за все тим, що в його душі неодмінно борються світла краса і темне неподобство, що звільнює істину і поневолює брехню, любить Добро і ненавидить Зло. Будь-яка однобічність загрожує неповноцінністю людського буття, обмеженням людської гідності. Тому створеному механічному чудовиську, все більше забирає владу над своїм творцем, здатна протистояти, на переконання Рея Бредбері, лише абсолютна і незнищенна сила людської гідності. Машина небезпечна, але Людина повинна і може знайти гідні форми співіснування і співпраці з нею, він повинен, як пише Ст. Джанібеков, «не підкорятися холодному й злому егоїзму мислячого робота, а подолати неминучі збочення цивілізації своєю відповідальністю за торжество добра у світі, своєю любов'ю до ближнього і далекого. Ось чому твори американського фантаста виявилися незамінними для «олюднення» науково-технічного прогресу, для духовного пробудження демонів» [32, с.4].

Олена Гомзіна присвятила свою роботу письменнику, назвав її «American Dream VS American Dreamers», що в перекладі означає «Американська мрія проти американського мрійника». Вона зазначала Одним з авторів, чий персонажі відрізняються від типових американців, є Рей Бредбері. Ця людина відома і популярна у всьому світі неймовірною різноманітністю сюжетів і блискучими навичками. Протягом півстоліття своєї творчості Бредбері демонстрував невичерпну фантазію і незвичайне бачення життя. Не тільки його талант письменника-фантаста був визнаний. Читачі та критики високо цінують його поетичне бачення світу і тісний зв'язок з реальними проблемами реальних людей, яка незримо присутня в його самих нереальних книгах. Його творчість вражає глибиною філософського і людського змісту [26; с.14].

Для Бредбері існують дві протилежні категорії людей: одні люблять красу такою, яка вона є, в той час як інші готові зрадити її заради матеріальних благ або задоволення основних інстинктів. Його роботи показують, хоча і різко, на чиєму боці автор. Роман "вино з кульбаб" ще раз

доводить, що Бредбері дійсно вмілий літератор. Крім того, що він був уважним спостерігачем, чутливим художником і дотепним наставником (використовуючи ненав'язливий моральний чи безневинний гумор), він проявив себе як тонкий психолог і експерт з дитячої душі. Світ дитинства, на думку Бредбері, має велике значення це більше, ніж просто етап життя. Тут ми вчимося бачити, відчувати і любити красу. Саме тоді ми усвідомлюємо його неперевершену силу і навіть життєву важливість. При подальшому аналізі роману особливу увагу буде приділено персонажам, які або живуть на цьому етапі, або давно його покинули, але пам'ятають і слідуєть всім викладеним їм урокам. Порода людей, зображена в цій книзі, є об'єктом сильної віри і надії автора на майбутнє.

Н. Маркіна у своїй роботі, присвяченій творчості Р. Бредбері писала, що автор у своїй новелістиці часто використовує пародію в різних варіантах. Його іронія пронизана все тим же ліричним почуттям, і це виразно виявляється в тих новелах-анекдотах. Виявлені також новела-детектив і новела-казка. У новелах з проступають на перший план ознаками фентезі Бредбері з'єднує мрію людства, переливаючи її з казки в наукову фантастику. Наприклад, в новелі "електричне тіло співаю!"(1969) введений один з найкращих і оригінальних робіт світової наукової фантастики - «електронна бабуся». Письменник використовує елементи публіцистики, для того щоб не тільки оспівати, але наполегливо продекларувати корисну, добру Машину, яка повинна знаходитися у владі добрих людей. Мрія набуває в новелі казкову форму завдяки асоціаціям з Буратіно і папою Карло, на місці яких тут - магазин ляльок-кіберів. Образ Електричної Бабусі наповнюється реальною силою, тому що структура цього фантастичного образу тримається на цілком допустимих, підтверджених у даний час наукових відкриттях в області машин-роботів. Читач, слідує мимоволі за рухом авторської думки про машини і людей, їх взаємини, їх спільні можливості у справі поліпшення світу [49; с.127].

У деяких дослідників наукової фантастики спостерігається змішання різних критеріїв у визначенні жанрів. Так, наприклад, Є. Романова в передмові до збірки "Марсіанські хроніки" Р. Бредбері пише: "... наукова фантастика Бредбері докорінно відрізняється від переважної більшості творів науково-фантастичного жанру. Швидше - це соціальна фантастика. Адже Бредбері завжди використовує прийом перенесення читача у завтрашній день як езопову мову і для того, щоб затаврувати ненависні йому явища навколишнього сучасного світу» [57, 13]. Звернення автора в даному висловлюванні до екстралітературних критеріїв у визначенні жанрової приналежності творів Бредбері призводить до плутанини. Романова хоче підкреслити глибину і всеосяжне значення соціального моменту у творчості американського письменника-фантаста. У цьому дослідниця американської наукової фантастики абсолютно права. Однак при цьому вона протиставляє, з одного боку, поняття «наукове» і «соціальне», і з іншого – творчість Бредбері – творчості інших письменників – фантастів. Адже справжня наукова фантастика (твори Г. Уеллса, А. Толстого, А. Азімова, С. Лемма, і Єфремова, братів Стругацьких та ін.), незважаючи на орієнтованість на науковий, або квазінауковий образ мислення, одночасно має глибоко соціальний характер. У справжній науковій фантастиці постійно органічно поєднуються наукове і соціальне початку. Тому у висловлюванні Е. Романової ми бачимо ту ситуацію, коли невірні принципи жанрового поділу призводять до спотворення оцінки творчості письменників-фантастів. А. Р. Громова висуває наступні жанри наукової фантастики: «У сучасній науковій фантастиці немов можна виділити ряд жанрів: традиційна утопія («Повернення» братів Стругацьких); її антипод – «антиутопія», що зображає небажані варіанти розвитку сучасної цивілізації («451° за Фаренгейтом» Р. Бредбері, «Кінець Вічності» А. Азімова), або «роман-попередження» («Повернення з зірок» С. Лема).

Любов Романчук в своїй роботі розглядає проблематику і тематичну диференціацію оповідань Рея Бредбері. Вона пише, що Рей Бредбері

засобами наукової фантастики піддає «істоту розумну» несподіваним і навіть парадоксальним моральним іспитам, а темрява й світло, війна і мир, добро і зло, поневолення і звільнення переплетені в його романах: так, в «Марсіанських хроніках» (1950) після знищення марсіан відбувається перетворення землян в марсіан, а марсіан у землян. Герой творів Бредбері - це герой думаючий, рефлексуючий, суперечливий і діючий. Фантастична окантовка часто виявляється лише фоном для розвитку суто людських драм [59].

Іншою провідною темою творчості американського фантаста є дегуманізація суспільства в епоху глобального наступу «машин». Тема "машини" знаходить відображення практично в кожному творі письменника, в тому числі і в романі «Вино з кульбаб» в казково-притчевому сприйнятті.

Бредбері, як писав Я. Засурський, відрізняється від своїх колег великою визначеністю суджень і високо цінує виховну місію мистецтва. Зокрема, він вважає, що в наш час наукова фантастика допомагає дітям зрозуміти не тільки значення науки і техніки для людини, але й сенс життя, людського існування. Працювати в галузі наукової фантастики, уточнює Рей Бредбері, "я люблю саме тому, що це насправді область гуманітарних інтересів, це вся історія ідей людства від давніх часів до наших днів». Він вважає також, що сучасні засоби масової інформації, насамперед телебачення (у тому вигляді, в якому воно існує зараз в США), не дають уявлення про істинну перспективі життя; тому література, театр, музеї, виставки повинні показати людям справжні масштаби змін, що відбуваються на земній кулі і перекручені на маленькому екрані телевізора. Наблизити сучасну людину до життя, від якої його відгороджують в США телебачення, школа, товариство, — в цьому бачить Бредбері свою місію художника [36; с.6].

На думку Бредбері, людина не найслабкіше породжених ним технічних або соціальних монстрів, так що майбутнє можна тримати під контролем людського розуму, доброї волі. Однак боротьба добра зі злом триватиме ще довго. І Бредбері не закриває очі на те, що зло, помножене Машиною, здатне

нині знищити весь світ. Запобігти цій біді можна лише моральністю, прибрати зло творіння моральним подвигом творця. Така думка Бредбері, що пронизує багато його творів.

1.4. Своєрідність фантастичного в оповіданнях письменника

Рея Бредбері традиційно розглядають як класика наукової фантастики, хоча значна частина його творчості тяжіє до жанру фентезі, притчі або казки. Сам Бредбері про своє покликання говорив: «Жюль Верн був моїм батьком. Герберт Уеллс - мудрим дядьком. Едгар Аллан По - припадав мені двоюрідним братом; він, як кажан, вічно жив у нас на темному горищі. Флеш Гордон та Бак Роджерс - мої брати і товариші. І додаю, що моєю матір'ю, цілком ймовірно, була Мері Уоллстонкрафт Шеллі, авторка «Франкенштейна» ... Ось і думайте, ким, що не письменником-фантастом, я міг стати в такий сімейці»[40, с. 23]. І дійсно, частина творчості письменника, що відноситься до жанру фантастики, отримала широку популярність у читачів і літературознавців, про що свідчать і численні нагороди, і дослідження його творів. Бредбері як письменник звертається до жанру фантастики, тому що саме в її сфері бачить ефективні способи висловити власне розуміння світу. Концепція світу і людини у Бредбері має на увазі світле майбутнє, вона спрямована на щасливе світогляд. Саме в цьому позитивному мисленні полягає одне з нововведень Бредбері - відкриття ліричної фантастики як пом'якшеного варіанта літератури жаху. Навіть пародія в її різних варіантах, до якої часто вдається Бредбері в своїх роботах, пронизана аналогічним ліричним почуттям, що дуже яскраво проявляється в його оповіданнях і новелах.

Фантастика означає особливий характер художніх творів, прямо протилежних реалізму. Фантастика дуже багатогранна, тому її розділили на

напрямки. Основними піджанрами фентезі є наукова фантастика та фентезі. Зустрічаються так само злиття цих напрямків, наприклад, наукове фентезі і технофентезі.

На сьогоднішній день не існує єдиної і вичерпної класифікації фантастики. Кожна систематизація здійснюється за одним критерієм. Це є наслідком різноманіття форм фантастики і тим, які вона розглядає. Розглянемо особливості 2 основних напрямків і їх відмінності.

Наукова фантастика - «жанр в літературі, кіно та інших видах мистецтва, один з різновидів фантастики.» Вона ґрунтується на вигадку в області науки, доповненим фантазією автора, і описує вигадані технології, наукові відкриття, можливі варіанти майбутнього, альтернативи історії людства і вплив даних вигадок на суспільство людей. Сюжет наукової фантастики часто розгортається в майбутньому, і це ріднить її з футурологією. Приклад даного типу фантастики-твори Жюль Верна. Наукова фантастика дозволяє читачеві побувати в світі нереалізованих ідей або навіть в паралельній реальності, де люди, наприклад, освоюють інші планети, зустрічаються з інопланетянами, подорожують в майбутнє і минуле. Наукова фантастика дає можливість уявити, куди може нас завести науковий прогрес, і що станеться, якщо пустити деякі небезпечні види діяльності на самоплив. Вона не стосується лише чарівництва і не пояснених наукою магічних речей. У ХХ столітті письменники Америки (представники технологічно розвиненої держави) внесли великий вклад в розвиток наукової фантастики як жанру. У творах відомих у всьому світі письменників, таких як Рей Бредбері або Роберт Хайнлайн зачіпаються філософські проблеми шляхів розвитку людства, обговорюються наслідки впровадження технологій.

Наукова фантастика – це жанр, що описує взаємодію людини з об'єктом науково-технічного прогресу. Даний об'єкт може надати на людство як позитивне, так і негативне впливу, в залежності від характеристики його творця або власника. Письменник створює ілюстрацію нового наукового

об'єкта і іноді дані науково-фантастичні об'єкти стають науковим винаходом. Наслідки впровадження технічного нововведення в життя людства є об'єктом дослідження наукової фантастики [30; с.100].

Фентезі (від англ.) - «вид фантастичної літератури, заснованої на надзвичайному і часом незрозумілому сюжетному допущенні.» [52; с.212] Ці припущення ґрунтуються на існуючих в описуваному світі фактах і явищах, які не піддаються раціональному поясненню (істоти з міфології, боги, чарівники, монстри, привиди, люди, що має магичні здібності і т.д.). Їх може бути скільки завгодно.

Слово «фентезі» походить від англійського «fantasy», що означає «фантазія». Воно було вперше використано в XVII столітті і застосовувалося до творів, в яких фантазія автора не була нічим обмежена. Однак, застосовувати цей термін до книг певної тематики стали лише на початку XX століття [52; с.213].

Сюжет фентезі розгортається в умовній реальності, в так званій «паралельному всесвіті». Світ, де розгортається дія твору жанру фентезі, існує гіпотетично, його місце розташування щодо нашої реальності в більшості випадків не обмовляється. Це може бути паралельний світ або інша планета, а закони фізики даного світу можуть відрізнятися від реально існуючих. Там можуть існувати будь-які, незрозумілі наукою істоти (ельфи, тролі, маги, демони, вампіри і т.п.). Принципова відмінність чудес, що зустрічаються в творах фентезі, від їх аналогів в казках полягає в тому, що вони є нормою описуваного світу, не становлять собою нічого незвичайного для персонажів і діють відповідно до системи, як закони природи. Літературознавці вважають, що передумовами фентезі була творчість В.Ф. Одоевського, О.М. Сомова, Н.В. Гоголя. У XX столітті з продовжувачами стали твори М.А. Булгакова, А.І. Купріна, Л.Н. Андрєєва, А. Гріна, В.Я. Брюсова, братів Стругацьких і т.д. [54].

Фентезі є проміжком між казкою і науковою фантастикою. Його корінням є народний епос європейських країн. Фентезі багате різними образами, зображує нереалістичні події і характери. Вважається, що засновниками цього жанру стали Р.Говард і Д.Р.Р. Толкін.

Фентезі з'явилося і виросло з казок і міфів. Казки - це безсмертний жанр літератури. Казки подарували фентезі якусь завуальовану повчальність. На відміну від казок, фентезі зробило крок вперед і відмовилося від чіткого розподілу героїв на позитивних і негативних. Фентезі успадкувало епічність сюжету і деяку вихідну трагічність від міфу.

У сюжетах фентезі персонаж повинен виконати певну місію, але, проте, він не настільки визначено, як міфологічний персонаж і йому дається право вибирати. Це породжує живі суперечливі людські образи. Герой фентезі прагне до свободи і незалежності, що ріднить фентезі з жанром лицарських романів. В обох жанрах головними характеристиками людини є мужність і честь. Хоч справедливість в фентезі і цінується так само високо, як і в лицарському романі, але, проте, далеко не завжди перемагає. Фентезі дійсно об'єднало в собі величезний пласт літературних традицій Європи, і саме традиційністю воно і сильно на даний момент. І фентезі зберігає свій жанр тільки в разі проходження встановленим традиціям. Спроба змінити і осучаснити фентезі веде до порушення жанру і, в результаті, виходить або містику, або жахи, або якийсь інший жанр, але, в будь-якому разі, не фентезі. Відчуття достовірності такого світу виникає у читача тільки через сприйняття описуваного світу персонажами. Для персонажа фентезі описаний в творі світ є безумовною реальністю, а всі особливості даного світу визначають дії героя. Тому для жанру фентезі необхідно психологічно точне зображення характерів персонажів твору і відносин між ними. У фентезі проявляється більший інтерес до внутрішнього світу персонажа, ніж в традиційних жанрах фантастики [55; с.323].

Наукова фантастика з'явилася на стику XIX-XX століть, і стрімко розвивалася протягом всього двадцятого століття. Фентезі з'явилося лише в середині XX століття.

Наукова фантастика ґрунтується на наукових фактах, коли основа фентезі - диво. На відміну від наукової фантастики, фентезі не прагне пояснити світ, в якому відбувається дія твору, з точки зору науки. Наукова фантастика дослівно перекладається як науковий вигадка, а фентезі як фантазія. Багато хто вважає, що більшість творів Бредбері написані в жанрі наукової фантастики, але це невірно. Іноді важко відрізнити піджанри фантастики і зрозуміти, до якого піджанру можна віднести будь-який твір. Але твори Рея Бредбері, за невеликим винятком, відносяться до фентезі. Саме в цьому жанрі розкривається сутність філософської концепції Рея Бредбері [61; с.187].

Особливість так званої «фантастики» письменника полягає не в традиційних для наукової фантастики технічних, високотехнологічних елементах, мотивах, темах, типу завоювань космосу, зоряних воєн, віртуальних світів і, а в миттєвому і часто несподіваному використанні перетинів просторово-часових площин оповіді. Як майстерний фокусник-ілюзіоніст Бредбері «в одну мить» переміщує звичайних американців з абсолютно буденної життєвої ситуації цілком впізнаваною сучасної йому Америки в інший художній хронотоп, часто ностальгічно пов'язаний з минулим, з юністю героїв, а часто і самого автора. Варто визнати, що в збірнику є і роботи, засновані повністю на фантастичному допуск. При цьому письменника в більшій мірі цікавить стан душі, настроїв, думки його персонажів, ніж незвичайний розвиток зовнішньої дії. Власне кажучи, саме цей конфлікт сьогодення і минулого, людини і машини, природи і цивілізації, душевного, духовного і матеріально-прагматичного і лежить в основі художнього світу даної збірки [29; с.142].

Новели у Бредбері майже неможливо поділити на певні жанри, так як досить часто вони зливаються і переплітаються між собою. У розповіді з явними ознаками фентезі Бредбері привносить мрію людства, переливаючи її з казки в наукову фантастику. Так, можна відзначити розповідь письменника «Електричне тіло співаю!», в якому Бредбері створює одного з найбільш добросердих і незвичайних роботів світової наукової фантастики - «електронну бабусю» [15]. Використовуючи елементи публіцистики, фантаст не тільки оспівує, але наполегливо рекламує добру машину, якої повинні управляти лише добрі люди. Розповідь набуває казкову основу завдяки своїй схожості з казкою про Буратіно і татові Карло, на місці яких в оповіданні постає магазин кіберкукол. Завдяки тому, що весь фантастичний образ Бабусі будується на справжніх наукових відкриттях в області робототехніки, вона сама наповнена реальною силою, здається, що така Електронна Бабуся могла б існувати насправді. Втім, роботи в оповіданні йдуть на другий план, тому що Бредбері робить акцент на взаєминах машин і людей, їх спільних можливості в поліпшенні світу. В цьому проявляється прагнення письменника створити ідеального героя, адже Електрична Бабуся протиставляється вже звичним для читача злісним роботам, що несе лише руйнування. Більш того, ця добра машина повністю спростовує тезу про антімашинної налаштованості людей, вона демонструє велич Бабушкіробота, що не калічить і не вбиває. Її основне завдання - дбайливо збирати і зберігати любов і світлі спогади. Як письменник, Рей Бредбері стає всесвітньо відомий з моменту публікації «Марсіанських хронік» в 1950 році. Уже за назвою цього твору можна здогадатися не тільки про його головної теми, але також про фантастичному методі її художнього виконання [49; с.214].

Сама по собі марсіанська тема нерідко піднімалася різними письменниками-фантастами як у світовій, так і в російській літературі, проте Рей Бредбері відходить від своїх попередників. Він зосереджується на описі і розкритті взаємин Марса і Землі не тільки як різних планет, а як різних

систем життєдіяльності. Саме ця відмінність виводить «Марсіанські хроніки» на особливе становище у величезному потоці світової космічної фантастики. Бредбері створює своєрідний, самобутній марсіанський світ, беручи до уваги досвід своїх попередників і також вносячи в нього свої неповторні риси. Важливо відзначити, що незважаючи пронизанність всього циклу «Марсіанських хронік» марсіанською темою, Марс в творі є ще і метафору, яка відображатиме проблему глибокого людської самотності. Даний мотив самотності, представлений у величезній різноманітності його смислових відтінків, теж стає об'єднавчим елементом твору. Крім того, «Марсіанські хроніки» сприймаються як єдине ціле через їх ліричної проникливості. Багато частин циклу сприймаються як вірші і поеми через емоційної насиченості ситуацій і людських станів. За вищевказаними ознаками «Марсіанські хроніки» схожі і з багатьма іншими творами Бредбері, проте можна виділити ще одну рису, яка об'єднує його роботи, - оригінальна композиційна структура. У цьому науково-фантастичному романі можна виділити два плани: загальний і приватний. Загальний план «Хронік» розгортається за принципом неупередженого повідомлення, він розповідає про поетапне завойовування і спустошення Марса. Поряд із загальним планом «Хронік» виділяється окремий план, що перетворює цикл в ряд пов'язаних метафор, які в свою чергу утворюють продовжену метафору. Ця метафора об'єднує весь цикл і оповідає про звільнення справді людського в героях «Марсіанських хронік». Подібна метафорична структура - властивість ліричних жанрів, яке Бредбері уміло зміг вписати в жанр наукової фантастики [58; с.223].

Ще один відомий твір Бредбері - роман «451 ° за Фаренгейтом» - критики літератури нерідко відносять до жанру антиутопії. Антиутопія в свою чергу відноситься до соціальної фантастики, тобто є частиною наукової фантастики. Багато американські критики вважають, що якісна зміна наукової фантастики в сторону ознак антиутопії було викликано наслідками

вибуху атомної бомби: в свідомості всього людства відбувається глобальний зсув [1, с. 13]. Все частіше в творах американської наукової фантастики піднімається тема кінця світу. Відмітною ознакою роману як антиутопії є те, що увага в творі акцентується не на то, що говорить автор, а на те, як він це говорить. Саме властивий всім творам письменника ліричний стиль наповнює «451 ° за Фаренгейтом» почуттям таємниці, відчуттям глибини його підтексту. Все це виходить за межі «нормального», звичної наукової фантастики в її соціальному варіанті. Завдяки Рею Бредбері в науковій фантастиці відкривається радикально нова перспектива в світовому літературному процесі, яку можна позначити як естетичну, стійку і позитивну.

Саме художній світ Бредбері розкриває проблему земного самотності в космосі, але разом з тим стверджує непорушність духовних цінностей людства, завдяки яким людина виявляється здатний створити власний космос і оберігати його як будинок-Землю. Фантастика Бредбері надзвичайно своєрідна. Її незвичайність і оригінальність відразу кидається в очі, так як на відміну від робіт інших авторів цього жанру, в творах Бредбері не виділяються яскраво досягнення науки і техніки. Весь науково-технічний прогрес відступає на другий план, адже фантаст визначає його лише як складову «споживчої цивілізації». Бредбері акцентує увагу на його морально-психологічні наслідки для людини і для людства в цілому. Виходячи з цього, всю прозу Бредбері можна визначити як психологічну прозу на фантастичній основі. Твори письменника неймовірно емоційні, насичені глибокою символікою і будуються на філософських роздумах про сенс існування людини, про його долю, про долю всього людського суспільства.

Висновки до 1 розділу

Отже, оповідання - це мала форма епічної прози художньої літератури, послідовно розповідає про обмежену кількість подій, які розташовані лінійно і найчастіше хронологічно, з постійними тимчасовими і

просторовими планами, з особливим композиційною побудовою, що створює враження цілісності.

У письмовій літературі відокремився в самостійний жанр в XVII - XVIII ст., А період його розвитку припадає на XIX - XX ст. - розповідь приходить на зміну роману, з'являються письменники, які працюють переважно в цьому жанрі. Більшість оповідань Рея Бредбері мають однолінійний, чіткий за будовою сюжет. Категорії та ознаки тексту є найбільш сконцентрованими.

Твори Рея Бредбері ретельно досліджувалися як зарубіжними, так і російськими літературознавцями. Більшою мірою вчені з США, такі як Дж. Еллер, Р. Рід, У. Ф. Тупонс, а також С. Бережний, Я. Засурській, О. Леонов, Г. Прашкевич, В. Скурлатов та ін.. Вони зіграли важливу роль в розкритті ідейно-тематичного своєрідності, жанрових особливостей і загальних принципів поетики творів Бредбері.

Художня манера Рея Бредбері відрізняється глибоким психологізмом і майстерним ритмічним побудовою, символікою, коли важливі колірні гама оповідання і складно влаштований простір. Рей Бредбері володіє виразним стилем, якого не знайдеш у інших письменників, він поєднує трагедію і комедію, таємничість і наукову фантастику, створюючи зачаровують і захоплюють розповіді.

Твори Рея Бредбері не є характерною науковою фантастикою. Хоча розвиток майбутнього всього людства і нові наукові технології займають велике місце в його творчості, вони не головні в його творах. Його романи та оповідання написані в кращих традиціях великого Едгара Алана По, вони поєднують в собі елементи фантази і жахів, аналізують суперечливу природу добра і зла, гріха і спокуси.

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР І ПРОВІДНІ МОТИВИ В ОПОВІДАННЯХ

Р. БРЕДБЕРІ

2.1. Специфіка художнього простору у творах Р.Бредбері

Кожне оповідання, як вид мистецтва має свій художній простір. Це універсальне визначення художнього образу. Специфіка художнього простору полягає в тому, що він є художньо-відображеним простором і має естетичний зміст. Митець у своєму творі, відтворюючи реальний простір, разом із тим формує певний художній простір, у якому відбуваються події. Цей простір може бути великим і охоплювати кілька країн або виходити за межі земної планети, або ж навіть звужуватися до тісних меж однієї кімнати.

Художній простір – це відтворена за допомогою слів картина місця і місцевості, де відбувається дія, живуть персонажі, розміщується предметний світ [2; с.73].

В цілому простір в більшості оповідань характеризується переривчастістю. «П'ять балів за шкалою Ріхтера-Захарова», «Розмова в педешось відбувається з героями. При цьому особлива увага приділяється окремим, значущим для письменника і вузловим для змісту розповіді топографічним деталям, таким як сходи, двері, підвали, горища тощо. Наприклад, в оповіданні «П'ять балів за шкалою Захарова-Ріхтера»: *«the floor went from the feet, and they went down strictly seventy feet, maybe seventy or eighty, where in front of them another door slid away in a whisper and they entered a long corridor with a good dozen doors on both sides and a few dozen friendly glowing windows on top. Without allowing Hank Gibson to come to his senses, he was pushed forward, past all these doors, on which the names of cities and countries of the world were read»* [18]. Тут актуалізатором значення уривчастості простору служить постійне повторення способу двері, що наповнене ще і символічним значенням. Це поріг між своїм, відомим світом і приховує таємницю простором невідомості.

Письменник нерідко зображує двері з замками, різко закриваються двері, замкнені двері, двері, що приховують щось страшне. В оповіданнях Бредбері двері найчастіше приховують щось або когось. Так, доктор Густав фон Зайфертіц намагається сховатися від зовнішнього світу, відокремившись від нього дверима з великою кількістю замків: «*So, the third time I visited his peculiar, metal-studded office with a rounded door locked on an inconceivable system of locks*» [18]. Цим самим він уникає усіляких контактів з людьми і зовнішнім світом, сховавшись за дверима від свого кошмарного минулого, в якому під час Другої світової війни він був командиром гітлерівської підводного човна, на його совісті чимало загублених людських життів.

В оповіданнях образ двері - це не просто межа між минулим, не завжди милим, але і страшним; і справжнім, іноді вельми химерним, дивним. Це символічний образ, що дозволяє героєві проникнути в іншу просторово-часову площину, або сховатися від навколишнього світу.

Видимість, видимість, відчутність є не менш важливою особливістю художнього простору оповідань Бредбері. Простір в його текстах описується як реально видиме очима головних героїв, наповнене звуками (наприклад, ревом машин), запахами (запах скошеної трави або бензину), кольором, - як місце, в якому вони або оповідач знаходяться. У деяких оповіданнях це відображає прагнення письменника показати читачеві щось незвичайне в буденності або посилити ілюзію достовірності оповіді. «*Going to the window, he looked down. There was nobody on the lawn, the grass glistened with dew. From the edge to the very middle, where quite recently someone was shifting from foot to foot, a chain of tracks led, and another of the same chain went into the garden, which is spread out behind the house*» [18]. Цього ефекту присутності Бредбері досягає за допомогою різних художніх засобів: порівнянь («*...a shack appeared to his eyes, more like a burial mound than a shelter for the living; and the land allotment looked more like a graveyard than a yard*» [18]) і метафор («*She saw a green hilly expanse, roads leaving in the summer, in August, and rivers, and suburbs, and this house, and this room, and this instant*» [18])

Багато метафоричних образів ("*Fresh sun lemon*", "*leaf aunt*") і порівняння ("*The forest where the shadows lived, as if under each tree a million tremulous birds flocked*»), переключають подієвий простір, перетворюють конкретний реальний топос в якийсь земної Едем: «*The air smelled of hot highway with white markings, and dust, and sky, and the grape waters of a nimble river. A fresh lemon of the sun was rounded overhead. Ahead loomed a forest where shadows lived, as if a million fluttering birds had flown under each tree, but in fact it was trembled by specks of leaves that did not let in light*» [18].

Для переходу в реєстр фантастики в оповіданнях часто використовується простір, що знаходиться вище або нижче того рівня, з якого починається розповідь, наприклад, підйом на горище ("*Everything is good, or one trouble - your dog is dead*") або спуск на ліфті або по сходах вниз («П'ять балів за шкалою Захарова-Ріхтера», «Знову влипли»).

Протиставлення простору за принципом «відкрите - закрите» у багатьох оповіданнях теж є своєрідним «просторовим перемикачем».

Замкнутий, закритий, простір дуже частина наповнене речами, захарашене ними, що може оцінюватися письменником по-різному.

Наприклад, кабінет психоаналітика з першого оповідання спочатку досить скромно оформлений - кушетка, стілець і незвичайний перископ. Однак після фантастичного комерційного успіху доктора обстановка радикально змінюється, але розкішні предмети меблів і культури не забезпечують душевного спокою і щастя їх господареві: «*The walls of the reception were lined with expensive teak. A desk of the Napoleonic era, a rare example of the Empire style, cost at least fifty thousand dollars. The couch was attracted by the softest skin, and on the wall hung paintings of Renoir and Manet, moreover, the originals. Righteous God, I thought it was millions and millions!*» [18]. Захарашена антикваріатом кімната стає символом чванства, пихатості персонажа. А саме закритий простір кабінету можна інтерпретувати як символ розірваних зв'язків божевільного доктора зі світом нормальних людей.

Не рятує від самотності і наповнена колишніми трофеями кімната колишнього танцюриста Бага з однойменного оповідання. . «*Prizes. Large and small, gold, silver and bronze goblets on which his name was engraved. Rewards for winning dance competitions. You won't believe it, but they were piled everywhere: by the bed, and near the kitchen sink, and in the bathroom, and there was nothing to talk about the living room - there, like a swarm of locusts, they occupied all open surfaces*» [18].

З іншого боку, замкнутий простір бібліотеки, заповнене книгами, в оповіданні «Обмін» навпаки оцінюється автором позитивно і символізує неосяжні простори культури, які виведуть героя з відчуття самотності і загубленості. Це один з небагатьох оповідань Бредбері, де ілюзорний світ літератури протиставляється реальному світу. Простір культури служить підтримкою герою, а матеріальний світ, відкритий простір, змінившись, зраджує його. Однак такий парадокс виявляється зрозумілою в ракурсі художнього світу усієї творчості Бредбері (див., Наприклад, «451 ° за Фаренгейтом»). Життя йде, люди забувають друзів, люди смертні, і тільки цінності культури здатні підтримати людину в його душевних пошуках. “*If you want to know about other countries, other peoples, about something interesting, you will certainly find and give me what is required. - He blushed and went astray. “So I say ... You have the whole world in full view.” You have opened to me distant lands, foreign lands. I remember this for life. ”* [18], - зізнається герой старої бібліотекарка.

Відкриті простори (ліс, поле, галявини) теж можуть бути амбівалентним. Оптимізму молодості, довірливості, відкритості світу відповідає пейзаж, який зустрічає вранці шістнадцятирічна Віннія з оповідання «стриб-скок»: “*She saw a green hilly expanse, roads going into the summer, in August, and rivers, and the suburbs, and this house, and this room, and this instant*” [2, с. 30]. Віннії і її друга Джиму відкривається весь всесвіт: “*They caught the sounds of rain: falling water washed the universe to satin purity, tall grasses whispered, sweet smells of wet wood and caked beautiful leaves of a century ago awakened*” [18].

Ліс може бути наповнений життям і очікуванням весни, як в оповіданні «Інша дорога»: «*Butterflies, like multicolored confetti, emerged from the thickets and, like hops, leaned in the air, their toothed shadows running across the water and grass*» [18]. У цьому оповіданні простір одухотвореною природи протиставляється бездушню урбаністичної цивілізації.

Однак ліс може і приховувати небезпеку, десь в ньому причаївся страшний павук-убивця з оповідання «Фіннеган» «*We walked through the fog, through the faint rays of the sun, through thickets, across the lawns, and finally found ourselves in a silent gap, where any sound was drowning in the wet palisade of trees in cushions of green moss, in a pile of forest turf. Bare branches have not yet felt spring. The indifferent solar disk, reminiscent of the Arctic latitudes, was cold and almost inanimate*»[18].

Одним з центральних просторових образів багатьох оповідань збірки є образ Дому. Для багатьох героїв Бредбері Будинок - синонім простого, справжнього людського щастя, де людина відчуває себе комфортно і захищено. Наприклад, в оповіданні «Пам'ятаєш Сашу?»: «*They had it as follows: in the evenings, she would return home from the business center of Los Angeles and buy hamburgers before her arrival, or they would go to the beach together, where one could eat a bun with a sausage and leave cents ten or twenty in the pavilion. slot machines, then returned home, fell in love, fell asleep, and the next evening enjoyed the same wonderful routine: hot dogs, slot machines, intimacy, sleep, work and so on*»[18].

Для більшості людей будинок - це особисте, інтимне простір, що захищає від агресивних зовнішніх впливів. Але будинок не завжди захищає і оберігає своїх господарів. Різні частини будинки можуть мати амбівалентне значення, укладати в собі таємницю, нести загрозу.

У Бредбері простір будинку розмічено по горизонталі і вертикалі (топоси верху і низу, направо-наліво, спереду-ззаду) і вбирає в себе ще й простір комори, горища, сходів, ганку, порогів і льохів.

Простір горища або комори традиційно носить таємничий і містичний характер, часто там мешкають відьми і невідомі чудовиська. Сміслові навантаження цих просторових конструкцій у Бредбері передає почуття страху персонажів перед невідомістю.

В оповіданні «Ведьмин закут» комору - таємниче місце, звідки доноситься жіночий плач. Образ комори перемикає оповідання в реєстр фантастики: *«the weather changed in the collar: winter cold then fleeting summer. Of course, this is not the case, but there could be no mistake. Under her fingertips, hidden from her eyes, flowed invisible as time itself, a river of shadows and sunshine, clear as rock, but hidden by the throbbing darkness»*[18].

Однак у Бредбері дане простір має ще одне значення - комору є не тільки символом якоїсь машини часу, в якій зникають речі і люди (як в «Відьмина сажі»), а й місцем, де зберігаються найдорожчі спогади.

В оповіданні «Розмова в ночі» головний герой несподівано для себе зустрічає якусь незнайомку, але пам'ять підказує йому, що вони вже десь зустрічалися: *«He turned sharply and, without hearing his feet, rushed to the cellar, from which an avalanche of boxes and albums collapsed. At first he darted to the touch, then lit a light in the basket, tossed aside six albums, finally pulled out the right one and began hurriedly flipping through the pages; Glancing down at the lawn, he turned his gaze to the picture, quite old, yellowing in time. Yes, yes, it is! From this image he began to cut himself in the eyes and then in the heart»*[2, с. 101]. У цьому оповіданні простір комори перемикає оповідання в минуле, тим самим акцентуючи один з основних конфліктів оповідань: зіткнення сучасного і минулого.

В образі Будинки вицеляються і такі топоси, як поріг, ганок, сходи. В енциклопедії символіки і геральдики поріг - це місце зустрічі зовнішнього і внутрішнього (сакрального) світів, межа, перехід від одного стану до іншого. У Бредбері поріг є символом нерішучості, перепони, за якою може ховатися щось нове. Школярі з оповідання «Баг» думають над тим, що ж їх жде після закінчення школи: *«We plunged into the world created by one of us and, as best*

we could, delayed entry into the other, the world that was waiting beyond the threshold of the school. ” [18]. Тут образ порога використаний скоріше метафорично, ніж в прямому сенсі - хлопці знаходяться на кордоні між дитинством і дорослим життям.

Не тільки поріг, а й ганок є кордоном між минулим, сьогоднішнім і майбутнім. Головний герой оповідання «Розмова в ночі» чекає свою незнайомку на ганку: «He sat silently on the porch, biting his knuckles. At three o'clock at night outside the bedroom window he sighed and then quiet footsteps on the grass, he waited »[2, p. 98]. And there, on the porch, they part with each other after a strange, surreal meeting in time: "Looking back at him, she began to slowly climb the stairs, and he was still standing near the porch.» [18].

Ганок ж стає місцем роздумів і самоти персонажів: «On the porch, in the light of the lantern, the old man sat alone: he did not smoke, did not read, did not move, did not make any sound. When unfamiliar footsteps screamed at the gravel and someone's boots sank to the bottom of the porch, the aging eyelids flickered over the yellow eyes.»[18].

Образ сходів і спускаються по ній вниз герої теж пов'язані з темою пам'яті і минулого. В оповіданні «Знову влипли» сходи не тільки веде в минуле. Але і переводить оповідь в реєстр умовності, фантастики. Старовинні подружки Зелді і Белла в ночі чують голоси своїх улюблених акторів з фільму юності і, спускаючись по цілком реальною сходах свого кварталу вниз, спілкуються з примарами минулого. Зізнаються їм в коханні.

Не менш важливий в сенсі просторового переміщення образ дороги, який традиційно трактується як шлях людини по життю - шлях помилок, приводячи його до істини, до домашнього вогнища, тобто до певної точки фізичного і морального простору .

Показовим у даному випадку заключний розповідь збірки «Інша дорога». Це історія міської сім'ї, випадково заїхав в покинутий померлий містечко за старою зарослої дорозі. За допомогою образних метафор і протиставлень («зелена зона» - «алюмінієвий місто», «небо, яке теж

вирвалося на свободу» [18]) автор створює два контрастних світу, світ природи, прирівняний до світу минулого, і світ урбанізму, авторського справжнього. Майже завжди в збірнику дорога в природу - шлях до себе, природному, щирого, доброзичливого, допитливого. Глава сім'ї, Кларенс Треверс, ностальгічно згадує свою юність, пов'язану з цими місцями: «So it would sail through the river darkness, along the lake, to the dunes, to a deserted wild grape-covered beach, where the wind was slimy and seldom squeaked pe-sok to rustling ash-gray waves - it was a steam locomotive to iron the shore»[18]. Однак Сесілія, дружина Кларенса, вважає це примхою і відчайдушно чинить опір бажанням чоловіка жити далеко від міста. Тоді герої сідають в машину і по тій же ґрунтовій дорозі їдуть назад в «прокляте місто», повертаючись до свого колишнього життя: «Селище стало видно. Вони звернули на ґрунтову дорогу і виїхали до автостради. У узбіччя довелося почекати, поки не утвориться просвіт в щільному потоці транспорту: туди вдалося вклинитися, і незабаром їх вже несло зі швидкістю п'ятдесят миль на годину, в шумі і гуркоті, у напрямку до міста »[18].

Дорога тут виступає як символ того, що людина вільна сам вибирати свій життєвий шлях, він може в будь-який момент згорнути в сторону своїх мрій, або відправитися за іншою стежкою, в протилежну сторону. У захваті Кларенса - позиція автора, який близько до серця приймає природні пейзажі і негативно відгукується про знеособленості життя великого міста. Письменник стурбований дегуманізацією людства в період машинізацію суспільства. Правда, на відміну від свого героя Кларенса, сам Бредбері кинув своєрідний виклик цього процесу. Не випадково літературознавець Л. Бутяков назвав американського художника-гуманіста «марсіанином з Лос-Анджелеса», обґрунтувавши це специфічним способом життя Рея Бредбері: «Як інакше пояснити, що людина, що живе в наскрізь «індустріалізованої», з раннього дитинства зарікся - НЕ сідати за кермо автомобіля і не літати на літаках? »[16].

Описи міста зустрічаються вкрай рідко, Бредбері малює місто в матеріально-прагматичному ракурсі, як потворне втілення суспільства споживання, як загрожує людині знеособлення, як втрата себе: *«Along the route, billboards flashed: ritual services, puff pastry, cereal for breakfast, car service, hotel. A hotel under the merciless fire of the midday sun, Mr. Trevers thought, in a boiling resin boiler that would ever absorb all the skyscrapers that had shamelessly risen upward: they would go into the boiling lava and be preserved in it for future civilizations. And when the millionth year of a new era comes, inquisitive scientists will open the womb of electric lizards, steel dinosaurs, and find small white bones, and restore the fragile skeletons of those who assembled slogans, attended prestigious clubs, and ran to school. Mr Trevers's eyes twinkled. And the scientists will say: Behold, it turns out that they have eaten steel cities, think only! - and kick or find. Here it turns out than a stuffed steel belly! Poor people, they had no chance of surviving. Apparently, the steel monsters held them in captivity and ate for breakfast, lunch and dinner. Living protein, just living protein in a huge metal cage »*[18].

За допомогою різних тропів, що несуть негативну оцінку, автор описує місто і протиставляє його природі (метафори: «нешадний вогонь полуденного сонця», «небоскрєби піднялися сторч», «електричні ящери», «сталеві динозаври», оли-цетворенія: «смола поглине небоскрєби »,« утроби електричних ящерів »,« набито сталеве черево »і т. д.).

Для ещє більш яскравого контрасту автор включає в загальну картину сприйняття звуки і запахи. Так, наприклад, струмує «з целофановим шурхотом» воді, «поскрипує піску та шарудить хвилях» протиставляються «вічний шум транспорту» і «ревуча швидкісна автострада». А «запах скошеної трави», «аромати квітів і дерев» набагато приємніше запаху бензину і «нагрітої шкіряної оббивки» автомобіля. Це відзначають і самі герої оповідання: *«It breathes easily here. And in the city - let him be Greek, you complain yourself ...»*[18].

Таким чином, можна зробити висновок, що художній простір збірки оповідань Бредбері є вельми складно структурованим об'єктом, перемикаючим оповідання в різні регістри: з реальності повсякденного життя - в мрію або кошмар, з сучасності - в минуле, з зовнішнього - у внутрішнє. Ці свідомі деформації реалізують естетичні та філософські погляди автора на такі філософські питання і проблеми, як самотність, творчість, пам'ять, життя і смерть, взаємовідношення природи і людини, соціальну дисгармонію. Для їх відображення в тексті Рей Бредбері використовує різні просторові образи, що допомагає найбільш повно відобразити естетику письменника.

2.2. Основні лейтмотиви в оповіданнях Р. Бредбері

Розповіді американського письменника Р.Д. Бредбері охоплюють широкий діапазон художніх ідей, які розкривають його естетичні та інтелектуальні інтереси. Жанрове і ідейно-тематичне розмаїття, що дозволяє обумовити постановку комплексу найважливіших проблем, досить часто визначається як специфічна риса творчої спадщини письменника. Мала проза Рея Бредбері не є характерною науковою фантастикою. Хоча розвиток майбутнього всього людства і нові наукові технології займають велике місце в його творчості, вони не головні в його творах. Його романи та оповідання написані в кращих традиціях великого Едгара Алана По, вони поєднують в собі елементи фантазії і жахів, аналізують суперечливу природу добра і зла, гріха і спокуси. Художня манера Рея Бредбері відрізняється глибоким психологізмом і майстерним ритмічним побудовою, символікою, коли важливі колірні гама оповідання і складно влаштоване простір.

Рей Бредбері володіє виразним стилем, якого не знайдеш у інших письменників, він поєднує трагедію і комедію, таємничість і наукову фантастику, створюючи зачаровують і захоплюють розповіді.

Багато в чому філософська спрямованість творів Рея Бредбері розкривається в жанровій структурі його творів. Звичайно, філософію

письменника не можна зрозуміти, не розглянувши докладно особливість фантастики як літературного жанру.

Творчість американського фантаста Р.Д. Бредбері містить великий комплекс соціальних, моральних, філософських ідей, в сукупності відображають авторські світоглядні концепції. Діапазон художніх світів, зображуваних письменником в своїх творах, різноманітний: від реальних до суто фантастичних, що носять всі ознаки яскравого сновидіння, але тим не менше в зримою, образній формі втілюють риси реальної дійсності.

2.2.1. Еволюція машин як наслідок технологічного розвитку

Тема технічного прогресу, штучного інтелекту, співіснування людей і машин одна з ключових в світовій фантастиці. Рей Бредбері продовжує традиції своїх попередників - Жюля Верна і Герберта Уеллса, а також своїх сучасників Флеша Гордона і Бака Роджерса. Світ людей і світ машин широко представлені в оповіданнях Р. Бредбері, а також взаємодія цих світів і їх зв'язок.

В оповіданні «Про мандри вічні і про Землю» [15] машина часу дозволяє продовжити життя на два місяці геніального письменника Тому Вулфу. Завдяки цьому він пише ще одну книгу, яка робить його безсмертним на цілі покоління. Машина дозволяє змінити хід історії, хід часу, людина стає більш могутнім, долає смерть. Цікавою є, що в рамках одного оповідання зустрічаються і вигадані винаходи (машина часу), і винаходи застарілі навіть на сьогоднішній день (телетайп):

«We cannot change Time. We only took you for five minutes. And we will return you to the hospital bed five minutes after you left it. Thus, we will not break anything. All this is history» [18]

В оповіданні «Кішки-мишки» [20] машина часу - це спосіб порятунку з непривабливого і жахливого майбутнього, спосіб здобути свободу, хоча б на кілька днів. Однак страшний світ створюють самі люди, війни, несвобода,

хвороби - це супутники світу людей. У фіналі оповідання герої зникають в машині часу:

«A moment before disappearing, Susan looked out the window — there was a green lawn, purple, yellow, blue, and red walls, streaming like a river, a cobblestone pavement; in the midst of the suns of the hills a peasant rode on a donkey; the boy drank orange juice, and Susan tasted the aromatic drink; in the shadow of a tree stood a man with a guitar, and Susan felt the strings under her fingers; in the distance the sea could be seen - blue, tender - and the waves caught it and carried it. And she disappeared. And her husband disappeared» [18].

Розвиток техніки в житті людей призвело до війн, для яких створюються ще більш розумні машини, зброю. За допомогою цього люди, не помічають як винищують самих себе:

«We need you to work on the new bomb, Mr. Travis. Come back now - do without torture. And if you start pulling, we'll make you work on the bomb anyway, and when you're done, we'll try some difficult and unpleasant novelties on you, sir.» [18].

Світ життя і людей переданий через предмети; машина часу, що дала надію на порятунок, поглинає героїв.

З нашої точки зору, Бредбері піднімає тему заміщення механізмами людини. Кімната бере верх над дітьми, опановує їхніми душами, стає їм ближче батьків, діти роблять вибір на користь кімнати, жертвуючи батьками. Тема оволодіння технікою душами і умами людини одна з наскрізних в оповіданнях Р. Бредбері.

В оповіданні «Корпорація» Маріонетки »[20] Бредбері міркує про те, чи зможе техніка замістити людини. Герой оповідання, Брейлінг, незадоволений своїм сімейним життям, тому замовляє свою копію:

«This puppet - I'm to the tips of the nails. I was at home all evening. I'll stay home all next month. Meanwhile, after ten years of waiting, a gentleman will visit Rio. When I return from Rio, Brailing-two will go back to the box » [2, p. 348]. How would you like to spend almost all the time in a drawer? <...> I would not

like it at all. I am functioning. It's impossible to disconnect me. I am also alive, and I have feelings " [18].

Мотив заміщення ляльками людей зустрічається і в інших оповіданнях, наприклад в творі «Підміна»:

«Dolls in human height, mechanical, not on strings, secret, made under real people. On the black market, they can be bought for ten thousand. You can order your exact copy. If familiar faces are tired, you can send a doll instead of yourself, who will drink wine, sit at dinners, say hello, exchange gossip»[18].

В оповіданні «Місто» [20] знову зустрічається сюжет, коли машини знаходять розум, починають жити своїм життям і беруть верх над людьми. Місто діє подібно злагодженому механізму:

«Information printed on a punched tape went, transmitted by yellow gear wheels, from one machine to another. Click-click-click. The calculator was ticking like a metronome. Five, six, seven, eight, nine. Nine people! The printing device rattled and instantly tapped this news on a tape that slid down and disappeared. Click-Click-Click» [18].

Більш того, у абстрактного міста з'являються людські риси: ніс, вуха, очі, місто знаходить почуття і починає жити як живий організм:

«The ventilation mines inhaled and exhaled air, mixed with the tobacco spirit from the aliens mouth, with the smell of green soap that came from the hands. The eyeball exuded a subtle smell. The city noticed all this. The summary information was sent further so that new data was added to it. The crystal windows shone, the Ear was pulling on its eardrums more and more tightly ... the city, with all its senses, like invisible snow, piled on the aliens, counting their breaths and exhalations, thuds of hearts, the city listened, peered, tasted it» [18].

Люди опиняються в пастці, механізми міста сильніше їх. У фіналі оповідання місто створює машини-копії людей і відправляє їх в ракеті на Землю для знищення людства. Таким чином, розум штучний змагається з людським і виявляється сильнішим. Простір і час міста виявляються величезними: час очікування помсти - двадцять тисяч років; відстань від

Землі мільярди миль, в порівнянні з такими масштабами людське життя і сама людина - просто піщинка.

Негативний вплив еволюції техніки в першу чергу дає про себе знати на дітях, на новому поколінні. Наприклад, в прозі «Вельд» брат з сестрою настільки були залежні від їх «розумного будинку», що навіть шнурки не могли зав'язати:

«So let me tell you that we are going to leave this house for a month. Let's try to live by the golden principle: "Everyone does everything himself." - Awful! So I have to lace up my shoes myself, without an automatic lacing device? Do you brush your teeth, comb your hair, wash yourself? - Do not you think that it will be even nice for a change? - It will be disgusting»[18].

Залежність від техніки і заперечення відмови від самостійного життя привело до смертельного результату. Машини взяли верх над дітьми, що сподвигло їх вбити батьків під впливом техніки:

«Mr. Headley looked at his wife, then together they turned to face the predators, who slowly, crouching to the ground, were approaching them. Mr. and Mrs. Headley screamed. And suddenly they realized why the screams they had heard before seemed so familiar to them.»

Захоплення людей марсіанами в оповіданні «В урочний час» відбувається за допомогою маленьких механізованих кульок, в які грають діти : *“It was something like a ball on a spring. The mouse threw the ball, the spring stretched to failure ... and the ball disappeared. <...> She bent her finger with a hook, the ball again appeared in her hand, and she snapped the spring» [18].*

Дивовижні речі «штуковини, витребеньки, пустяковінки, барахлінки, штучкідрючки, чепушінки, казна-чим і ін.» В оповіданні «Чепушінка» [14] знищують спочатку ворогів героя, а потім і його самого.

Думка, що штучний інтелект знищить людини зустрічається і в інших оповіданнях. Автор так описує перемогу роботів над людством в оповіданні «Маятник»:

«With each generation, the mechanisms became more and more complex and perfect, until the day came when it became possible to give them all the control of the city - under the supervision of one or more people. And then a spark of reason flashed at some robot; and he began to think, slowly, but with absolute accuracy began to improve himself. Most likely he did it secretly from people. And so it continued until he turned into a very efficient, independent machine with a brain. He planned the uprising.» [18].

Цікавою є, що техніка, механізми в багатьох оповіданнях зустрічаються з найперших рядків: машина «жук» в оповіданні «Чепушінка», маятник в однойменному оповіданні, друкарська машинка в оповіданні «Спостерігачі», чудові кульки в «урочну годину», механізм в оповіданні «Лялечка»; розповіді Бредбері переповнені описами всіляких пристроїв.

Перемога людини над машинами можлива в двох ситуаціях: людина своєю волею не рухає прогрес (оповідання «Подорож у часі», коли подорожі, в яке всі вірили, насправді не було); людина знищує машини (оповідання «Іржа»).

За задумом Бредбері, людина здатна створити казково прекрасний світ, якщо він не втягує в це машини, не порушує природний хід речей, як в оповіданні «Подорож у часі»:

« The future belongs to man. We rebuilt big cities, reconstructed small towns, washed lakes and rivers, cleaned the air, saved dolphins, increased the number of whales many times, put an end to wars, collected solar energy in space to bestow Earth with it, populated the Moon, stepped on Mars, then on, to Alpha Centauri. We got rid of cancer and put off death. Everything turned out with us ... » [18].

В оповіданні «Майже кінець світу» [20] люди повертаються до традиційного життя, позбавившись від телевізорів:

«...women again canned fruits, pickled tomatoes, made strawberry and raspberry jam. Shelves in pantries are loaded. The church also turned in full swing. Bowling alleys, beer parties, amateur boxing reappeared. Music stores sold

in four weeks five hundred banjos, two hundred and twelve ukuleles, four hundred and sixty ocarins and harmonics. I study trombone. Won Mac is on the flute. Orchestra performances on Tuesdays and Saturdays» [18].

У багатьох оповіданнях Бредбері простежується думка автора в тому, що технічні засоби комунікації знищують саме спілкування між людьми, перевертають життя людей.

У багатьох оповіданнях Бредбері люди представлені як маса, натовп («Подорож у часі», «урочний час»), опис же машин завжди дано дуже точно, в деталях і подробицях. За описами Бредбері можна побачити колір машини, відчутти холод металу, уявити дивовижний механізм. Машини стають дійовими особами оповідання («Маятник», «Подорож у часі», «Місто»), часто мають свій характер.

Подібне перевертання дозволяє читачеві краще відчутти авторське побоювання від перевантаженості світу машинами, боязні автора того, щоб машини займуть місце людини і знищать його.

В оповіданні «Маятник» [17] світ машин, фактично, перемагає все населення Землі, останки останнього людини представляють жахливе видовище. В інших оповіданнях герой представлений як герой-одинак, протиставлений суспільству («Чепушінка», «Остання жертва», «Подорож у часі»). Герой відчайдушно самотній, ніким не зрозумілий, механізований і налагодженість його життя обертаються людським самотністю («Корпорація" Маріонетки "», «Підміна»).

Створення машини часу в творі «І грянув грім», призвело до тотального колапсу в майбутньому. Машини спрощують життя людям, потурають їх примхам і бажанням. Так, наприклад, в даному оповіданні головний герой Екельс заради розваги, що б пополювати на динозавра, який жив мільйони років тому, відправляється на машині часу в минуле. Один зайвий крок - і майбутнє змінено безповоротно:

«Eckels slowly inhaled air - something happened to the air, some kind of chemical change, so slight, elusive that only a weak voice of the subconscious told

Eckels about the change .. <...> Outside the window, behind the walls of this room, behind the back of a person (who was the wrong person) at the partition (which was the wrong partition) - a whole world of streets and people.» [18].

На наш погляд, світ людей і світ машин в оповіданнях Рея Бредбері є протиставляє світами, у багатьох оповіданнях автор висловлює побоювання, що розвиток технічного прогресу зробить людей самотніми, непотрібними життя, машини замінять функції людей не тільки на виробництві, а й у сім'ї. Надмірна механізація і налагодженість життю загрожує проблемою зростаючого самотності і відчуттям нелюдяності буття.

2.2.2. Мотив жорстокості дітей

Домінуюча сьогодні антропоцентрична парадигма займає провідне місце у творах Рея Бредбері, концентруючи увагу на людині як на центральній постаті і головній дійовій особі світу. Світогляд, який визначає цінність людини як особистості, її право на свободу, щастя, розвиток і реалізацію своїх здібностей, та принципи рівноправності, рівності, людяності як бажаної норми у стосунках між людьми — основні постулати письменника.

Оповідання Рея Бредбері, в яких присутній світ дитинства, виробляють, всупереч усяким сподіванням, гнітюче враження. Тож, можна виділити мотив насильства та смерті. Байдужість, хвороба, жорстокість - такий результат багатьох оповідань Бредбері про дітей. Причому автор не ідеалізує дітей, а намагається показати обидві їх сторони, добру і злу. Саме діти в багатьох оповіданнях стають носіями зла, а дорослі – їх жертвами.

Дитинство як синонім страху і болю, злості і ненависті представлено в оповіданні «Дитячий майданчик» [12]. Зазвичай ставши дорослим, людина схильна ідеалізувати своє дитинство, при цьому він легко і охоче забуває заподіяні йому в дитинстві образи, що породжують безпорадність, залежність і безсилля. Але саме це не зміг забути батько Джиммі, Чарльз Андерхилл, коли прийшов час відпускати дитину гратися на дитячий майданчик, яка

стала уособленням несвідомого зла. Відчуваючи величезну любов до сина, він зважився на найголовніший крок у своєму житті - помінятися з сином місцями і прийняти на себе всі удари дитячої жорстокості.

Драматичні події в сім'ї Лейберов (оповідання «Маленький вбивця») призводять до загибелі Аліси і Девіда - матері та батька дитини, а він сам – мимовільним винуватцем трагедії. Спочатку матір, потім батько і навіть доктор, допоміг дитині з'явитися на світ, увірували в неймовірні здібності малюка: самостійно перевертатися, пересуватися повзучи по дому і навіть будувати смертельні пастки для дорослих:

«I wanted to kill him. Yes, I wanted. The day of your departure has passed. I went to his room and put a hand on his throat. And so it stood for a long, long time. <...> Children are suffocating every day, no one would have guessed. But when I returned to catch him dead, David, he was alive! Yes, he rolled over on his back, breathed and smiled! After that, I could not touch him. I left him and didn't even come to feed him.» [18].

Марго, постраждала від своїх однолітків і так і не побачила сонця (оповідання «Все літо в один день»), не зробила однокласникам нічого поганого і була покарана ними за несхожість. Діти проявили егоїзм та жорстокість у відношенні до однокласниці: *«Hey guys, let's lock her in the closet while the teacher is gone!»* [18]. Зате коли сонце сховалося на довгі роки, а хлопці згадали про замкнену Марго, вони не дивилися один одному в очі - ніхто з них не зміг би таке зробити ще раз: зло не було їх внутрішньою сутністю, просто вони хотіли подразнити дівчину, бо вона була не така як всі.

Хлопчик з оповідання «Хлопчик-невидимка» [12] приносив старій страждання і біль, проте він був спонукуваний бажанням якомога швидше опинитися у себе вдома, вирватися з лісу, в якому його утримувала стара:

«His lips were extended in a smile: after all, here he is, sitting very close by, and it seems to her that she is alone! Perhaps he felt a secret power growing in

him, perhaps he enjoyed the consciousness of his invulnerability, and, in any case, he really liked to be invisible.» [18].

Дорослий світ, що оточує дітей, часто сам провокує їх на такі кроки, які призводять до трагедії. Практично у всіх розповідях виведені персонажі дорослих, які є першопричиною зла, скоєного дітьми, чи винні в тому, що дитина стає жертвою обставин. Старенька в оповіданні «Хлопчик-невидимка» відчувала себе безмежно самотньою, тому утримувала під різними приводами хлопчика, який мріяв повернутися додому до батьків, і його жорстокість по відношенню нею стала своєрідною платою, відплатою за фізичну несвободу.

Те ж відбувається і з Робі Моррісоном, з-за якого Пісочна людина ніколи не зможе повернути собі колишній вигляд: Робі зумів вирватися на волю на кораблі прибульця з ненависної йому школи для обдарованих дітей, при цьому ледь не загинувши [12].

Маленькі діти, герої оповідання «Урочну годину», допомогли прибульцям з «Юпітера або Сатурна» завоювати нашу планету тільки заради того, щоб не вмиватися, не лягати спати і по суботах дивитися два канали. Розмірковуючи про дітей, місіс Морріс зауважує, що у них «і любов, і ненависть - все перемішано». Так Мишка, яка обіцяє матері, що тій не буде боляче, коли її будуть вбивати. Подібне зло носить несвідомий характер:

«The mouse ran out, then for a moment again looked into the kitchen. “Mom, I’ll try so that it doesn’t hurt you really, really!” “And thanks for that,” said the mother. The door slammed. ” [18].

Не бачать нічого небезпечного в грі малюків місіс Морріс і її подруга («Урочну годину»), хоча Мишка по-дитячому безпосередньо розповіла матері суть самої гри та її наслідки. І коли урочний час настав. Було вже пізно шукати порятунку від завойовників, які знайшли в особі малолітніх дітей собі вірних помічників. Гинуть фізично і батьки в оповіданні «Вельд». Комфорт, яким вони оточили себе і своїх дітей, доходив до абсурду і став важливішим живого спілкування з дітьми. Спроба врятувати духовну

сутність дітей не тільки не принесла бажаного результату, але і виявилася фатальною. Ставлення дітей до смерті в оповіданні «Музиканти» також видає їх духовну і моральну сутність, яка закладена в них батьками [13].

Жертвою цивілізації стає новонароджений Пай, за можливість бачити якого батьки заплатили страшну ціну - відлучили себе від звичного виміру («І все-таки наш...»). Але спочатку Хорни сплатили дорогі послуги клініки, де належало малюкові з'явитися на світло: новітня техніка дала збій. Їх дитина схожа на блакитний трикутник, так як знаходиться в іншому вимірі.

“The blue pyramid stirred. And she burst into tears. <...> The blue pyramid had six flexible blue processes, and three eyes blinked forward on the rods..» [18].

Не менш відчуває себе жертвою і Робі Моррісон - герой оповідання «Пісочна людина», безсилий проти психологів начебто Грилла і що стоїть за ним системою, яка бажає їй тільки добра. Озлоблений від відчуття несвободи, він все-таки знаходить шлях до своєї мрії - опинитися за межами школи.

Вчитель Ховард в оповіданні «Пограємо в отруту», ставши свідком трагічної розв'язки цькування одного учня, назавжди перейнявся неприязню, що межує з ненавистю, до дітей. Згодом Ховард поплатився життям за своє ставлення до учнів, так і за свою неуважність:

“ Ropes ... ”- flashed through his mind before he hit his pipe with terrible force. Losing consciousness, he felt an avalanche of mud fall on his shoes, trousers, jacket, neck, head, fill his mouth, ears, eyes, nostrils ... <..> Sometimes one of the children stops in front of a cement slab, on which is squeezed out in uneven letters: "M. Howard "»[18].

Керол в оповіданні «Дитячий майданчик» як дане приймає те місце, де належить рости її трьохгодовалому племіннику і, незважаючи на заборони брата, залишає малюка в перший же день один на один з майданчиком. Андерхилл - один з тих небагатьох, хто спробував захистити свого сина від зла. Не зуміли розгледіти, незважаючи на благання Чарльза, як зло знищує їх

сина, батьки в оповіданні «Лихоманка» [13]. За зовнішнім проявом турботи про здоров'я хлопчика – небажання почути найважливіше.

На наш погляд, вибір автором жанру оповідання для розкриття цієї теми обумовлений наявністю в цьому жанрі чіткої структури, що дозволяє максимально точно висловити думки автора і донести їх до читача. При цьому даний жанр характеризується наявністю невеликої кількості дійових осіб, що дозволяє читачеві сконцентруватися саме на проблематиці розповіді. Крім того, даний жанр, як нам представляється, обраний Р. Бредбері ще й тому, що першочерговим завданням автора було акцентувати увагу читачів на даній проблемі в умовах відсутності у останніх великої кількості часу для читання.

Для більшості аналізованих нами оповідань Р. Бредбері характерно лінійний розвиток сюжету по зростаючій, що дозволяє автору тримати читача в постійній напрузі, підтримуючи його інтерес до розповіді. Кульмінація оповідання є при цьому одночасно і розв'язкою.

В оповіданні «Все літо в один день» автор розповідає про дітей, жорстокість яких обумовлена заздрістю до дівчинки, що відрізняється від них. Це доводять наступні рядки:

«Everyone shuns her, they don't even look at her. So now they left her alone. Because she does not want to play with them in the echoing tunnels of that basement city. <...> And for all these sins, big and small, she was disliked in the class. This disgusting Margot, it is disgusting that she is so pale and weak, and so thin, and is always silent and waiting for something, and, probably, will fly away to Earth ... »[18].

Те, що в цьому оповіданні причиною жорстокості дітей є саме реакція на світ, як нам представляється, доводить і той факт, що спочатку тільки один хлопчик починає висловлювати свою неприязнь до героїні оповідання, а пізніше все діти приєднуються до нього. На наш погляд, це викликано тим, що діти не хочуть суперечити більшості, розуміючи, що в іншому випадку їх чекає та ж доля, що і головну героїню оповідання.

Ненависть до дівчинки буквально засліплює дітей, і вони не розуміють жахливості свого вчинку. Вони спостерігають за муками дівчинки з посмішкою: *“The door was shaking: Margot pounded on her with her fists and threw herself at her with her whole body. There were muffled screams. The guys stood, listened, and then smiled and went away - and just in time: at the end of the tunnel a teacher appeared.”* [18].

Однак в оповіданні «Все літо в один день» Р. Бредбері описує дітей не такими жорстокими, як в інших своїх оповіданнях, тим самим, мабуть, залишаючи читачеві надію на те, що поведінка дітей зміниться. В кінці розповіді ми бачимо згасання в дітях жорстокості. Діти висловлюють жаль з приводу свій вчинок, що підтверджують наступні рядки: *“The faces of all became serious, pale. Everyone looked down, who looked at their hands, who stared at the floor. <...> It was quiet behind the door. Slowly, slowly they pushed back the bolt and released Margo.”* [18]. Крім того, у наведеній вище цитаті ми бачимо короткі речення, що на наш погляд, також свідчить про розгубленість дітей і усвідомленні всієї серйозності вчиненого ними вчинку. Також тут можна побачити яскраво виражену анафору. На наш погляд, це обумовлено тим, що автор хотів показати, що збираючись разом діти стають натовпом і поводяться, як натовп, здійснюючи вчинки, яких вони ніколи не зробили б поодиночі.

У класичному оповіданні «Вельд» [13] діти постають маленькими потвора, Які НЕ зупиняються перед вбивством батьків заради можливості и далі грати в улюблені ігри. Якімось фантастично, незбагненним чином дитяча кімната матеріалізувалася: Віртуальні леви превратились на реальних хижаків и пошматували матір і батька підлітків. Технічний прогрес превратилась дітей на залежних від техніки, Аджея смороду самостійно Нічого не могли сделать. Смороду стали бездушними істотами, Які були рабами свої бажань:

“So you decided to turn off our house soon?” “We thought about that.” “I advise you to think again, father.” “But, son, no threat!” [18].

В оповіданні «Вельд» ми бачимо вже більш жорстоких дітей, ніж в оповіданні «Все літо в один день». Р. Бредбері описує життя сім'ї в «розумному» будинку. Оточивши дітей різною технікою, що задовольняє всі їхні потреби, батьки не помічають, як їх діти поступово перетворюються в егоїстичних, бездушних, і жорстоких людей. Для того, щоб підкреслити це описуючи очі дітей Р. Бредбері використовує дуже яскраве порівняння: «*глаза - ярко-голубые шарики*», оскільки саме очі є "дзеркалом душі". На наш погляд, прояв дітьми жорстокості в цьому оповіданні обумовлено браком уваги до них з боку батьків. Це доводять наступні рядки: “*It seems he has heard the lion's roar the last month. I even felt a sharp smell of predators in my office, but I didn't pay attention to employment ...*” [18]. Надаючи дітям свободу дій, забезпечуючи їх всім необхідним і виконуючи всі їхні забаганки, батьки вважають, що вони щасливі, забуваючи, як важливо для дітей спілкування з батьками. Вони не пояснюють дітям, що крім матеріальних цінностей і розваг в житті є речі важливіші. Не отримуючи достатньої уваги з боку батьків, діти замінюють спілкування з ними іграми в «чудо-кімнаті», про що і говорить батькам психолог: «*You and your wife allowed this room, this house to take your place in their hearts. The children's room became their mother and father, turned out to be much more important in their lives than genuine parents*” [18].

Діти вперше говорять про те, що хотіли б, щоб батьки померли, коли ті повідомляють їм, що хочуть відключити кімнату: «*He turned to his father. "How much I hate you! <...> If only you would die !!"*» [18].

Аналізуючи дані рядка, можна також відзначити поступове посилення жорстокості дітей, оскільки спочатку діти говорять батькам, що ненавидять їх, а потім бажають їм смерті.

Жорстокість дітей в оповіданні «Вельд» досягає свого піку, коли вони дозволяють левам розтерзати батьків, закривши їх у кімнаті. Р. Бредбері дає читачам зрозуміти, що діти не раз моделювали цю ситуацію в кімнаті: «*Mr. Headley looked at his wife, then together they turned to face the predators, who*

slowly, crouching to the ground, were approaching them. Mr. and Mrs. Headley screamed. And suddenly they realized why the screams they had heard before seemed so familiar to them.» [18].

Розповідь «Вельд» змушує нас замислитися над тим, що не тільки неухага батьків по відношенню до дітей, а й суспільство розвиває в них схильність до агресії і жорстокості: *«Wendy and Peter are too young for such thoughts. But by the way, is it really age. Long before you understand what death is, you already wish death for someone. At two, you shoot people with a stickman...»*. [18].

Найчіткіше ідею жорстокості дітей як відображення жорстокості світу Р. Бредбері втілює в оповіданні «Маленький вбивця». «Будучи вже дорослим, - розповідає фантаст, - я написав оповідання про самого себе під назвою «Маленький вбивця», в якому зображена дитина, що народилася в повній свідомості і пам'яті і який мав намір помститися своїм батькам за те, що вони зробили його на світло . . . »

У цьому оповіданні жорстокість дитини в силу його віку виражається тільки в його вчинках, а не на словах, але від цього вона стає ще страшніше.

В оповіданні автор говорить про те, що світ жорстокий, а жорстокість дітей - це, свого роду, помста дорослим за те, що вони привели дитину в цей світ і змушують його жити за законами цього світу: *«And what could be more comfortable and calm in the world than the state of the child in the womb of the mother? He is surrounded by a blissful world of culture, peace and quiet. And from this comfort, perfect in nature, the child is suddenly pushed into our vast world, which, with its dissimilarity to everything that was before, seems to him monstrous. A world where he is cold and uncomfortable, where he cannot eat when and how much he wants, where he must seek love, which was his inalienable right. And the child avenges it. "Avenges for cold air and vast space, avenges for taking away the familiar world from him."* [18]. Створюючи портрет маленького чудовиська, Р. Бредбері дає читачеві зрозуміти, що саме батьки і суспільство відповідальні за те, яким буде дитина.

Проаналізувавши розповіді Р. Бредбері, можна зробити висновок, що жорстокість дітей є реакцією на жорстокість суспільства. На нашу думку, Р. Бредбері акцентує увагу саме на цій проблемі для того, щоб застерегти читачів і показати їм, до чого може привести пропагування жорстокості. Діти не народжуються агресивними. Наше суспільство робить їх такими. Хочеться вірити, що якщо батьки будуть приділяти дітям більше уваги, розповідати, як він слід зробити в тій чи іншій ситуації, і подавати приклад власними діями, то в світі будемо менше жорстокості і більше добра.

2.2.3. Життя та смерть у творах Р.Бредбері

Серед всього тематичного та ідейного різноманіття, що відрізняє прозу Р.Д. Бредбері, особливе місце займає проблема життя і смерті, яка художньо втілюється фантастом в межах цілої концепції. При цьому світоглядну позицію письменника можна охарактеризувати як неоднозначну щодо інтерпретації основних елементів опозиції «життя - смерть», що складає ядро реалізованої концепції.

Ця фантастичному оповіданні «Лід і плямя» автор малює нам простір першої від Сонця планети, жителі якої живуть в гірських печерах, рятуючись від смертоносної холоднечі нічного часу і знищує денного полум'я. І лише короткий час світанку і заходу, коли оживає вся природа, дарує печерного племені можливість на дві години вийти зі своїх укриттів і побути на волі.

Через особливості атмосфери планети і посиленою сонячної радіації швидкість людського метаболізму стає настільки високою, що дитинство, зрілість і старість змінюють один одного майже миттєво. Життя людей складає всього вісім днів [20].

Їм все ж таки вдалося трохи пристосуватися, розвинувши на певному етапі навички телепатії, а незабаром виникла і спадкова пам'ять, що дозволяє не витрачати дорогоцінний час на самостійне придбання знань і досвіду, а отримувати їх ще в дитинстві. Мабуть, це єдиний дар природи, що надає

людям хоча б трохи сил, щоб прожити відведений час в цьому жорстокому світі.

Головний герой повісті як основний виразник авторської концепції сприймає життя як щось більше, ніж його одноплемінники. Для нього відносини «життя / смерть» є неповними, тому в фіналі бінарне поєднання трансформується в тріаду «життя - смерть - безсмертя». Тільки заглянувши смерті в очі, пробігши між льодом і полум'ям, герой спромігся дарувати безсмертя собі і своїм близьким.

Авторська концепція життя і смерті відрізняється заданістю, отримує цілісне втілення завдяки основному її виразника - головному персонажу повісті, а також за допомогою ряду художніх елементів, що сприяють розкриттю ідейно-тематичної основи твору.

«Лід і полум'я» - неймовірно сильна по виробленому враженню повість про швидкоплинність життя. Філософія Р.Д. Бредбері будується на затвердження цінності кожної миті людського існування, яке повинно мати мету. І на шляху до досягнення своєї мети людина виявляється здатним подолати всі обставини і навіть смерть.

В оповіданні «Смерть і діва» ми вважаємо, що алегоричний характер тексту втілений в слові «Життя». фабула зводиться до того, як стара жінка, яка ніколи не була заміжня, все життя страшно боялася Смерті, ховаючись від неї, намагалася її обдурити. Таким чином, провела все своє життя під замком: *«All the old microbes in it have long waved a hand and retired. And the new microbes, which (according to the newspapers) have been moving all over the country under new names for a month, can't get past the bunches of mountain moss, rue, past tobacco leaves and castor beans placed at each Door.»* [18].

Стара діва Ніяк не взаємодіяла із зовнішнім світом і зовнішній світ Ніяк не взаємодіяв з нею, її будинок був схожий на труну: *«окно заколоченное, как крышка гроба»*. Р. Бредбері використовує порівняння вікна з кришкою труни, щоб показати, наскільки сильно стара жінка боялася жити, і, що її будинок був її єдиним «притулком», стаючи при цьому «труною».

Коли Смерть в образі молодого людини приходить до старої дівки, між ними відбувається діалог, в якому Смерть в образі хлопця намагається заманити, спокусити стару дівку і грає на нереалізованих таємних мріях старої. Важливо відзначити, що Смерть в англійській мові чоловічого роду, отже, логічно припускати сказане вище. Прихід «красивого юнака» до дверей будинку Баби супроводжується привабливими маніфестаціями, що символізують життя: «*A hot white glow fluttered by a butterfly and began to play on the shutters, as if on the gray keys of a silent piano*». [18].

Таким чином, порівняння віконниць будинку старої з «сірими клавішами беззвучного рояля» чітко дає зрозуміти, якою була її життя.

У діалозі зі Смертю, ми бачимо, чіткий концепт «життя»: «*her voice seemed to come from beneath the water*»; «*And he felt that she was hastily winding through her memory everything that was old, like sand through a fine strainer, but there was nothing to remember — everything turned into dust and ashes*»; «*He sensed, her whiskey was burning - in vain did she fumble in her memory, there was neither a pebble, nor a strainer, nor sifted sand*»; «*Desert without end and edge, and not a single oasis*» [18]. Автор порівнює життя старої з пустелею без оазису, що реально відображає, яка страдницька життя була у неї в чотирьох стінах. Сховавшись від Смерті, жінка виражалася образно, «Смертю у Життя».

Виходячи зі сказаного вище, можна зробити висновок, що життя Старої дівки пройшла безглуздо через її страху до життя, але Смерть в образі хлопця дає їй шанс все змінити, пропонуючи двадцять чотири години з юності натомість на десять тисяч мільйонів років в могилі. В результаті Стара дівка спокушається Смертю і залишає своє житло разом з нею.

2.2.4. Апокаліптичні мотиви як спосіб застереження

Читачі, які цікавляться науковою фантастикою, постійно зустрічаються з термінами «антиутопія» і «роман-попередження». Цими поняттями в останні

роки визначають один із напрямів у світовій фантастичній літературі. Але марно було б намагатися знайти пояснення цих термінів в літературних словниках та енциклопедіях. Як зазвичай буває, теоретичні узагальнення відстають від літературної практики.

Такими є деякі розповіді Бредбері з «Марсіанських хронік», зі збірки «Золоті яблука сонця» [13].

В оповіданні «І грянув грім» перед подорожжю головного героя, вчені попереджають Екельса про те, що не можна ні до чого торкатися, нічого зривати або забирати з собою, інакше майбутнє більше не буде колишнім. Будь-яке втручання може необоротно змінити наш світ і самого головного героя: *«We do not want to change the future. Here in the Past, we are uninvited guests. The government does not approve of our excursions. We have to pay considerable bribes so that we are not deprived of the concession. The time machine is a delicate matter. Without knowing it, we can kill some important animal, pichuga, beetle, crush a flower and destroy an important link in the development of the species!»* [18].

Майбутнє завжди лякало і заворожувало своєю невідомістю. Так сталося з героєм оповідання «Людина в картинках», в якому у молодій людині все тіло було вкрите тату, проте ці малюнки були звичайними, вони оживали ночами і існували окремо від тіла. На питання оповідача, звідки вони з'явилися, чоловік відповів, що жінка з майбутнього набила йому тату. Страждання - це все, що приносять зараз ці малюнки чоловікові. Він не може спати, жити і просто перебувати в суспільстві. Він боїться майбутнього і те, що з ним зробила ця жінка. Він застерігає оповідача про те, щоб ніколи не вівся на виверти невідомих людей, так як це може бути людина з майбутнього, який буде ставити експерименти на довірливих людях.

«Who tattooed you? Where did this master go? »“ She returned to the future, ”was the answer. - I am not kidding. It was an old woman, she lived in Wisconsin, somewhere nearby was her house. A sort of sorceress, then give her a thousand years, and after a minute you look - twenty years, no more, but she told me that she

knows how to travel in time. I then laughed. Now I don't have to laugh <...> "For half a century now I've been looking for her every summer," he said and shook his fist. - And how will I find - I will kill..» [18].

Через кілька сотень років, можливо, вже не буде ні нас, ні нашої планети. Ось про що хотів нам розповісти Рей Бредбері в своїх творах. В оповіданні «Інші часи» люди живуть на Марсі, а наша планета Земля перебуває в стані колапсу, який створили самі люди. Жителі Марса очікують мешканця Землі в страху, тому що бояться, що їх планету теж зруйнують, заберуть і зроблять була пристосована до життя знову. Марсіани застерігають своїх дітей, друзів про людину, яка збирається прибути на планету. Вони готові боротися і навіть вбити його, якщо він їм не сподобається: *«Hearing the news, they all jumped out of restaurants, cafes and hotels and stared into the sky. They lifted up their black hands over their brightly-lit eyes, watching the sky. <...> Immediately after we went here, an atomic war broke out on Earth. A terrible war, they endlessly bombed each other. And they forgot about us. And when after a few years the hostilities ceased, they did not have a single missile» [18].*

2.2.5. Гуманістичні мотиви Р. Бредбері в зображенні людини

Для Рея Бредбері поняття любові, честі, правди і взаємопов'язані, а справедливість — це ще одна частинка єдиного цілого, яка крокує в ногу з усіма іншими. Світ письменника — це *«світ романтика, який закоханий у захопливу нескінченність Всесвіту і чітко переконаного у тому, що найголовніше — це сама людина» [36].*

Багато в чому гуманізм виявляється в оповіданні «Будинок». У ньому розповідається, як подружжя в'їжджає у величезний з історичним минулим, але дуже старий та занедбаний будинок. П'ятдесят років тому він коштував тридцять тисяч доларів, а зараз чоловік придбав його лише за дві тисячі.

Присвячуючи дні прибиранню численних кімнат, вкритих пилом і пліснявою, Мегі відчуває хворобливу втому, яка починає знищувати її. Декілька днів поспіль вона навіть не має сили піднятися з ліжка. Чоловікові нелегко прийняти рішення про продаж будинку, адже він — його давня мрія. Вільям любить свою дружину більш за все, тому погоджується на цей крок, проте Мегі відмовляє його від цього, оскільки теж готова на самопожертву в ім'я кохання.

Повторюваний мотив любові й гуманізму як самопожертви виконує в оповіданні функцію сакралізації і може розглядатися як автобіографічний. Адже впродовж кількох років дружина Рея Бредбері була змушена працювати, щоб він міг залишатися вдома і писати книги. Сім'я як найбільша цінність ототожнюється з будинком, який потребує постійного догляду. У мотиві сімейних стосунків чоловіка і жінки як безкінечного будівництва і постійного піклування концентрується уявлення про сутність любові.

Це перетворює людину на менш егоїстичну, спонукає її трансформувати своє «я», змінити власні бажання і цілі заради іншої людини, стати «пост-его». Маємо очевидний перегук з думкою Его Ермана, який впевнений, що саме егоцентризм утворив «глухий кут» постмодернізму — в'язницю, з якої людина тікає, відмовившись від пріоритетів. Нові цінності наділяють особистість ідеями високої якості. Це шлях гуманізму й удосконалення.

В оповіданні «Будинок» бредберівському персонажеві вдається еволюціонувати до повної духовної перемоги любові над небажанням проходити безкінечні випробування сімейного життя. І чоловік, і жінка стають пост-его, тому не потрапляють у «глухий кут», на відміну від інших героїв літератури доби постмодернізму.[20]

Центральним метафоричним поняттям у концепції автора виступає пріоритетність у житті людини духовних цінностей. Саме таке сприйняття гуманності, як чинника, який представляє людське в людині, лежить в основі концепції «пост-его». Вибір бредберівських персонажів зумовлюється не сучасними нормами, а глибинними імпульсами серця.

Концепція любові як будівництва, самопожертви, розуміння інакшості — одна із найглибших гуманістичних концепцій, до якої звертається автор з метою знайти вихід із глухого кута, в який потрапила людина доби постмодерну. Адже тільки гуманізм заперечує невпевненість у тому, куди все ж таки йде людина.

Ще одним прикладом гуманізму автора є оповідання «Посмішка», де Бредбері показує, що шедеври образотворчого мистецтва, над якими не владний час, метушня політиків, коли «минає славне і гучне», є вічними. Вони змінюють людину на краще, відновлюють у ній риси моральності, гуманності, духовності. До таких творів, на думку автора, належить неперевершена «Джоконда» Леонардо да Вінчі — незрівнянне втілення гуманістичного ідеалу жіночої краси.

Саме посмішка Джоконди стала «героєм» однойменної новели Рея Бредбері. Події в ній перенесено в майбутнє. Восени 2061 року уцілілі після атомних бомбардувань жителі великого міста відзначають свято досить дивним способом: ламають і трощать усе, що дивом збереглося після катастрофи. Свідком цих «святкових» подій є хлопчик Том. Саме безпосередня, щира дитина і відчує недоліки та недоречності світу дорослих, бо вона — символ майбутнього, зміни поколінь.

Том стає у чергу — влада дозволили кожному бажуючому плюнути на... картину Леонардо да Вінчі «Джоконда». Натовп шматує картину на клапті, втоптує у багнюку, ламає раму. Жахливе і страшне видовище. Та письменник залишає нам промінчик надії — до рук Тома потрапляє шматочок полотна з посмішкою Джоконди.

До речі, слово «посмішка» написано з великої літери, що перетворює її на образ — символ Гуманності, Мистецтва, Краси, Духовності: «...*World becoming, becoming a month-old. And on yogi doloni lay posmishka*» [18].

Одним із мотивів у новелістиці Бредбері є мотив бажання. Письменник підкреслює, що людина, створивши цивілізацію, навчилася задовольняти свої основні потреби, але це породило нові бажання, сильніші за потреби, бо вони

викликані звичкою. «*All people, Pascal writes, are trying to be happy, there are no exceptions. Whatever way they go, the goal remains the same. Let some go to war and others do not go to war - they are driven by one desire, different only by their views on happiness.* [18].

Згідно з біблійною антропологією, серце виступає як зосередження духовного життя. У ньому живе Господь, але й укорінені сили зла. Ми розуміємо, що всі бажання виходять із серця, тобто людина є тим, чого вона бажає. Бредберівські герої у більшості випадків прагнуть позбутися тягаря, виправивши помилки минулого. Персонажі очищають серце, бажаючи нездійсненого — воскресіння душ померлих та зустрічей із ними. Так, в оповіданні «Бажання» герой мріє побачити померлого батька: «*My wish is that tonight, for one hour, please let my father be alive*» [18], а персонаж оповідання «Жінка на галявині» переконаний, що події повторюватимуться, доки він не виправить помилок, яких припустився раніше: «*If you don't tell her, you fool, you won't be born*» [18]. твору ґрунтується на подіях, пов'язаних із зустріччю головного героя і Конфлікт дівчини із минулого, з якою йому ще доведеться зустрітись у майбутньому.

На думку письменника, бажання матеріальні, їх здійснення прирівнюється автором до дива. Герой розуміє, що там, де панує смерть, дива неможливі, але його любляче серце вірить у здійснення неможливого - і воно стає реальністю.

Отже, бажання бредберівських персонажів, які часто у своїх вчинках керуються любов'ю, посилюють експресію оповідань, увиразнюючи картину художнього світу письменника. Фантастичні мрії Бредбері протистоять усталеному порядку, натомість повідомляють читачів про найцінніші духовні істини.

В оповіданні «Том» дорослий чоловік зберігає в собі дитяче сприйняття світу, «душа його не скам'яніла, і дитина, що жила в ній, «перетворилась» вже в дорослого, що здобув мудрість і життєвий досвід, але не втратив дитячої віри в добро і дива» [14]. Том протистоїть силі грошей, тому не

слухаючи друга, випускає на волю прекрасне створіння — дитя моря, жінку-русалку, «...котра вище пояса немов освітлена місяцем перлина, а нище пояса сяє і зітхає через те, що вітер і хвилі зіштовхуються одне з одним, немов старі зношені монети».

Згадаємо ще двох героїв Бредбері, які уособлюють у собі гуманістичні принципи: Леонардо Марка («Гість») і електричну бабусю («Електричне тіло співу»). Це два абсолютно різних герої: один володіє надзвичайним психологічним даром, бо може силою думки створювати образи міст, людей, предметів, і хоче відкрити свої здібності всім, хто їх потребує; інша — машина, створена для того, щоб нести добро, і спроможна стати чимось на кшталт сімейного пирога, теплого і смачного, щоб кожному дісталась рівна частка. Однакові вони лише в одному: життєва сила їх душі переповнена гуманістичними відчуттями, вони прагнуть боротися із несправедливістю і злом, хочуть допомогти людям «досягнути будь-якої своєї великої мрії і зробити її реальністю». Для американського фантаста особливо важливим є бажання створити на землі хоча б невелику кількість людей, які будуть «непідкупні, вільні від ненависті і заздрості, які говоритимуть правду, коли інші брехатимуть, будуть любити, коли навкруги буде ненависть...». Такий характер ми бачимо в героях Рея Бредбері, що живуть за принципами гуманізму.

Образом, який виражає гуманістичні канони, є Вільям Фітч з оповідання Бредбері «Запах сарсапарелі». *"There were such cold nights when he woke up from the icy cold, the ice bells were ringing in his ears, the frost was tickling his whole body ... and the cold snow was falling on the silent palms of the subconscious ... Gray, like a hovering sky, hung over everything, like a choking sky.»*[18]. Все його життя — це нескінченна зима, а коли з'являється можливість відмовитись від неї, втекти туди, де зеленіють яблуні, стоять теплі липневі вечори, з глухим тріском підносяться в небо феєрверки, де чути сміх, веселі голоси, де пахне «давнім, так добре знайомим, незабутнім

запахом сарсапарелі» — запахом молодості і щастя, Вільям Фінч залишає дім, здригаючись від поривів холодного вітру.

Питання, як зробити своє життя більш обдуманим, постає перед деякими героями Рея Бредбері, і кожний по-своєму розв'язує цю проблему. Для підтвердження цього наведемо декілька прикладів.

Для Томаса Вулфа і Генрі Уїльяма Філда – героїв оповідання «Про блукання вічних і про Землю» сенс життя, та мета, до якої вони прагнуть, – це книга «про польоти з Землі на Марс, про велике, про Час і Простір, про галактиках і космічній війні, про метеори і планети». Книга, яку Генрі Філд не здатний написати, але автора якій він в силах підняти зі смертного лікарняного ложа і перенести з допомогою чудодійної машини професора Боултона з 1938 року в століття покора-ня марсіанських далей. Той факт, що для Рея Бредбері Том Вулф (і як письменник, і як герой новели) став ще одним втіленням людини, яка прагне до високих ідеалів, духовних шукань, не підлягає з-думку. Квіти, що з'являються на його могилі кожну ніч, «*huge, the colors of the autumn moon, ... like white and blue flames, ... sparkling cool elongated petals, "- so the proof* [18].

Таким чином, пошук нових горизонтів набуває у Рея Бредбері цілком певну, містить гуманістичну ідею, мету: допомогти людству домагатися безсмертя, «йти далі, засівати Всесвіт», «не зупинятися, плисти і плисти, летіти до нових світів, будувати нові міста, ще і ще, щоб ніщо на світі не могло вбити Людину».

2.2.6. Тема дитинства

Однією з провідних тем його ранніх новел є тема дитинства, яке осмислюється автором як особлива психосоціокультурна категорія; період, наповнений протиріччями і небезпеками. У віковій психології дитинство вважається одним з найскладніших феноменів, які мають біологічну основу і опосередкованим соціокультурними факторами. Крім цього під дитинством

можна розуміти «ту фазу життя, коли людина ще не готовий до самотійного існування і потребує посиленого засвоєнні досвіду, переданого старшим поколінням» [50]. Намагаючись проникнути у внутрішній світ дитини, визначити особливості дитячого світосприйняття і психологію дитячого поведінки, Р. Бредбері актуалізує проблеми екзистенціального, морального і філософського характеру. Діти в його новелах частіше виступають як самотійні художні образи, хоча можуть виконувати допоміжну функцію, що сприяє розкриттю характерів інших персонажів.

Р. Бредбері, володіючи майстерністю тонкого психолога, намагається проявити специфічні риси дитячого, часом наївного, світосприйняття і ставлення до повсякденних речей. Наприклад, процес приготування обіду представляється Дугласу (новела «Верхній сусід») як якесь таїнство, що створюється за допомогою магічних маніпуляцій: «Чи ж не диво дивитися, як бабуся посипає курчати з дірчастих срібного посуду порошком з мумій, а може, товченими кістками індіанців, і бурмоче собі під ніс беззубим ротом таємничі заклинання» [50, с. 398]. Бурхлива фантазія, допитливий розум і ясний погляд хлопчика призводять згодом до «вчинення благодіяння», що рятує життя оточуючих. У новелі «Живчик в скриньці» (1947) Едвін, замкнений на довгі роки в будинку, сприймає особняк як цілий світ, що складається з Верхніх і Нижніх земель, «Континенту Кухні, Архіпелагу Вітальні, Півострова Навчання, Залу Музики» [50, с. 214]. Дитина, на думку Р. Бредбері, здатний помічати деталі, тонко відчувати і бачити світ інакше, ніж дорослі; його душа однаково схильна до сприйняття прекрасного і жахливого. Так, в новелах «Озеро» (1944), «Ніч» (1946), «Космонавт» (1951) головними героями виявляються діти, які вмюють не за віком серйозно міркувати і намагаються вникнути в сенс понять «життя», «смерть», «сім'я», «любов», «страх». Відзначимо, що образ дитини в структурі авторської концепції дитинства амбівалентний і неоднозначний: діти представлені не тільки як символ чистоти і надії, але і як втілення злості, жорстокості і черствості, в зв'язку з чим сама категорія дитинства визначається як

семантично суперечлива. З цієї точки зору, новели з ранніх збірок Р. Бредбері можна умовно розділити на дві групи. До першої групи текстів віднесемо новели «Озеро» (1944), «Величезний-величезний світ десь там» (1952), «Усмішка» (1952), «Здрастуй і прощай» (1953) та ін. У них Р. Бредбері, слідуючи традиційного тлумачення образу дитини як втілення душевної чистоти, відкритості, моральної досконалості, малює світ дитинства, повний світлих і чарівних миттєвостей. Світ дитинства і світ дорослості існують в гармонійних відносинах: діти приносять радість оточуючим, сприймаються дорослими як справжнє щастя, без якого їхнє життя не має сенсу. Так, в новелі «Величезний-величезний світ десь там» Кора з нетерпінням чекає на приїзд свого племінника, який обіцяв навчити її грамоті. Вона порівнює Бенджі блискуче яскравого сонячного проміння, здатного подарувати їй надію і відчутти себе щасливою, в зв'язку з чим Кора перестає сприймати світ як сумне і сіре простір. Головним героєм новели-казки «Хлопчик-невидимка» (1945) стає маленький Чарлі, який, незважаючи на пустощі, вносить в життя Баби тепло, на час позбавляючи її від самотності. Категорія дитинства своєрідно представлена в новелі «Здрастуй і прощай»: вічно юний Уіллі подорожує містами і дає можливість усиновити себе подружнім парам, які не можуть мати дітей. Дивна властивість не старіти дозволяє йому робити когось щасливим, але лише на час, щоб не викликати до себе зайвий інтерес з боку оточуючих. Характеристики дитинства в даному творі мають в цілому позитивну конотативну забарвлення: це світ веселощів і емоцій, ігор і розваг, легкості і вічного літа. Сприймаючи дитвору як «оберемок квітів», одна з героїнь вимовляє: *«They have so much ardor, eager interest in everything! Probably, this is what I miss most in adults - nine out of ten have cooled down to everything, have become indifferent, neither freshness, nor energy, nor life in them»* [18]. Однак сам Уіллі, назавжди укладений в тілі дитини і займає проміжне положення між абсолютно різними світами дорослих і дітей, шкодує: *«...a few more years, and I'm quite old. Then the heat of youth, and longing for the unattainable, and pipe dreams - all will be left behind. Maybe then*

it will become easier for me and I will calmly finish my role» [18]. У новелі «Посмішка» хлопчик, який щиро прагне досягнути прекрасне, протиставляється бездушною натовпі, яка намагається розірвати картину «Мона Ліза» як символ ненависного минулого. Світлий душевний порив, який змусив зберегти шматок полотна зі знаменитою «лагідною і доброю посмішкою», проявляє в його характері неймовірну силу, прагнення відвернутися від світу невігластва і бездуховності.

У дитині, на думку Р. Бредбері, укладена певна сила, протистояти якій не може часом і доросла людина, при цьому характер подібної сили (добре чи руйнівне начало) обумовлює особливості взаємодії дітей з простором ровесників і простором дорослих. Таким чином, дитинство в сприйнятті Р.Д. Бредбері - вкрай складний і суперечливий період; особливий замкнутий світ, що розвивається за власними законами і парадоксально поєднує в собі гармонію і ірраціональність, силу і наївність, добро і жорстокість.

2.3. Художні особливості у зображенні людини в оповіданнях Р. Бредбері

Концепція людини, як відомо, є важливою художньої складової літературного твору. Р. Бредбері у своїх оповіданнях в центр ставить людину, тому цікаво розглянути розуміння письменником її місця, ролі, якості і характеру. Важко проникнути в таємниці всесвіту, але ще важче збагнути, що таке людина і яка мета людської присутності в світі.

Домінуюча сьогодні антропоцентрична парадигма займає провідне місце у творах Рея Бредбері, концентруючи увагу на людині як на центральній постаті і головній дійовій особі світу. Світогляд, який визначає цінність людини як особистості, її право на свободу, щастя, розвиток і реалізацію своїх здібностей, та принципи рівноправності, рівності, людяності як бажаної норми у стосунках між людьми — основні постулати письменника [56; с.11].

Оповідання Рея Бредбері, в яких присутній світ дитинства, виробляють, всупереч усяким сподіванням, гнітюче враження. Тож, можна виділити мотив насильства та смерті. Байдужість, хвороба, жорстокість - такий результат багатьох оповідань Бредбері про дітей. Причому автор не ідеалізує дітей, а намагається показати обидві їх сторони, добру і злу. Саме діти в багатьох оповіданнях стають носіями зла, а дорослі – їх жертвами.

Внутрішнє життя людини розвивається в тісному спілкуванні з зовнішнім світом. Рей Бредбері завжди враховував цю залежність, вона визначала у нього весь вигляд героя: і індивідуальний характер особистості, і її духовні запити. Э.А.Полоцька відмітила, що у багатьох його оповіданнях, приховано чи явно, виводиться наступна закономірність: «Якщо людина підкоряється силі обставин і в ньому поступово гасне здатність до опору, то він зрештою втрачає все істинно людське, що було йому властиво. Це омертвіння душі – найстрашніша відплата, яке віддає життя за пристосування». Кращі з дійових осіб творів американського фантаста, «несуть у собі паростки авторської віри в людину, не ухиляються від випробування».

Саме те, що живе в глибині душі будь-якої істоти, хоча б частково зберіг моральний вигляд Людини, ефемерне, але приховує неймовірну силу, спонукає звичайного хлопчиська, якому випало стати свідком сплеску черговий «культурної революції», ризикуючи побоями і ганьбою, потайки виносити з ринкової площі шматок полотна, що відобразила безсмертну посмішку Джоконди (оповідання «Посмішка»). Тому, незважаючи на юнацький вік, стає не просто тим, у кого *«на долоні лежить прекрасна Усмішка»*, більше того – на цього хлопчика, що йде заради великого світлого душевного пориву наперекір і загальноприйнятим порядкам, і «правилами натовпу», покладається місія повернення цивілізації здичавілим людям. «Людина з душею, яка лежить до красивого», якого чекають люди (нехай навіть не всі, а лічені одиниці), які забули, що є краса, – таким постає в оповіданні хлопчик Том [20].

Згадаймо ще двох героїв Рея Бредбері, які уособлюють собою гуманістичні принципи: Леонардо Марка («Гість») і електричну бабусю («Електричне тіло співаю!»). Це два абсолютно різних істоти: один - людина, що володіє чудовим психічним даром (він може силою думки втілювати образи міст, людей, речей) і бажає відкрити це диво всім, хто його потребує; інша - машина, створена, щоб нести добро, здатна «стати чимось на зразок сімейного пирога, теплого і смачного, і щоб кожному дісталось порівну». Однакові вони лише в одному: життєва сила наповнюють їх душі гуманістичних почуттів, їх здатність протистояти несправедливості, відсталості, злу, бажання допомогти людям «наздогнати будь-яку свою Велику Мрію і зробити її реальністю», допомагають їм боротися з дійсністю, відверто ворожою гуманізму. Для американського фантаста дуже важливим є бажання втілення на землі хоча б невеликої кількості людей, які будуть «позбавлені вад, непідкупні, вільні від жадібності й заздрості, дріб'язковості і злоби, яким чужі прагнення до влади, які будуть говорити правду, коли інші збрешуть, будуть любити, навіть якщо їх оточить ненависть ... »Такий характер ми і бачимо в героях Рея Бредбері, що живуть за канонами гуманістичної концепції [56; с.10].

Таким чином, концепція людини у Рея Бредбері наближається до ідеальної. Його улюблені персонажі мають високі моральні якості і належать до першого типу характерів. Займаючись одвічною для літератури проблемою, пов'язаною з багатолітністю Добра і Зла, Рей Бредбері виступає як скрупульозний і часом жорстокий дослідник, який вивчає сучасне суспільство, шляхи його розвитку і місце людини в ньому. Дослідник, який приділяє особливу увагу тим таємним куточкам людської душі, де дремають до пори до часу вельми мерзенні інстинкти, де причаїлися жорстокість, підлість, зрада.

Можна зробити деякі висновки, які виражають філософію активного типу героїв Рея Бредбері:

- Сприйняття героями реальності варто охарактеризувати як активне, якщо мова йде про непідпорядкування сліпій владі буття, вироблення волі до супротиву, до «життя, яке сприймається як несправедливе й інтелектуально-нудне».

- Герої Рея Бредбері є носіями гуманістичної думки. Вони виступають головними постулатами в концепції, що підтверджує важливість гуманістичних принципів.

- Всі герої американського фантаста, які належать до «кращих представників людської раси», рухаються до основ правдивого гуманістичного життєвого устрою.

- До характерних прийомів художнього творення при формуванні характеру в розповідях Рея Бредбері можна віднести сприйняття антитези, що максимально яскраво виражена у кульмінаційній точці конфлікту твору. Значну роль у розповідях американського письменника мають не тільки протиставлення, але й співставлення, ряд дрібних деталей, з'єднаних між собою, як безкінечний ланцюг підтвердження сили духовності людини.

В оповіданнях американського фантаста «Вельд», «Карлик», «Котики-мишки» можна побачити явну боротьбу протилежних сторін. У першому його творі — це боротьба подружжя (Джорж і Лідія Хедлі) та їх дітей (Пітер та Венді). Для Бредбері діти — це створіння, у яких «любов і ненависть — все перемішано... А якщо нічого не можна пробачити тому, у кого влада над тобою? Ось і звідси розвивається дитяча жорстокість» [24, 64]. Це головна із проблем, що турбує письменника. «Життя дитини, позбавлене духовності, справді страшне. Особливо, коли жорстокі діти спричиняють біль слабшим від себе або дітям, рівним собі за силою, щоб замахнутись на більш серйозного супротивника (згадаємо твір «Все літо в один день»). Якщо в руках дітей з'являється така сила, вони стають страшною зброєю, спрямованою проти духовних цінностей.

Відносини героїв Рея Бредбері між собою, їх зв'язок з навколишнім середовищем розглядалися багатьма дослідниками. Одні із них стверджують,

що в основі світогляду письменника лежить зв'язок людей одне з одним, що всі герої прекрасно розуміють один одного, навіть коли мовчать або протистоять між собою. Інші дослідники наполягають на тому, що більшість героїв Рея Бредбері самотні, їх внутрішній світ прихований від людей, що кожний говорить про своє, не дослухаючись до думки іншого.

Висновки до 2 розділу

Таким чином, можна зробити висновок, що художній простір збірки оповідань Бредбері є вельми складно структурованим об'єктом, перемикаючим оповідання в різні реєстри: з реальності повсякденного життя - в мрію або кошмар, з сучасності - в минуле, з зовнішнього - у внутрішнє. Як видається, секрет майстерності автора криється в умінні створити нестандартний концептуальний бленд і детально описати світ ірраціональний, в чимось схожий, а в чомусь відмінний від світу реального. Зміст тексту оцінюється читачем як відхилення від об'єктивного уявлення про світ реальному, як порушення тотожності референціальних ознак суб'єкта, закладених в понятійної картині світу дійсного, але ці відхилення і визначають основу прийому естетико-художньої концептуалізації вимислу при картуванні «іншого» світу.

Оповідання Р.Д. Бредбері охоплюють широкий діапазон художніх ідей, які розкривають його естетичні та інтелектуальні інтереси. Жанрове і ідейно-тематичне розмаїття, що дозволяє обумовити постановку комплексу найважливіших проблем.

Мотив технічного прогресу, штучного інтелекту, співіснування людей і машин одна з ключових в світовій фантастиці. Рей Бредбері продовжує традиції своїх попередників - Жюль Верна і Герберта Уеллса, а також своїх сучасників Флеша Гордона і Бака Роджерса. Світ людей і світ машин широко представлені в оповіданнях Р. Бредбері, а також взаємодія цих світів і їх зв'язок. Еволюція машин призводить до деградації суспільства, самотності та жорстокості людства.

Образ дитини в структурі авторської концепції дитинства амбівалентний і неоднозначний: діти представлені не тільки як символ чистоти і надії, але і як втілення злості, жорстокості і черствості, в зв'язку з чим сама категорія дитинства визначається як семантично суперечлива. Таким чином, дитинство в сприйнятті Р. Д. Бредбері - вкрай складний і суперечливий період; особливий замкнутий світ, що розвивається за власними законами і парадоксально поєднує в собі гармонію і ірраціональність, силу і наївність, добро і жорстокість. Мотив життя та смерті є наскрізним, адже майже кожне оповідання письменника відображає боротьбу, катастрофу або жорстокість. Навіть, якщо дитина тільки народилась, вона вже є носієм смерті, що кличе біду. А для інших координальна зміна життя – це вихід від усіх проблем и шанс на продовження щасливого існування.

Персонажі Рея Бредбері з активною позицією в житті є носіями гуманістичної думки – вони виступають головними постулатами в концепції, що підтверджує важливість гуманістичних принципів; всі герої американського фантаста, які належать до «кращих представників людської раси», рухаються до основ правдивого гуманістичного життєвого устрою.

Дитина та дитинство – це найчистіший та найбільш щирий період у житті людини. У дитині, на думку Р. Бредбері, укладена певна сила, протистояти якій не може часом і доросла людина. Таким чином, дитинство в сприйнятті Р.Д. Бредбері - вкрай складний і суперечливий період, який парадоксально поєднує в собі гармонію і ірраціональність, силу і наївність, добро і жорстокість.

Рей Бредбері концертує у своїх творах увагу на людині як на центральній постаті і головній дійовій особі світу. Світогляд, який визначає цінність людини як особистості, її право на свободу, щастя, розвиток і реалізацію своїх здібностей, та принципи рівноправності, рівності, людяності як бажаної норми у стосунках між людьми — основні постулати письменника. Рей Бредбері ще раз підкреслив найголовніший постулат своєї гуманістичної концепції: людина народжена для любові і добра, саме ці

найвищі загальнолюдські цінності дають їй сили протистояти руйнівному процесу нівеляції та втрати духовності.

ВИСНОВКИ

Жанр оповідання сходить своїм корінням до фольклору, початок йому поклали усні перекази історій у формі притчі. У письмовій літературі відокремився як самостійний жанр в XVII - XVIII ст., а період його розвитку припадає на XIX - XX ст. - оповідання приходить на зміну роману, з'являються письменники, які працюють переважно в цьому жанрі.

Малі жанри, такі як оповідання, нарис, мініатюра, досліджуються в роботах А. Лужановського Н. Л. Лейдермана, М. М. Бахтіна, Н. П. Утехіна, Д. А. Беляєва, А. П. Горбунова. В.Д. Сквознікова, Тинянова Ю.Н. та інших.

Оповідання - це мала форма епічної прози художньої літератури, послідовно і повно розповідає про обмеженій кількості подій, які розташовані лінійно і найчастіше хронологічно, з постійними тимчасовими і просторовими планами, з особливим композиційним побудовою, що створює враження цілісності.

Раймонд Дуглас Бредбері - майстер у створенні коротких оповідань, які складають найбільшу частку його творчого доробку. Творчість Р. Бредбері — один з дивних проявів сучасної американської культури.

Вивченням творчості Рея Бредбері займалися такі дослідники, як С. Бережний, Я. Засурський, О. Леонов, Г. Прашкевич, В. Скурлатов та ін.

Його оповідання написані в кращих традиціях Едгара Алана По, вони поєднують в собі елементи фантазії і жахів, аналізують суперечливу природу добра і зла, гріха і спокуси. Художня манера Рея Бредбері відрізняється глибоким психологізмом і майстерним ритмічною побудовою, символікою, коли важливі колірні гама оповідання і складно влаштоване простір.

Більшість оповідань Рея Бредбері мають однолінійний, чіткий за будовою сюжет. Категорії та ознаки тексту є найбільш сконцентрованими. Художня манера Рея Бредбері відрізняється глибоким психологізмом і майстерним ритмічним побудовою, символікою, коли важливі колірні гама оповідання і складно влаштований простір. Рей Бредбері володіє виразним

стилем, якого не знайдеш у інших письменників, він поєднує трагедію і комедію, таємничість і наукову фантастику, створюючи зачаровують і захоплюють розповіді.

Фанастичний жанр у творчості письменника полягає не у традиційних для наукової фантастики технічних, високотехнологічних елементах, мотивах, темах, типу завоювань космосу, зоряних воєн, віртуальних світів і, а в миттєвому і часто несподіваному використанні перетинів просторово-часових площин оповіді. Бредбері за мить переміщує звичайних американців з абсолютно буденної життєвої ситуації цілком впізнаваною сучасної йому Америки в інший художній хронотоп, часто ностальгічно пов'язаний з минулим, з юністю героїв, а часто і самого автора

Художній простір оповідань Бредбері – складний структурований об'єкт, перемикаючий оповідання в різні реєстри: з реальності повсякденного життя - в мрію або кошмар, з сучасності - в минуле, з зовнішнього - у внутрішнє.. Для їх відображення в тексті Рей Бредбері використовує різні просторові образи, що допомагає найбільш повно відобразити естетику письменника. Оповідання Бредбері побудовані на свідомих деформаціях, які реалізують естетичні та філософські погляди автора на такі філософські питання і проблеми, як самотність, творчість, пам'ять, життя і смерть, взаємовідношення природи і людини, соціальну дисгармонію.

Оповіді американського письменника Р.Д. Бредбері охоплюють широкий діапазон художніх ідей, які розкривають його естетичні та інтелектуальні інтереси. Проаналізувавши 40 оповідань Р. Бредбері з різних збірок, ми дійшли висновків, що твори мають декілька наскрізних мотивів та ідей: еволюція машин, мотив жорстокості дітей, мотив дитинства, життя та смерть, апокаліптичні мотиви і гуманізм.

Концепція людини у Рея Бредбері наближається до ідеальної. Його улюблені персонажі мають високі моральні якості і належать до першого типу характерів. Дослідник, який приділяє особливу увагу тим таємним

куточках людської душі, де дримають до пори до часу вельми мерзенні інстинкти, де причаїлися жорстокість, підлість, зрада.

З розвитком науки та техніки відбувається відмирання душі, що перетворює життя на пристосування. Еволюція, яка мала вплинути позитивно, завдала нещадних збитків людству, яке стало жорсткоким. Діти вбивають батьків, машини людей, а люди, один одного. Еволюція машин спричинила деградацію людей.

Уся творча спадщина Рея Бредбері пройнята гуманістичною проблематикою. Світогляд, який визначає цінність людини як особистості, її право на свободу, щастя, розвиток і реалізацію своїх здібностей, та принципи рівноправності, рівності, людяності як бажаної норми у стосунках між людьми – основні постулати письменника. Гуманістичну філософію Рея Бредбері можна звести до трьох основних моментів: людина має бути духовною, вільною, щасливою. Також, була розглянута тема жорстокості дітей як відображення жорстокості суспільства. Вивчивши вище викладений матеріал, можна зробити висновок, що в своїх оповіданнях автор дотримується теорії соціального навчання і бачить причину жорстокості дітей в жорстокості суспільства і брак уваги до дітей з боку батьків.

Важливе місце в романі займає тема апокаліпсису. Бредбері не лякає, він застерігає. Загибель цивілізації – це не трагедія, а природне завершення загальної кризи - соціальної, духовної, екологічної. Війна, на думку автора, звільнить людство від пут і умовностей колишнього існування. Люди перестають вибирати професію, вони всі стають рабами війни й довічними маріонетками в руках верхівки, працюючи на фабриках з виготовлення бомб та іншої зброї.

Рей Бредбері ще раз підкреслив найголовніший постулат своєї гуманістичної концепції: людина народжена для любові і добра, саме ці найвищі загальнолюдські цінності дають їй сили протистояти руйнівному процесу нівеляції та втрати духовності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев К.К. Предисловие / К.К. Андреев // Фантастика / Р. Брэдбери. – М. : Знание, 1963. – С. 5–24.
2. Аронов Р.А. Взаимоотношение пространства и времени и пространства - времени / Р.А. Аронов // Вопросы философии. – 1988. – № 1. – С. 71–84.
3. Ахундов М.Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы / М. Д. Ахундов. – М. : Наука, 1982. – 222 с.
4. Баталов Э. Я. В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах / Э. Я. Баталов. – М. : Политиздат, 1989. – 320 с.
5. Батыгин Г.С. Метаморфозы утопического сознания / Г. С. Батыгин // Квинтэссенция: Философский альманах, 1991. – М.: Политиздат, 1992. – С. 263–293.
6. Бахтин М. М. Из архивов записей к работе «Проблема речевых жанров» [Текст] / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Собрание сочинений. –Т. 5: Работы 1940-х начала 1960-х годов. – М.: Русские словари, 1997. – С. 243.
7. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–408.
8. Беляев Д.А. История культуры и искусств: словарь терминов и понятий. Учебное пособие для студентов./ Д.А. Беляев. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2010. – 81 с.
9. Бережной С. В. Живые машины времени, или Рассказ о том, как Брэдбери стал Брэдбери [Электронный ресурс] / С. В. Бережной. – Режим доступа // Peoples.ru: знаменитости: биографии, интервью, истории. – 2005. – Режим доступа: <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/fantasy/bradbury>.
10. Борев Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Борев. – М. : Астрель, 2003. – 575 с.

11. Брэдбери Р. Воспоминания об убийце [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://raybradbury.ru/library/collections/12/>
12. Брэдбери Р. Д. Золотые яблоки Солнца. [Электронный ресурс].– Режим доступа: raybradbury.ru/library/collections/3/
13. Брэдбери Р. Д. Лекарство от меланхолии. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://raybradbury.ru/library/collections/5/>
14. Брэдбери Р. Д. Темный карнавал. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://raybradbury.ru/library/collections/1/>
15. Брэдбери Р. Д. Электрическое тело пою. [Электронный ресурс].– Режим доступа: raybradbury.ru/library/collections/10/
16. Брэдбери Р. Моя Византия: «Вино из одуванчиков» / Р. Брэдбери // Вино из одуванчиков. – М. : Айрис-Пресс, 2015. – С. 3–9.
17. Брэдбери Р. О Скитаниях вечных и о земле. / Пер. с англ. Н. Галь. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://raybradbury.ru/library/story/50/7/1/>
18. Брэдбери Р. Рассказы [Электронный ресурс] // Рэй Брэдбери: сайт. – Режим доступа: URL: <http://raybradbury.ru/library/stories>.
19. Брэдбери Р. Человек в картинках [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://raybradbury.ru/library/collections/2/>
20. Брэдбери Рэй. И грянул гром. 100 рассказов. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://raybradbury.ru/library/collections/21/>
21. Газимзяно, М. И. Тема детства в повести Рэя Брэдбери «Вино из одуванчиков» / М. И. Газимзянов // Татьянанин день. – Казань, 2007. – № 4. – С. 130–136.
22. Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения / Н. К. Гей // Контекст 1974: литературно-теоретические исследования / отв. ред. Я.Э. Эльсберг. – Л. : Наука, 1975. – С. 213–228.
23. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – М. Советский писатель, 1977. – 464 с.

24. Головачева И.В. Утопии в литературе и психологии / Головачева И.В. // Вопросы филологии. – 2000. – Т. 6. – С. 119–131.
25. Гомзина Е. American Dream VS American Dreamers [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://raybradbury.ru/articles/gomzina_dream_vs_dreamers/introduction/
26. Гомзина Е. American Dream VS American Dreamers (Basing on the Novel Dandelion Wine) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. Гомзина. – Нарва : Tartu Uni Narva College, 2006. – 14 с.
27. Горбунов А.П. Поэтика публицистического творчества / А.П. Горбунов. – М.: Изд-во МГУ, 1978. – 64 с.
28. Горенко О.П. Біблійний ономастикон як синтез онтологічного та гносеологічного / О.П. Горенко // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. – 2009. – Вип. 16. – С. 149–159.
29. Громова А.Г. Научная фантастика / А.Г. Громова // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1962–1978. – Т. 5. – 1968. – С. 140–143.
30. Гуревич Г. И. Беседы о научной фантастике / Г. И. Гуревич. – М.: Просвещение, 1983. – 112 с.
31. Давиденко Г. Й., Чайка О. М., Гричаник Н. І., Кушнерьова М. О. Історія новітньої зарубіжної літератури: Навч. посібник. – К.: Центр учбової літератури, 2008, с.209-232.
32. Джанибеков В. Верить будущему / В. Джанибеков // Рэй Бредбери. О скитаньях вечных и о Земле. – М. : Правда, 1987. – С. 3–4.
33. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений / Ф. М. Достоевский. – Ленинград, 1976. – Т. 14. – 593 с.
34. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика./ В. М. Жирмунский. –Л.: Наука, 1977. – С. 5–24.
35. Замятин Е. И. Романы [Текст] / Е. И. Замятин. – М. : СЛОВО/SLOVO, 2001. – 605с.

36. Засурский Я. Н. О Рэе Брэдбери – человеке и писателе // Брэдбери Р. В дни вечной весны (сборник). – М.: Известия, 1982. – С. 5–8.
37. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М. С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. ред. Б. Ф. Егоров. – Л. : Наука, 1974. – С. 26–39.
38. Казанцева Л. В. Категория хронотопа в структуре художественного текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л. В. Казанцева. – М. : МПГУ им. В. И. Ленина, 1991. – 16 с.
39. Капленко В. Н. Функционирование темпоральных существительных в поэтическом тексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. Н. Капленко. – Екатеринбург : 1997. – 13 с.
40. Киселева М. И. Творчество Рэя Брэдбери. Традиция и современный литературный контекст. Автореф... канд. филолог, наук./ М.И. Киселева. – Нижний Новгород: 1993. —17 с.
41. Кожуховская Н. В. Оппозиция «открытое – закрытое пространство» в русском литературном пейзаже XIX века [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.jourclub.ru/22/725/>
42. Козубенко Л. М. Загальнолюдська парадигма малої прози Рея Бредбері / Л. М. Козубенко // Теоретична і дидактична філологія. Серія : Філологія (літературознавство, мовознавство). - 2016. - Вип. 23. - С. 90-97. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tdff_2016_23_12
43. Костомаров М. Твори: в 2-х т. / М. Костомаров. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: Повісті / упоряд., авт. передм. та приміт В. Л. Смілянська. – 1990. – 780 с.
44. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература в школе [Текст] : стратегия курса / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий // Филологический класс. – 1999. – № 4. – С. 14–27.
45. Леонов А. А. Предисловие к сборнику // Брэдбери Р. Передай добро по кругу./ Леонов А. А. – М.: Молодая гвардия, 1982. – С. 5–6.

46. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.
47. Лужановский А.В. Документальность повествования жанровый признак рассказов Н.С. Лескова / А.В. Лужановский. – Русская литература. – 1980. – № 4. – С. 144–150.
48. Макарова А. Тема технического прогресса в рассказе Р. Брэдбери «Вельд» / А. Макарова, Н. Бочкарева // Мировая литература в контексте культуры. – 2008. – С. 166–168.
49. Маркина Н. В. Художественный мир Рэя Брэдбери: традиции и новаторство: дис канд. филол. наук: 10.01.03. / Н. В. Маркина. – Самара, 2006. – 222 с.
50. Молитвин П. Рэй Брэдбери – грани творчества и легенда о жизни / П. Молитвин // Р. Д. Брэдбери. Тени грядущего зла: Роман, рассказы. — СПб.: Северо-Запад, 1992. – С. 4–7.
51. Морозова Т.Л. Спор о человеке в американской литературе: История и современность / Т.Л. Морозова. – М.: Наука, 1990. – 334 с.
52. Новикова В.Г. Фантастическая новелла Рэя Брэдбери / В.Г. Новикова. – 2000. – 13 декабря. – С. 212–213.
53. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю.Б. Орлицкий. – М. : РГГУ, 2002. – 685 с.
54. Осипов А. Фантастика от «А» до «Я» : (основные понятия и термины) : краткий энциклопедический справочник / А. Осипов. – М. : Дограф, 1999. – 351 с.
55. Прашкевич Г. Брэдбери / Г. Прашкевич. – М. : Молодая гвардия 2014. – 351 с.
56. Ревич В. Любовь и ненависть Рэя Брэдбери / Всеволод Ревич // Рэй Брэдбери. Память человечества. – М.: Книга, 1981. – С. 5–12.
57. Романова Е. Брэдбери / Е. Романова // Писатели США. – М.: Радуга, 1990. – С. 73–74.

58. Романова Е. Рей Брэдбери предостерегает / Е. Романова // Р. Брэдбери. Марсианские хроники. – М. : Мир, 1965. – 336 с.
59. Романчук Л. Образ главного героя в романе Брэдбери «Вино из одуванчиков» // [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: http://raybradbury.ru/articles/romanchuk_wine/
60. Сапогова Е. Е. Психология развития человека / Е.Е. Сапогова. – М.: Аспект пресс, 2001. – 460 с.
61. Серенков Ю.С. Особенности жанрового мышления Рэя Брэдбери. Дисс. канд. филол. наук. – М., 1996. – 200 с.
62. Сквозников В.Д. Метод художественный // Краткая литературная энциклопедия. М.,1967. Т.4.С.805
63. Скурлатов В.О творчестве Рэя Брэдбери / В. Скурлатов // Брэдбери Рэй. О скитаньях вечных и о Земле. – М. : Правда, 1987. – С. 643–653.
64. Тимофеев Л.И. Краткий словарь литературоведческих терминов / Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1985. – 312 с.
65. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 576 с.
66. Утехин Н. П. Жанры эпической прозы / Н. П. Утехин. – Л. : Наука, 1982. –185 с.
67. Федоров Ф.П. Сервантес и Гофман (сюжет и жанр) // Вопросы сюжетосложения. – Вып.2. –Рига, 1972. – С. 170–182.
68. Шпетный К.И. Лингвостилистические и структурно-композиционные особенности текста короткого рассказа (на материале американской литературы): Автореф. дис. . канд. филол. наук. – М., 1980. – 24 с.
69. Bradbury / ed. by Steven L. Aggelis. – Jackson : Uni Press of Mississippi, 2004. – P. 170–174.
70. Bradbury R. Ray Bradbury short stories. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: shortstoryguide.com/ray-bradbury-short-stories/

71. Hill, S. Science-Fiction Supernova / Sandy Hill // Conversations with Ray
72. Johnson, W. L. Ray Bradbury / Wayne L. Johnson. – N. Y. : Ungar, 1980. – 173 p.
73. Polak F. The Image of the future / F. Polak. – Elsevier Scientific Publishing Company. Amsterdam, London, New York, 1973. – 326 p.
74. Touponce, W. F. Ray Bradbury and the Poetics of Reverie: Fantasy, Science Fiction and the Reader / William F. Touponce. – Ann Arbor : UMI Research Press, 1984. – 131 p.
75. Weller, S. Ray Bradbury: The Art of Fiction / Sam Weller // The Paris Review.– 2010. – № 203. – P. 65–103.