

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УНІВЕРСИТЕТ МИТНОЇ СПРАВИ ТА ФІНАНСІВ**

**ФАКУЛЬТЕТ ЕКОНОМІКИ, БІЗНЕСУ ТА МІЖНАРОДНИХ ВІДНОСИН
КАФЕДРА ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ, ПЕРЕКЛАДУ
ТА ПРОФЕСІЙНОЇ МОВНОЇ ПІДГОТОВКИ**

Кваліфікаційна робота магістра

на тему:

**«ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЕННЯ ГІПЕРРЕАЛЬНОГО СВІТУ У РОМАНІ
ДЖ. К. РОУЛІНГ «ГАРРІ ПОТТЕР І ОРДЕН ФЕНІКСА»»**

Виконала: студентка II курсу
групи ФЛ-23-1мз
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041
Германські мови та літератури
(переклад включно), перша – англійська
Криванич Юлія Сергіївна

Керівник к.філол.н., доц. Чернявська О. К.
Рецензент к.філол.н., доц. Дашко Н. С.

«Допущено до захисту»
Завідувач кафедри

(підпис)

Дніпро – 2025

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УНІВЕРСИТЕТ МИТНОЇ СПРАВИ ТА ФІНАНСІВ

Факультет економіки, бізнесу та міжнародних відносин
Кафедра іноземної філології, перекладу та професійної мовної підготовки
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури
(переклад включно), перша – англійська

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

« ____ » _____ 20__ року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

Криванич Юлії Сергіївни

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) _____
Особливості творення гіперреального світу у романі Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса».
- Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) к.філол.н., доц. Чернявська О. К.
затверджені наказом УМСФ від « ____ » _____ 20__ року № _____
2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) _____ 20__ р.
3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту): специфіка масової літератури, характеристики жанру фентезі, поняття гіперреального світу у художньому творі, сюжет, система персонажів та засоби створення гіперреального світу у романі Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса».
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити)
 - 1) Розглянути масову літературу та її специфіку; _____
 - 2) Виокремити провідні характеристики фентезі як літературного жанру;
 - 3) Охарактеризувати гіперреальний світ і його функційність у літературному творі;
 - 4) Визначити особливості побудови сюжету в романі Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса»;
 - 5) З'ясувати багатогранність та наближеність до реальності в побудові системи персонажів роману Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса»;
 - 6) Проаналізувати тематику, проблематику й ціннісні доміанти роману Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса».

5. Консультант розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Чернявська О.К., к.філол.н., доц.	06.09.2024	06.09.2024
Розділ 1	Чернявська О.К., к.філол.н., доц.	04.10.2024	04.10.2024
Розділ 2	Чернявська О.К., к.філол.н., доц.	01.11.2024	01.11.2024
Висновки	Чернявська О.К., к.філол.н., доц.	02.12.2024	02.12.2024

6. Дата видачі завдання 06.09.2024 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	травень 2024	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	червень 2024	виконано
3.	Написання вступу	вересень 2024	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	жовтень 2024	виконано
5.	Написання практичного розділу	листопад 2024	виконано
6.	Формулювання висновків	грудень 2024	виконано
7.	Одержання відгуку та рецензії	січень 2025	виконано
8.	Захист	січень 2025	виконано

Магістрант


(підпис)

Ю. С. Криванич
(ініціали та прізвище)

Керівник роботи

(підпис)

О. К. Чернявська
(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Магістерська кваліфікаційна робота – 66 стор., 51 джерело

Об’єкт дослідження: феномен гіперреальності в романі Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса».

Мета роботи: визначення поетикальних особливостей втілення концепції гіперреальності в романі Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса».

Теоретико-методологічні засади: концепції теорії гіперреальності (Ж. Бодрійяр), інтертекстуальності (Ю. Крістева), дослідження жанрових особливостей фентезі у працях Дж. Толкіна, Л. Бургесса та ін.

Отримані результати: У роботі розглянуто стилістичні та жанрові особливості роману Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса», які формують гіперреальний світ твору. Визначено механізми, що є складовими авторського стилю Дж. К. Роулінг і надають її творам надзвичайну привабливість. Унікальність дослідженої серії книг полягає в тому, що в ній цікавим чином переплітаються відразу кілька жанрів – твір містить в собі елементи казки, міфу, детектива, фентезі, а також деякі риси шотландського фольклору.

Ключові слова: *масова література, гіперреальність, фентезі, інтертекстуальність, художній стиль Дж. К. Роулінг, Гаррі Поттер*

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of such a topic as «Peculiarities of Creating a Hyperreal World in J.K. Rowling's Novel «Harry Potter and the Order of the Phoenix»».

The object of the work can be defined as the phenomenon of hyperreality in the novel by J. K. Rowling «Harry Potter and the Order of the Phoenix».

The main aim of the paper consists in determination of the poetic features of the embodiment of the concept of hyperreality in the novel by J. K. Rowling «Harry Potter and the Order of the Phoenix». It determined the accomplishment of such objectives as:

- analysis of the concept and functionality of the hyperreal world in literature;
- examination of the narrative structure of «Harry Potter and the Order of the Phoenix».

The research utilizes comparative-historical, textual, and contextual analyses along with descriptive-analytical methods. These approaches enable a detailed exploration of hyperrealism in the novel and its artistic manifestations.

The paper consists of an introduction, two chapters, conclusions, and a bibliography. The first chapter examines hyperreality as a literary phenomenon, while the second analyzes its realization in Rowling's novel, with particular attention to plot construction, character systems, and artistic techniques.

This research is a valuable contribution to the study of mass literature and hyperreality, offering insights into the intricate blend of real and fantastical elements in J.K. Rowling's work.

Key-words: *hyperreality, fantasy, mass literature, J.K. Rowling, Harry Potter, postmodernism*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ГІПЕРРЕАЛЬНІСТЬ ЯК ОБ’ЄКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ВИВЧЕННЯ	6
1.1 Масова література та її специфіка.....	6
1.2 Провідні характеристики фентезі як літературного жанру	13
1.3 Гіперреальний світ і його функційність у літературному творі.....	21
РОЗДІЛ 2. ПОЕТИКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ ГІПЕРРЕАЛЬНОСТІ В РОМАНІ ДЖ. К. РОУЛІНГ «ГАРРІ ПОТТЕР І ОРДЕН ФЕНІКСА»	33
2.1 Особливості побудови сюжету в романі Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса»	33
2.2 Багатогранність та наближеність до реальності в побудові системи персонажів роману Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса»	43
2.3 Художні засоби створення ілюзії реального у фантастичному світі роману Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер та Орден Феніксу»	52
ВИСНОВКИ	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	67

ВСТУП

Актуальність дослідження. Нині все очевиднішою стає специфічна роль популярної літератури, яка відображає сучасну масову свідомість. Людська психологія не встигає за середовищем, що стрімко змінюється. Люди знадміру перевантажені інформацією, вони фізично втомлюються від нескінченного потоку новин.

Сучасне масове мистецтво стає функцією існування, воно як предмет розваги наближається за своєю сутністю навіть до спорту [41]. У свою чергу М. Фуко вважав, що пам'ять масової культури створюється штучно.

Народна пам'ять стирається безповоротно, а масова культура нескінченно множить знаки-симулякри, провокує відчуття безглуздості буття. Людям нав'язують не ту реальність, яка насправді була і яку вони насправді проживали, а ту, яку вони повинні зараз пам'ятати, що, безсумнівно, призводить до постійного переписування історії та маніпулювання колективним свідомим і несвідомим.

На відміну від «високої» літератури, «низова» література через шаблонно-тривіальні властивості авторської репрезентації тексту називається «низькою» або «другосортною». Експансії такого явища як масова література сприяло поширення авторських творів за допомогою розвитку друкарської справи та впровадження їх у маси. Масова література у своїй споконвічній репрезентації, з одного боку, передбачає наявність розважального характеру, поширеного в широких масах, що іноді переходить у підрозділ читива, дуже низької літератури, а з іншого боку, націлена на аудиторію з низьким рівнем споживання художньо-класичних творів [42].

В якості однієї з причин популярності серії романів про Гаррі Поттера можна назвати індивідуальні особливості жанру – поряд з описами предметів і явищ сучасного світу в творі присутні численні описи реалій чарівного світу. У романах про Гаррі Поттера поєднується реальне і нереальне, цілком

ймовірне і абсолютно неправдоподібне, формуючи дискурс гіперреальності. Відсутність в українському літературознавстві цілісних досліджень особливостей реалізації гіперреальності в романі Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса» зумовлює актуальність дослідження.

Мета дослідження: визначення поетикальних особливостей втілення концепції гіперреальності в романі Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса».

Поставлена мета передбачає необхідність реалізації таких **завдань дослідження:**

1. Розглянути масову літературу та її специфіку;
2. Виокремити провідні характеристики фентезі як літературного жанру;
3. Охарактеризувати гіперреальний світ і його функційність у літературному творі;
4. Визначити особливості побудови сюжету в романі Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса»;
5. З'ясувати багатогранність та наближеність до реальності в побудові системи персонажів роману Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса»;
6. Проаналізувати тематику, проблематику й ціннісні домінанти роману Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса».

Об'єкт дослідження: феномен гіперреальності в романі Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса».

Предмет дослідження: поетикальні особливості втілення концепції гіперреальності в романі Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса».

Вибір **методів дослідження** зумовлено специфікою темою кваліфікаційної роботи, методологічними засадами якої є основні положення теорії інтертекстуальності. Для виявлення джерел, аналізу й опису форм вираження категорії гіперреальності в романі Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса» в роботі насамперед використано порівняльно-історичний,

текстуальний і контекстуальний аналіз та аналітично-описовий метод, що ґрунтується на спостереженні й класифікації досліджуваного матеріалу.

Наукова новизна дослідження. Робота є першою спробою цілісного аналізу форм і засобів реалізації категорії гіперреальності в романі Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса», яка ще не була об'єктом літературознавчих досліджень у цьому аспекті.

Теоретичне значення отриманих результатів. У роботі виявлені особливості вираження гіперреальності в доробку сучасного автора, тому результати дослідження можуть застосовуватися для подальших розвідок із проблеми діалогу текстів, культур і мистецтв у постмодерністській літературі. Також дослідження відкриває перспективу нового осмислення природи художнього твору.

Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості використання його результатів у позакласній роботі з англійської мови й літератури в старшій школі (зокрема, вивченні явища гіперреальності. Матеріали дослідження були використані для участі в Міжнародній науково-практичній конференції студентів та молодих вчених 25 жовтня 2024 року на тему «Наука в епоху соціокультурних змін: реалії, перспективи та цифрові трансформації» у секції «Літературознавство». Додатково матеріали можуть застосовуватися для написання підручників і навчальних посібників з актуальних питань гіперреальності, сучасної літератури англійськомовних країн, підготовки курсових та магістерських робіт у вищій школі.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, загальних висновків і списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. ГШЕРРЕАЛЬНІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ВИВЧЕННЯ

1.1 Масова література та її специфіка

Розподіл літератури на масову, белетристику та класичну є досить умовним [43]. Характерними особливостями масової літератури є широка спрямованість на масового читача (величезний тираж з метою продажу і просування різноманітних творів), нівелювання меж класичної літератури та егалітарної з метою зображення читача з позиції середньої ланки в літературних творах.

Ще в першій половині ХХ століття О. Хакслі писав, що з масової свідомості майже зовсім зникають літературні «зразки міжнародної значимості» [45]. Зовнішні реалії, відображені літературою ХVIII–ХІХ ст., настільки не збігаються з технічними та інформаційними нововведеннями ХХІ століття, що читання класичного тексту перетворюється на нелегку працю і вимагає від читача пошуків у галузі історії, етнографії, географії, ідеології минулих часів [1].

Сьогодні масова література відображає ескейпістські переживання людини постіндустріального суспільства, її бажання втекти в блискучий вигаданий світ, який сповнений розпалу пристрастей, високої романтики стосунків, і дає людині можливість побути не собою, а ще кимось. В «еру руйнування» індивід може відчувати себе справжнім героєм, коханим, переможцем тільки в симультантній реальності.

Масова література ідеологічно навантажена, вона не лише відповідає «горизонту очікування» читача, а й формує його за заздалегідь визначеними параметрами. «Масова література – це дослідження масової свідомості, вивчення природи сучасного мислення та теорії його відображення у мистецтві та в житті. Жорстокі, еротичні та сентиментальні надлишки нинішнього життя демонструють різні аспекти сучасного досвіду, втіленого

на сторінках сенсаційної та кітчевої літератури: у романах, коміксах, таблоїдах» [46].

У західній культурі вивченням масової літератури займалися філософи, соціологи, психологи, дослідники в галузі мас-медіа, хоча і там науковці більше приділяли уваги її ідеологічності, психологічним стратегіям на кшталт З. Фрейда, проблемам свідомості мас тощо. У 60-ті роки ХХ ст. масова література стала перетворюватися на об'єкт серйозного дослідження з погляду як естетики, так і антропології. Пізніше робляться спроби вичленувати всередині корпусу масової літератури ту прозу, яка раніше називалася «belle letter», і ту, що нині називається «trash literature».

Багато нових жанрових утворень виникають на периферії, у своєрідних маргінальних нішах, які до певного часу не вважаються літературним «верхом», а тому жорстка естетична ієрархія не сприяє розумінню можливості зміни статусу твору, що вважався до якогось моменту «легким». Процес обміну жанрами, стильовими знахідками, темами взаємний для елітарної та масової літератури [47].

Постмодернізм, заявивши себе як про всеосяжний напрям мистецтва другої половини ХХ в., наполягав на «засипанні ровів і переході кордонів» (Г. Фідлер) між різними рівнями літератури. Письменники-постмодерністи віртуозно поєднували оповідні дискурси з різних літературних пластів. Вони містифікували читача, ховаючи у звичній і легко відомій формі, наприклад, трилера, новий зміст, основним пафосом якого була іронія стосовно «зношених» жанрових моделей.

Наразі спостерігається ще один цікавий феномен: якщо у ХХ ст. стверджувалося, що масова література являє собою естетичне непорозуміння, то зараз із не меншим запалом стверджується, що «масова література існувала завжди, хоча могла називатися і сприйматися по-різному» [1]. У ХХ ст. література тісно пов'язана з книговидавничою індустрією і перетворюється на товар, який, як і будь-який інший вироблений продукт, необхідно продати, і тому для того, щоб знайти збут, вона повинна

враховувати «горизонт очікування» не групи інтелектуалів, а мільйонів людей [48].

Нині формульна література займає більшу частину літературного потоку, що з усією очевидністю фіксує комерціалізацію книжкового ринку. На поверхні лежать ескейпізм, політичний та моральний консерватизм формульної літератури, бажання відповідати та догоджати уподобанням масового читача, орієнтація на комерційний успіх. Тому варто уявити об'ємну, повну картину того, яким чином масова література маніпулює колективним свідомим та несвідомим та які нові стереотипи вона впроваджує.

Наприкінці ХХ століття підтвердилося положення Ж. Бодрійяра про те, що руйнується ієрархія естетичного «верху» і «низу», що здавалася стійкою. Основним принципом високої літератури була відсутність комерційної складової, вірніше, твір, який претендує на роль серйозного, за визначенням не мав права на комерційний успіх [35].

У середині 80-х років ХХ ст. Енді Ворхол зробив те, з чим ми стикаємося зараз, – мати комерційний успіх, займати верхні рядки в «коротких і довгих списках» тієї чи іншої відомої премії стало модним. У масовій літературі наочно реалізується блискуча метафора Гі Дебора, який говорив, що суспільство – це шоу-світ [38].

Межі між літературою серйозною для високоосвічених читачів та літературою низовою для бідних читачів, які не мають за плечима приватної школи чи університету, наразі зникли. Книги, які стали товаром нарівні з речами, продаються за тим самим принципом, що й речі: люди купують «імена», і чим ім'я більш маркетингово розкручене, тим більшою є його ціна.

Висока літературна мода, що формується мас-медіа, значуща начебто тільки для масової літератури, тому що звичайному читачеві важливо відчувати причетність до інтелектуальної вершини. Але масова та елітарна література сьогодення, маючи в основі полярні естетичні цілі, орієнтована на досягнення широкого визнання [36].

Постмодерний роман теж прагне стати бестселером, і письменник, який сповідує принципи постмодерної поетики, прагне всеосяжного успіху не тільки в еліти, а й в усередненого читача.

У масової літератури як культурного та соціального феномена є одна особливість – вона неймовірно гнучка. У ній враховуються всі зони читацьких очікувань – від низу до естетичної елітарності.

Для одних читачів вона реалізується у вигляді «сміттевої літератури» (trash literature), книги серединного рівня називаються белетристикою, а для інтелектуалів масова література може невимушено мімікрувати під постмодерний роман. Коли стане модною ще якась естетська новація, масова література з легкістю їй відповідатиме.

Масова література подібна до води, яка заповнює будь-яку форму. Х'ю Холман іронічно зауважив, що інтелектуали читають популярну літературу для того, щоб потішити себе або дізнатися про щось нове, але в подібній крамолі вони ніколи не зізнаються [33].

Х. Холман чітко фіксує дві складові подібного типу прози (зазначимо, що у популярній літературі їх значно більше): цікавість та інформативність. Цікавість як принцип літератури існує з часів Аристотеля, тоді як інформативність була прерогативою новин, газет, а зараз Інтернету [33].

Найчастіше масова література тяжіє до відображення нагальних соціальних реалій. З цієї позиції вона випереджає літературу серйозну і надає читачеві більш менш достовірний зріз часу, який реалізується в повсякденних речових деталях, в мові.

Але при цьому конкретний час у формульному романі стрімко перестає бути пізнаваним, події, особливо соціально-політичні, швидко застарівають. Це в принципі відбувається з будь-яким репортажем. Масова література багатofункціональна, наприклад, якщо говорити про рецептивну орієнтацію, то читачеві вона дарує почуття самореалізації, повного задоволення бажань.

Роман формульного типу допомагає миритися з несправедливістю і жорстокістю зовнішніх реалій, що можна сприймати як компенсацію за

довготерпіння і несвободу, оскільки підсвідомі мрії людини прагнуть визнання в рамках загальноновизнаної моралі. Функціонально масова література виконує роль клапана, що випускає пару соціальної агресії, коли реальне оточення не відповідає ідеалу [36].

Дуже важливим є те, що формульна література надає людям ігровий полігон для безпечного виходу власних пристрастей та егоїзму. Націленість на читання заради миттєвого задоволення, для легкого проведення часу, для психологічної релаксації (що, безсумнівно, входить у функціонал популярної літератури) свідчить навіть не так про невибагливість читацького смаку або про активну соціальну вимогу створити ілюзію, що її читач заповнює у реальному житті [26].

У масовій літературі знаходить відображення непроста і, можна сказати, трагічна прикмета епохи віртуальної реальності, коли природні катаклізми, терористичні акти споглядаються кожною людиною через телевізійну або інтернет-картинку. Кадр/сайт/слайд стає самоцінним, тяжіє над людиною. Люди, щодня спостерігаючи за страшними подіями, звикають до катастроф і відбувається те, що сучасні психологи називають «баналізацією трагедії».

Якщо говорити про жанри масової літератури, то подібний феномен спостерігається, наприклад, у крутому бойовику або жанрах action, thriller, коли події, що викликають жах, перетворюються на шоу. Масова література, безперечно, одномірна, чітко структурована і у сфері жанру, і у сфері власної поетики [27].

Проте слід зазначити, що у масовій літературі з кінця ХХ ст. починає виявлятися одна цікава особливість: на відміну від прози, що претендує на статус серйозної/елітарної, популярна література не акцентує хаос, все відбувається з точністю до навпаки. Масова література прагне подолати хаотизацію світу запровадженням у читацьку свідомість непохитної віри у перемогу добра над злом. І хоча подібний варіант вирішення життєвих колізій прямолінійний, а часто просто ілюзорний, проте можна з певною

умовністю говорити про те, що масова література опосередковано втілює християнську ідею загальної справедливості.

У сучасній формульній літературі відображається приховане невдоволення людини соціальними інститутами. Приміром, у вестерні чи крутому детективі герой доводить, що тільки одинак здатний здійснити справжнє правосуддя, тоді як люди, покликані захищати закон і порядок, виявляються безсилими чи корумпованими.

Масова література здатна знижувати рівень напруженості між різними групами, гармонізувати протиріччя між індивідуальною анархією та колективістським ідеалом порядку. І, нарешті, масова література допомагає читачеві легше пристосуватися до різкої зміни традицій, що здавались непорушними, і виникнення нової системи цінностей, що надзвичайно важливо в переломні епохи, які переживає суспільство.

Отже, слід звернути увагу на типологію жанрів масової літератури. Це допоможе визначити жанрово-тематичні домінанти масової літератури, що відображають динаміку формування та конфігурацію цінностей гіпотетичного «нового світу» [27].

Відразу слід підкреслити, що в такому алгоритмі дослідження не знайдеться місця комерційному чиннику, часто продиктованому ринковою затребуваністю тих чи інших літературних «брендів», для яких характерна тиражованість і однотипність. Виключається також (наскільки це можливо) соціологічний чинник, що спотворює художню цінність творів, оскільки він безпосередньо залежить від рівня комерціалізації, видавничого впливу, який знову ж таки прив'язаний до популяризації бренду. Адже орієнтація на «проданість» творів чи авторів все-таки займає низову платформу в піраміді масової літератури, споживачем якої є згаданий вище усереднений, недосвідчений, некваліфікований, позбавлений «літературної пам'яті» читач [5].

По-перше, академічна літературознавча практика залежить від «літературоцентричності»; по-друге, (як наслідок) у поле зору дослідників

потрапляють або виробники «брендів», або «класики», які міцно посіли перші позиції, через свою апіорну залежність від «високої» літератури; по-третє, жанрово-тематична та сюжетно-образна прототиповість та фрактальність високої літератури стає невід'ємною рисою сучасної масової літератури; по-четверте, в силу вищевказаних чинників, а також усталеної літературознавчої традиції сучасна масова література найчастіше асоціюється та співвідноситься з поняттям «белетристика» та корелює із західним визначенням «популярна»; по-п'яте, масова література невіддільна від постмодерного контексту і сприймається часто в категоріях постмодерну; по-шосте, в жанровому розмаїтті перші позиції займають детектив (іронічний детектив, історичний детектив, детективний трилер та інші субжанрові варіанти), сентиментально-мелодраматичний жіночий роман із переходом у любовно-еротичний роман та його субжанрові варіації, фантастика та її підвиди. У цьому аспекті дифузність жанрів призводить до виникнення явища метажанровості [13].

Масова література свідомо зорієнтована на використання стереотипів, у ній навмисно спрощуються причинно-наслідкові зв'язки, характер найчастіше тяжіє до шаблону і посилюється роль авантюрної фабули. У масовій літературі і автор, і читач знають правила формульної гри: письменник створює такий текст, який орієнтований на виконання бажання читача отримати «максимум збудження» [6]. А читач знає, що найзапекліші, найнебезпечніші пригоди ніяк не похитнуть його безпеки.

Формульна література відображає певний етап культури, який утворює особливе конвенційне середовище. У цьому середовищі формуються міфи, символи, теми, образи часу.

Їх зміна, і навіть породження наступних міфів, символів, тем, образів призводять до появи нових жанрових різновидів, наприклад зрощування вестерну з психологічною драмою чи детективу з любовним романом. Так само в основі політичного роману може бути наявна детективна інтрига, і тоді рух сюжету підпорядковується розкриттю політичних хитросплетінь,

дослідженню психологічних інтенцій політиків, державних чиновників, поясненню прихованих важелів функціонування влади.

Масова література претендує на формування свого естетичного канону. Псевдодокументалізм, прагнення переконати читача у достовірності найнеймовірніших подій характерно найчастіше для детектива та любовного роману. Саме в них відрефлектовані реалії сучасного життя, вони тяжіють до правдоподібності, що не варто плутати із типізацією.

Із часом ці жанри можуть сприйматися як своєрідний путівник культурною мапою епохи, тому що вони відображають специфіку повсякденності, побут, мовні особливості певного періоду, деталі якого втрачаються при відсіванні деталей, що виходять за межі типового. Масова література дає можливість читачеві познайомитися з іншими умовами існування і без найменших зусиль перейти в інший соціальний статус.

Таким чином, головними ознаками масової літератури в контексті масової культури є її популярність і тривіальність, що реалізується завдяки автору як невід'ємному конструкту масової літератури та читачеві, на якого вона націлена, що реалізується за допомогою маркетингових технологій. Отже, масова література постає в ролі транслятора генеральних ідей, що поєднує окремого читача із суспільством загалом, регенеруючи основні концепції, проблеми та стереотипи у яких конструюється каркас масової літератури зокрема.

1.2 Провідні характеристики фентезі як літературного жанру

Слово «фентезі» (англ. *fantasy* – «фантазія») вживається в сучасному фантастознавстві у двох значеннях, які часто перетинаються. У вузькому сенсі під фентезі мають на увазі жанр казково-міфологічної прози пригодницького, як правило, характеру, що склався в англійській літературі другої половини XIX – першої половини XX ст.

Близькі до фентезі паралельні явища були присутні в літературному процесі Німеччини і скандинавських країн, де з середини ХХ ст. розвивалися оригінальні версії того ж жанру. У цих рамках виділяється ще більш вузьке поняття «жанрове фентезі». Зазначений, найбільш масовий і затребуваний ринком напрямок відтворює більш-менш явно теми і сюжетні ходи класичних творів ранньої фентезі. Зразками зазвичай є «Володар Перснів» Дж. Р. Р. Толкіна – так зване епічне фентезі, а також пригодницькі оповідання Р. І. Говарда – «героїчне фентезі» [44].

Більш широкий зміст слова «фентезі» охоплює всі напрямки «ненаукової» фантастики, включаючи потужний потік містичної прози і «літератури жахів» (horror), чия історія сходить до епохи романтизму. У сучасній літературі це дозволяє включати в поняття «фентезі» (перш за все, англійським літературознавцям) такі явища, як популярний у французькій літературі напрямок неявно-містичної прози *fantastique* або різновиди магічного реалізму [39].

У романських і слов'янських країнах літературознавці і критики, як правило, застосовують термін фентезі тільки до фентезі у вузькому сенсі або навіть тільки до жанрового фентезі. Іноді тим самим свідомо підкреслюється його «чуже» – англійське – походження. З іншого боку, традиція називати твори фантастичної літератури в цілому «фантазіями» – *fantasy* – сягає початку ХІХ в.

Після відокремлення наукової фантастики до початку ХХ в. термін закономірно був успадкований фантастикою «ненауковою» в різних її вимірах. Найближчим аналогом англійського *fantasy* в цьому розширювальному сенсі є українська «література вимислу» [37].

Вочевидь, у досліджуваному жанрі дуже сильне міфологічне начало. Ця думка підкріплюється припущенням про те, що фентезі тому і не потребує ретельної підготовки реципієнта при введенні та знятті фантастичного припущення, що пересічним читачем жанр сприймається як певний споконвічний вид фантастики [33].

Тут криється кілька причин популярності фентезі. Головний герой самотній, тому він опрацьований психологічно та викликає співчуття. У фентезі «можна все», і в ній інший, або «вторинний», світ подається як даність. Персонажі прозрівають, коли розкривається фантастична відсилка, яка відкриває їм справжню реальність.

Новий світ вільний від фальшу. Оголоюються та загострюються справжні стосунки. Головна привабливість фентезі в тому, що воно дарує людині віру в диво, що світ дійсно такий, яким ми його уявляли, і таїть у собі щось важливіше за поверхневі цінності, що кожен – герой свого життя, в якому є місце подвигу.

Фентезійний світ насичений подіями, він дає відчуття повноти життя на межі можливостей та подолання себе. Чітке розмежування Добра та Зла полегшує самоідентифікацію героя, визначення його цілей.

Коли персонаж приєднується до такої категорії світового масштабу, він набуває зв'язку з «вищими силами», знаходить однодумців. Тепер він частина цілого, і його є кому берегти. Це відчуття єдності та пишноти світу у всьому його різноманітті реальностей – є місією жанру, і коли вона вдало реалізована, реципієнт щасливий [33].

Характерною рисою фентезі є моделювання «можливого», «вторинного» чи «іншого» світу. Коли міфи для людей були не культурно-історичною спадщиною, а релігійними уявленнями сучасності, вони не потребували втечі в інший світ, оскільки загадки були довкола. Потім середньовічне християнство взяло віру під жорсткий контроль та створило свою систему відносин із надприродним. Однак простий люд не забув старих божків, і вони пішли у простір забобонів та казок, ставши «малим народцем», як його називають у західноєвропейській культурі.

Почалася епоха великих географічних відкриттів, ньютонівська технічна революція, винахід мікроскопа затьмарили потойбічні загадки. Те, про що дізнавалася і створювала людина тут і зараз, стало магією сучасності. Наука невпізнанно трансформувала світ, і Гегель вже передбачав загибель

мистецтва, як раптом ранні англійські романтики зазнали ностальгії та потягу до міфологічним тем. І на протигагу всюдисущому пануванню матеріалізму у філософії виникає новий напрямок, що передбачає сфери, розуміння яких через розум є недостатнім і можливим через інтуїцію, віру, інстинкти тощо.

Епоха ірраціоналізму відкрила нову сторінку для людства. З появою постмодернізму, який названо «Новим Середньовіччям», знову актуалізувався інтерес до «таємних знань», готики та балад. Швидше за все, руйнівні війни та техногенні катастрофи стали причинами підриву довіри до науки, і після такого досвіду магія перестала виглядати настільки ненадійно, до неї повернувся інтерес. Таким чином, фентезі виникло як жанр, що реалізує художньо-компенсаторні функції [25].

Хоча класифікація напрямів усередині жанру фентезі ще залишається хиткою, вже є спроби привести наявні системи до загального вигляду, виділивши сюжетно-тематичний, часовий, національний, адресний та інші критерії. Так, епічний напрям жанру фентезі характеризується всебічною опрацьованістю художнього світу, який відіграє провідну роль, на відміну від героїчного фентезі, де простір – лише тло для видатного персонажа. Отже, наявність «вторинного», «іншого» світу є одним із найважливіших критеріїв жанру фентезі, простір має бути цілісною повнокровною картиною світу [6].

Середньовічний антураж – найспірніша риса поезики фентезі. Так, вплив Середньовіччя на жанр великий, він пов'язаний з лицарським романом і кодексом честі, з міфологією того періоду, і в багатьох творах справді використовується стилістика епохи. Але, наприклад, «Гаррі Поттер» і «Хроніки Нарнії» містять лише окремі зовнішні елементи середньовічного колориту, і навіть за іншими параметрами однозначно фентезійні. У «міському фентезі», своєю чергою, середньовічний елемент практично цілком нівельований [39].

Очевидно, що попередниками фентезі стали і міфи, і фольклор, і героїчні пісні, і творчість романтиків, і окультно-містична література тощо.

Знання цього найбагатшого культурного пласта дозволило б глибше зрозуміти твір у жанрі фентезі.

Розвиток характеру часто залежить від умовного ритуалу ініціації, що також нагадує міфологічні сюжети. Але фентезі не повторює, а відтворює та реінтерпретує давні архетипи.

У основі фентезі лежить ескапізм як творчий принцип: «Можна сказати, що й за застосуванням уяви, і за створенням фентезі стоїть людське прагнення до свободи...» [11]. Людині хочеться втекти від складного світу, який їй незрозумілий, ворожий.

Дж. Р. Р. Толкін бачив у такому уникненні повсякденності терапевтичну функцію: йдеться не про дезертирство з поля бою, але про втечу з в'язниці. І водночас фантастичний ескапізм може задовольняти морально-етичні мотиви зовсім іншого характеру – патологічні. Таким чином, справжня дійсність для головного героя фентезі, а іноді і для реципієнта є стартовим майданчиком, із якого він перекидається у «можливий» світ «справжньої реальності» фентезі [23].

Жанр фентезі оперує не якоюсь конкретною історичною епохою, а збірним образом минулого: тут час сюжетний, але не історико-хронологічний. Відтак, автор творить власний міф.

Варто відзначити в поезії фентезі також пієтет по відношенню до Чужого, тобто, крім іншого особливого світу, піднесено сприймаються й магичні істоти, ким би вони не були, які регулярно займають важливі ролі в жанрових творах [24]. Не дивно, що для періоду соціального надлому властиве захоплення фентезі.

Більше того, у досліджуваному жанрі надзвичайно сильний ігровий компонент, що дає йому всі шанси стати провідним жанром постмодернізму. Якою б різною не була світоглядна складова конкретного твору, герої, як правило, здійснюють якусь ініціацію, яку можна назвати квестом.

Боротьба з правилами соціуму та бажання втекти від зобов'язань у дитинство вказують на присутні в ідейно-естетичному наповненні творів

фентезі риси пуерилізму – незрілої свідомості. Але все минає, протестні настрої та бунтарство зазнають метаморфоз, породжуючи звитязність, потяг до подвигу і готовність пожертвувати життям заради соціуму – це героїзм як основа фентезійного жанру. Реципієнт може прожити такий досвід у просторі фентезі без шкоди для свого здоров'я, родини та кар'єри.

Героїчне представлено в жанрі фентезі як боротьба – агон. Рухаючись сюжетною лінією, читач разом із головним героєм бореться за позитивний фінал, і це лише початкові рівні гри як постмодерністського засобу впорядкування матеріалу.

Реалізація ігрового процесу вимагає певного відокремленого простору, правил, привабливої мети, а інколи й другого гравця. Двосвітність фентезі ефективно це забезпечує, реципієнт грає зі значеннями у впізнавання, а отже, вступає у протистояння з автором. Можуть бути сформульовані три рівні залучення до цієї постмодерної гри: просто спостереження і зчитування, гра як така, співтворчість [23].

Фентезі надає людині величезне поле для самореалізації. Моделювання себе через мультимедіа стало частиною життя, і фентезі з його орієнтованістю на віртуальне начало розширило для читачів можливості нових форм соціалізації.

Поширилася практика аматорської літературної творчості фанфікшн (fan fiction), коли будь-яка людина, хоч якось знайома з твором, може написати продовження, розвинути лінію другорядного персонажа, запропонувати свій варіант «що було б, якби тут герой зробив інший вибір» та інші дописки. Такому письменнику необов'язково навіть симпатизувати твору, на основі якого він творить – хейтери (ненависники, противники) теж можуть виплеснути свої почуття, наприклад, розправившись у тексті з кимось із персонажів [39].

Дж. Р. Р. Толкін теорії жанру присвятив есе «Про чарівні історії» (1947). У Толкіна фантазія розглядається як здатність до необмеженого творчого вимислу – засіб створення «чарівної історії» (fairy-story). Фантазія

виводить людину з повсякденності у простори Чарівної Країни, Феєрії. Творячи «чарівну історію», людина свідомо чи несвідомо творить цілий «вторинний світ», який неминуче схожий на «первинний», але існує за власними, зовсім не раціональними, законами. Цей вторинний світ цілком може розміщуватися де-небудь в міфічному минулому світу «первинного», а то й за сусідством із ним у сьогоденні – як світ стародавніх казок і героїчного епосу [18].

«Чарівна історія» – спосіб звільнення, втечі з неблагонадійної дійсності. Втеча (escape) – значуща тема, що розкривається й у згаданому толкінівському есеї, і в багатьох праць як симпатиків, так і критиків фентезі. Фентезі, безперечно, – література «ескапістська», що кидає виклик на адресу теперішнього буття [10].

«Чарівні історії» Толкін вважав «серйозною», дорослою літературою. На його думку, «дитячість» і сполучена з нею наївна повчальність укупі із зайвою м'якістю згубні для справжньої «чарівної історії». Він, до речі, помічав, що в основі «дитячості» лежить неправильне уявлення про дитячі смаки. Як би там не було, саме тут і проходить межа між «чарівною історією» і «чарівною», «фейною» казкою (fairy-tale, conte de fee), звичною для англійської та французької літератур XIX – початку XX ст.

Ескапістська ж природа фентезі в даному, «вузькому» розумінні досить ясно віддаляє її від літератури жахів. Світи фентезі, звичайно, можуть бути жахливими й небезпечними. Але зазвичай самі по собі вони не покликані відштовхувати, а зобов'язані притягувати, вабити свого читача. Крім того, література жахів в цілому повинна мати справу не зі «вторинним», а з нашим, «первинним» світом, в який і вриваються незбагненні, протиприродні сили. Це риса містичної фантастики (англ. Supernatural fiction) в цілому. Отже, хоча «прикордонних» творів фентезі та хорору дуже багато, вирізнити їх в чистому вигляді досить просто.

Зародження фентезі сучасного типу в Великобританії пов'язано з іменами Дж. Макдональда і У. Морріса. Перший створив новий стандарт

дитячої чарівної казки, наситивши її епічним пафосом і філософським змістом.

Тенденція зближення «дитячої» та «дорослої» літератури отримала подальший розвиток у творчості Л. Керролла, Дж. М. Баррі і ін. Релігійні романи-притчі Макдональда можуть розглядатися як один з перших досвідів вибудовування «вторинного світу». Морріс – автор серії епіко-пригодницьких романів, дія яких розгортається в умовному Середньовіччі, що стало зразком для пізнішого фентезі [18].

Наступний етап розвитку британського фентезі представлений лордом Дансені, У. Х. Ходжсоном, Д. Ліндсеєм і низкою інших авторів. Дансені першим перетворив жанр в цілком самостійну літературну форму, відокремлюючи і від адресованої дітям літературної казки, і від романтичного псевдоісторичного роману.

На підставі проведеного аналізу виявлено низку стійких критеріїв, що характеризують розвиток творів у жанрі фентезі на сучасному етапі:

1. Фентезі містить фрагменти міфів, фольклору, окультно-містичних навчань, органічно перемішує їх, реінтерпретує архетипи і є продуктом успішного синтезу, який переймає необхідний колорит.

2. Жанр фентезі має високий ступінь фантастичності, ірраціональності, включає в свою сюжетну тканину магію.

3. Фентезі характеризується створенням повноцінного «іншого» світу, який відкривається під час знайомства з твором і сприймається як реально наявний.

4. Жанр фентезі задовольняє потребу реципієнта в ескапізмі, існує поза часом і зберігає відчуття ностальгії за недосяжним. Фентезі може містити мотиви, смисли та сюжети, які цікавлять як підлітка, так і дорослу людину. Твори жанру фентезі виступають стимуляторами для творчої, рекреативної та соціально-культурної діяльності. Фентезійний текст легко може бути реалізований у різних видах мистецтва.

5. Твори жанру фентезі містять зовнішні, проте не структурні ознаки середньовічного антуражу, і персонажі віддають перевагу старовинним артефактам.

1.3 Гіперреальний світ і його функційність у літературному творі

Виявлення основ формування художньої реальності у мистецтві другої половини ХХ ст. як і раніше актуальне, оскільки тісно пов'язане з пильним інтересом до організації художнього простору та часу у мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. на основі нелінійних концепцій часу та простору та багатовимірних уявлень про реальність у цілому. Художнє світовідчуття у мистецтві постмодернізму формується на основі авторських концептів (образів) реальності з використанням специфічних засобів виразності та формоутворення, що створюють архітектоніку творів з особливими нелінійними просторово-часовими вимірами.

У художній мові постмодернізму домінують нехарактерні для класичного мистецтва прийоми: інтертекст, ризома, слід, складка, *differance*, що вимагають (у тій чи іншій мірі) семіотичної розшифровки художнього тексту і тісно пов'язані з ефектом симуляції, що породжує гіперреальність як самодостатнє явище у мистецтві. Гіперреальність як фундаментальна основа художнього світовідчуття мистецтва постмодернізму неоднорідна, багатовимірна і розпадається на низку форм (образів) реальності.

Уявлення про мистецтво як відображення дійсності (не тільки в контексті класичної теорії мімесису, а й у плані розуміння сенсу, архітектоніки фізичної реальності) пов'язані з традиційним поняттям художнього образу як способу буття твору мистецтва. Проте через формування в мистецтві постмодернізму позбавленої оригіналу самодостатньої гіперреальності поняття художнього образу трансформується і теоретично переглядається й у сучасному мистецтвознавстві.

На зміну художньому образу – універсальній категорії мистецтва приходить поняття «симулякр», яке визначається як відмова від репрезентації художнього образу. У тотально семіотизованій гіперреальності постмодернізму образ-симулякр не онтологічний і не співвідноситься з відображенням метафізичних чи естетичних взаємозв'язків дійсності, а здійснюється як процес конструювання художньої реальності.

Симулякри нескінченно множать образи, створюючи «неоформлений необґрунтований хаос, який не має іншого «закону», крім власного повторення, свого відтворення у розбіжному і зміщуваному розвитку [13]. Симулякр виникає як оптичний «ефект» глибокої гри відмінності та повторення, яка одночасно є його безпосередньою складовою: «Симулякр – це система, в якій різне співвідноситься з різним за допомогою самої відмінності» [14].

Образна складова симулякра підлягає інтерпретації, семіотичній розшифровці. Семіотична ж надмірність художньої мови у мистецтві постмодернізму стає причиною формування гіперреальності.

Формування гіперреалізму як течії мистецтва починається в 1960-ті роки минулого століття і послідовно розвивається до нашого часу. Нас цікавлять, насамперед, ті властивості та особливості цього напрямку, які дозволяють побачити гіперреалізм як специфічне творче сприйняття сучасної дійсності.

Надзвичайно важливим є й те, що змістом гіперреалізму є світовідчуття людини в умовах критичного протистояння особистості та суспільства, світу реального та світу ілюзорного, що породжується масовою культурою, сучасними технологіями та оволодіває свідомістю людей. «Гіперреалізм означає здатність мистецтва побачити гіпер-явища насправді, інакше кажучи – явища, які виходять за межі природної норми» [10].

Головні теми гіперреалізму – навколишній світ у його предметної даності та сучасна людина «на тлі самодостатньої речовини світу» [7].

У гіперреалізмі наявна загострена, сконцентрована увага до повсякденності, явищ дійсності. Цей напрямок залучає до художнього зображення об'єкти та предмети в їх підкреслено матеріальній даності.

Художники-гіперреалісти відтворюють фізичний світ у всьому різноманітті його матеріальних компонентів: від архітектурних споруд до найдрібніших деталей, а людське тіло – у максимумі його природної пластичної та натуралістичної виразності. Побачити матеріальне явище «у чистому вигляді», уявити його як самоцінний феномен, підкреслити його наочно виражену «самість» і, таким чином, виявити суть явища, вільну від будь-яких емоційних нашарувань – ключовий принцип гіперреалізму.

Гіперреалізм поєднує в собі два способи сприйняття дійсності, вироблені в ХХ столітті – точність (документальність) зображення, що отримала естетичне осмислення в мистецтві фотографії, і жорсткість інтерпретації сюжету, що виявилася в різних жанрах художньої творчості, і насамперед у кіно. У цьому аспекті доречно порівняти його з сюрреалізмом, якому він у тому чи іншій мірою наслідує. Адже він формується як «результат зіткнення реалістичної версії мистецтва епохи та сюрреалістичної відчуженості; інтересу до конкретних явищ дійсності та до психологічної основи того, що відбувається; і утворюється на перетині очевидного та абсурдного» [10].

Гіперреалізм еволюціонує в мистецтві ХХ століття від «гіпнотичного» мистецтва (у 1920-1930-ті рр.) до образів жорсткого насильства та самотності (у 1940-1970-ті), відвертої безсоромності, смерті (у 1980-1990-ті), до відстороненості, холодної незалежності зображень, з одного боку, та пошуків комерційного поєднання гіперреалістичних персонажів із образними ремінісценціями рококо та класицизму – з іншого. Така ситуація склалася на початку першого десятиліття ХХІ ст. Гіперреалізм еволюціонує «як гранично конкретний і, водночас, – абстрактно-холодний художній вимір, налаштований на виявлення безпосередньої даності світу у всій її відвертості, очевидності і недвозначності як вона розумілася самим автором» [31].

Гіперреалізм по відношенню до людини, до особистості – це холодна, відсторонена, вивчальна увага, звернена до різних людських станів: психологічного, фізичного, фізіологічного. Духовне та тілесне, зовнішнє та внутрішнє в естетиці гіперреалізму розглядаються з однаковою увагою та неупередженістю.

Поєднання духовного і тілесного у людині – вічна тема художньої творчості – у гіперреалізмі розглядається з суто «біологічної», фізіологічної погляду. У його творах порушується питання про межі та кордони життя, про тіло як його носія.

Гра на парадоксах дійсності – матеріального, але живого та йому аналогічного, але штучного, неживого – «створює ефект дисонансу, зіткнення протилежних станів («живого» та «мертвого») і є дуже показовою для гіперреалістичного твору» [19].

Дати оцінку такому явищу дуже важко, тому оцінки самого гіперреалізму неоднозначні. У мистецтві гіперреалізм найяскравіше виявився у живописі та скульптурі. Можливо, це пов'язано із тим, що художники межі ХХ і ХХІ століть після всіляких спокус безпредметним і безсюжетним мистецтвом у результаті неодмінно повертаються до реальності природи та її форм.

Також цьому сприяла поява нових технологічних засобів художньої виразності, що відкривало перед гіперреалістами нові, ширші можливості. У мистецтві останньої третини ХХ століття драматична проблематика гіперреалістичного спрямування розвивається у новій системі творчого бачення реальності, створеній у просторі нового світорозуміння та світосприйняття.

Як уже говорилося раніше, світовідчуття гіперреалізму в його сучасному вираженні набуло актуальності, починаючи з 60-х років минулого століття. В умовах сучасності «це світовідчуття є результатом гострого переживання людською особистістю її усунення з центрального місця в сучасній культурі, її відчуження від світу, її сприйняття як об'єкта для впливу

масової культури, техногенної цивілізації, тобто як маргінальний компонент сучасності. Це не просто розрив, розлам чи відторгнення особистості від дійсності та суспільства від особистості, а й випробування людини безперервною агресією цивілізації, спрямованої на неї саму» [29].

Саме завдяки масовій культурі з її орієнтацією на «споживача», нівелюванням особистості постає і проблема девальвації не лише життя, а й смерті людини. «Щоб позбавитися цього несвідомого бажання смерті, мистецтво вдається до форми агресії. Водночас воно виявляє себе в такому інстинкті, що не піддається викоріненню, як мазохізм...» [23], і тому «потрібна велика майстерність, щоб уявити світ так, ніби він здається мертвим» [23].

Нестабільність дійсності, невлаштованість, неприкаяність особистості, втрата критеріїв, що колись твердо вели по життю, – все це створює відчуття хиткості того, що відбувається. Єдине, що є достовірним, надійним та не викликає сумнівів – це матеріальна даність навколишнього світу.

Для масової культури ХХ століття з її орієнтацією на споживання все, що існує в культурі чи мистецтві, є лише засобом для досягнення своїх цілей, створення необхідного лише їй ефекту. Найменше масовій культурі цікавий людський потенціал чи особистісне зростання сучасників. Вона підміняє будь-який прояв людської особистості, вірніше нівелює його, робить такий прояв непотрібним.

Можна сказати, що гіперреалізм формується та розвивається як гостре переживання, як протистояння людини цій бездушній, бездуховній культурі. Адже для масової культури людина – це просто споживач, тобто порожня посудина, що заповнюється іміджами, знаками та брендами, несвідома істота, на інстинктах якої можна грати, щоб, з метою досягнення своєї вигоди, забезпечити повний контроль над нею.

Саме в таких «об'єктних» своїх проявах людина функціонує в сучасному суспільстві: у його бездушній системі будує свою кар'єру, споживає їжу, одяг та розваги тощо. Для «створення» такої людини-

споживача сучасною цивілізацією передбачено все, що тільки можливо, у тому числі й масова культура – гнучкий варіант впливу на людину.

Гіперреальність в сучасній дійсності – це і специфічний набір засобів, і специфічний метод впливу, в якому головний критерій – максимальна подібність. Саме тому гіперреалізм – це «продовження та заперечення художнього досвіду ХХ століття, в ньому чітко проступає екзистенційний досвід мистецтва цього часу, який він намагається поєднати з новим баченням особистості та її долі, показати інші взаємини людини та світу, які є філософською та естетичною основою гіперреалізму як художнього напрямку» [4].

Для теорії гіперреальності (набагато більше, ніж для інтертекстуальності) значущою постає проблема авторства. Незважаючи на тенденції постмодерної десуб'єктивації, особливо характерної для європейської гуманітарної думки, дослідники відзначають своєрідну автороцентричність сучасних художніх текстів.

Тому, коли йдеться про гіпертекст у наративних творах, що передбачають наявність наратора та ситуацію розповіді, найбільш повну картину ми отримуємо при розгляді художнього дискурсу у цілісності та динаміці. Недарма у створюваних наративних моделях враховуються сьогодні не лише (текстова) специфіка безпосередньо літературного змісту наративу, а й усі учасники естетичної комунікації [22].

Так, якщо в теорії інтертекстуальності велике значення надається читачеві як активному учасникові процесу співтворчості, то гіперреальність накладає свої обмеження на цю взаємодію. Постмодерний текст, як правило, допускає необмежену множинність тлумачень. Інтертекстуальність передбачає нескінченне поле інтерпретацій саме завдяки невиявленості певних тлумачень. Парадоксальним чином експлікація зв'язків між текстами не посилює їх «поліфонічності» і «багатоголосся», а лише оприявнює те, що текст, який створюється, обертається навколо дуже обмеженого і замкнутого кола текстів, на які він покликається. Гіперреальність, пропонуючи власні

(авторські) варіанти сприйняття та розуміння, певною мірою обмежує самостійне інтерпретаційне поле читача.

Якщо інтертекстуальність насамперед передбачає діалог із чужими текстами, то гіпертекст письменник «нашаровує» на свій претекст. Оскільки гіперреальність передбачає взаємодію зіставних (претекст та гіпертекст), а не чужих текстів, між первинною та вторинною частинами творів із гіпертекстуальністю вибудовуються переважно двосторонні зв'язки [19].

Утім це не позбавляє сам гіпертекст деяких характеристик інтертекстуальності, покликань до інших творів. Але в таких випадках особливістю гіпертексту є експлікація запозичень та зв'язків, що накладає обмеження на інтерпретацію твору (що свідчить про вияв у гіпертекстах також характеристик гіперреальності). У гіпертексті важливими виявляються не лише міжтекстові взаємодії, в ньому активно задіяна гра на межах художнього та емпіричного світів, що по-особливому залучає до свого поля реальних учасників естетичної комунікації (конкретних письменника та читача).

Розглянемо гіпертекст із урахуванням наративної специфіки творів. Гіпертекст містить у своєму складі дуже різноманітну інформацію. Це може бути: пояснення вибору прототипів та імен для персонажів, обґрунтування стилістичних та жарових уподобань, коментарі до вживання слів та метафор, роз'яснення літературознавчих категорій та історичних особливостей епохи, факти з біографії наратора та його оточення, прогнозування можливої реакції читацької публіки та багато іншого, тобто все від задуму твору до проблем із виданням написаної (готової) книги [30].

Щоб систематизувати те, що потрапляє в поле уваги гіперреальності, звернемося до трьох основних рівнів наративу: події, про яку розповідається, події самої розповіді, і самого наративного тексту безпосередньо. Необхідно з'ясувати, чи є лише останній із цих рівнів – текст – об'єктом уваги гіпертексту.

Подієва основа передбачає наявність персонажів, їх дії, емоції та роздуми, а також можливі доповнення до неї у вигляді описів, портретів, пейзажів та ін., що наповнюють художню картину та перетворюють її до масштабів цілого світу. І якщо основним об'єктом уваги у класичному наративі для читача стають події цього світу героїв, то очевидно, що об'єктом опису гіпертексту має бути щось інше, інакше в ньому не виникло б потреби.

Гіпертекстові доповнення привносяться ніби ззовні художнього світу, завдяки ним у твір включається дуже широкий соціально-історичний та культурний контекст. Під контекстом літературного твору ми розуміємо «прямо чи опосередковано пов'язану з ним безмежно широку сферу літературних фактів і позахудожніх явищ» [30].

Гіпертекст багато в чому сприяє тому, щоб контекст (традиційно позалітературні ситуації), на тлі якого розгортаються події мистецького світу, перемістився у фокус читацької уваги. «Центр ваги» тексту все частіше перебуває за межами тексту.

У гіпертексті вибудовується вторинний ряд подій, який і стає багато в чому об'єктом самоописання і позиціонується при цьому як реальний, на відміну від вигаданого, претекстового. Багато в чому цей ряд подій можна співвіднести з рівнем нарації, з актом розповіді в цілому, коли подія розповіді стає повноправною і самоцінною подією художнього твору.

Перейдемо до аналізу другого наративного рівня, до акту нарації. Якщо події первинного художнього світу торкаються гіпертексту лише опосередковано, то подія розповіді перебуває в центрі уваги [28].

Акт нарації має на увазі наявність опосередкованої інстанції, наратора, який завжди експлікований і яскраво виявляє себе саме в наративах з гіпертекстом, що є, по суті, результатом його безпосередньої діяльності. Так, якщо говорити про функції оповідача, що реалізуються у творі, то крім основної наративної функції, дослідники виділяють ще кілька. Наприклад, Е. Циховська слідом за Ж. Женеттом розрізняє функції, розподіляючи їх відповідно до різних аспектів оповіді: до тексту, пояснення його внутрішньої

організації належить режисерська функція; до наративної ситуації в цілому (встановлення контакту з читачем) – комунікативна; орієнтація оповідача на себе утворює функцію свідчення, яка може набувати явну дидактичну форму, наприклад, Женетт її визначає як ідеологічну [23].

Також можна відзначити, що у гіпертексті здійснюється спроба створити ілюзію безпосереднього (усного) спілкування з адресатом. Так, коли конкретний автор (біографічний письменник) пише літературний текст, він лише гіпотетично може спілкуватися з реципієнтами, хоча завжди передбачає цю можливість. У гіпертексті процес створення твору хіба що збігається з процесом читацького сприйняття, оскільки по ходу оповіді оповідач постійно звертається до реципієнта, підкреслює, що твір ще не готовий, що він створюється зараз, що навіть сам автор поки не знає, яким буде продовження тощо. Це, своєю чергою, надає акту оповіді певного динамізму, інтриги [18].

Таким чином, одне з центральних місць у референтній області гіпертексту займає акт нарації. Подія оповіді в цьому разі передбачає явну експлікацію учасників естетичної комунікації.

Найбільшу увагу привертає сам наратор. Але й фігура фіктивного читача може також бути досить яскравою. Завдяки цьому виникає ефект «одночасності» оповідального акту та акту сприйняття тексту. Цей чинник ще більше сприяє перенесенню уваги конкретного читача від оповідних («несправжніх») подій світу героїв до події самої оповіді.

Останній із рівнів вираження гіперреальності в художньому творі – це власне наративний текст (як система знаків), який також є об'єктом самоопису. Нарратор-письменник не може не усвідомлювати штучність, сконструйованість художнього світу, оскільки історія неминуче має бути зафіксована у знаку. Об'єктами рефлексії та самоописання у такому разі стають і мова, і будова, і способи створення тексту тощо; акцент переноситься на процес семіотизації та естетизації [19].

У гіпертексті, зокрема, можуть висвітлюватися будь-які окремі питання, що стосуються мови твору: вибір слова, висловлювання, метафори, акцентування будь-яких значень, конотацій тощо. Але, як правило, мова осмислюється як соціально-історичний феномен. Тим більше, що природа та значення мови, процесів референції активно переосмислюється постмодерністами. Також мова цікавить письменника як жива стихія, що вбирає основні характеристики часу і культури. І оскільки ці проблеми актуальні для постмодернізму, то й наратори-літератори не оминають ці питання стороною.

Високу важливість для гіпертексту має будова тексту. Оголоючи прийом, наратор демонструє багато способів конструювання власного тексту. Стає очевидним, що знайомство читача з подіями художнього світу залежить від того, в якій послідовності розташовані компоненти тексту. Особливо, якщо наратор розповідає про кілька варіантів розгортання сюжету, перебирає різні можливості, і в читача з'являється вибір кількох траєкторій читання книги [15].

Самому ж нараторові, у свою чергу, водночас буває цікаво, як його воля «впливає» на художній світ: чи змінюється сутність героя, його доля, чи можливі кілька фіналів тощо. Також важливим для оповідача є й те, яким чином текст сприйматиметься читачем: чи створюється ціла та об'ємна картина світу героїв, якщо текст є фрагментарним; чи можна зрозуміти письменницький задум, виходячи лише з претексту чи необхідні автокоментарі тощо [13].

Рефлексивна природа гіпертексту дозволяє говорити про способи створення тексту. Гіпертекстові коментарі часом набувають текстологічного характеру, виглядають як філологічне дослідження, проведене самим письменником. Утім, це не має суто наукового, літературознавчого характеру викладу, швидше, це своєрідна стилізація, один із аспектів постмодерної гри.

Отже, можна зауважити, що такий наративний рівень як текст входить до референтного поля гіперреальності, де текст осмислюється як семіотичний

об'єкт, пояснюються особливості його будови, жанру, мови тощо. І прагнення наратора все прокоментувати та роз'яснити надає гіпертексту певного відтінку науковості. Також розповідається і про способи створення твору, про реалізацію (нереалізацію) авторського задуму, про співвідношення реальності (емпіричної чи художньої) та тексту про реальність [12].

Отже, незважаючи на те, що з позицій постмодерної естетики текстуальність сучасних творів визнається вторинною, є можливість диференціювати референтні та метареферентні аспекти в наративах з гіпертекстом. Можна стверджувати, що претекст сполучається з подієвим рівнем теоретичної моделі наративу, – тут описуються явища художнього світу, що утворюють собою первинний ряд подій. З гіпертекстовою частиною співвідноситься друга подієва лінія, у центрі уваги якої опиняється акт нарації.

Перенасиченість художніх творів постмодернізму семіотичними знаками відбувається шляхом використання:

- інтертекстуальних покликань, алюзій, цитат (у музичній полістилістиці, в «еклектиці» постмодерної архітектури, в таких художніх напрямках, як гіперманьєризм (анахронізм), трансавангард, неоекспресіонізм тощо);
- стохастичних прийомів формоутворення у різних видах мистецтва (алеаторика);
- складчастих структур (нелінійна архітектура, сонорика);
- прийому дроблення художньої реальності на семіотичні одиниці з метою деконструкції (деконструктивізм);
- серійності та тиражування, багатозначність яких пов'язана із самопородженням унікальних інваріантних повторень (серіалізм, репетитивна техніка в музиці, поп-арт, ідея нескінченного комбінування «пластичних одиниць» В. Вазарелі в оп-арті);

- симулятивне фотокопіювання/клонування в образотворчому гіперреалізмі (фотореалізмі), що створює психологічний вакуум навколо реальності.

Семіотична перенасиченість і смислова рухливість художньої мови, використання стохастичних прийомів, тиражування та серійності, застосування складчастих структур призводять до заміни образної системи в мистецтві постмодернізму на симулятивну, яка вказує на розрив зв'язків між означальним та означуваним у семіотичному середовищі. Результатом тотальної семіотизації художньої мови мистецтва постмодернізму стає формування гіперреальності, що охоплює художню практику як єдиний колективний гіпертекст.

Процес формування художньої гіперреальності в мистецтві постмодернізму взаємопов'язаний з актом стильової трансгресії і веде до актуалізації гносеологічного аспекту стилю як особливого способу пізнання реальності та руйнування її кордонів у гіперреальності. Художні напрями і течії постмодернізму можна розглядати як панораму різноманітних «реальностей», серед яких виділяються:

- гіперреальність як простір знакової гри та симуляції;
- поглинання реального простору;
- надоб'єктивна реальність із тематикою та прийомами реалістичного мистецтва;
- інореальність: сюрреальність, психоделічна реальність, фантастична реальність, трансцендентна реальність, космічна реальність;
- віртуальна реальність.

РОЗДІЛ 2. ПОЕТИКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ ГІПЕРРЕАЛЬНОСТІ В РОМАНІ ДЖ. К. РОУЛІНГ «ГАРРІ ПОТТЕР І ОРДЕН ФЕНІКСА»

2.1 Особливості побудови сюжету в романі Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса»

«Гаррі Поттер та Орден Фенікса» – книга, яка отримала, мабуть, найнеоднозначніші оцінки серед професійних критиків та читачів. Насамперед, читачам виявилася незрозуміла концепція книжки, тобто чи не була вона написана лише для того, щоб заповнити часову лакуну між Гаррі-хлопчиком і Гаррі-юнаком? Були відзначені й видозміни в характері головного героя (Гаррі частіше кричить і злісно регоче, ніж говорить і думає спокійно), що комусь сподобалося, а комусь ні.

Роман починається з опису гніву Гаррі, який стає двигуном сюжету, подібно до гніву Ахілла. Його самолюбство зачеплене тим, що він постійно виявляється осторонь діяльності Ордену Фенікса. Тоді як, на думку Гаррі, їм повинні всі захоплюватися, він перебуває в ізоляції. Замість небезпек та боротьби – попередження проти необачності, які сприймаються ним як дещо вороже й принизливе.

На наш погляд, зміни в образі Гаррі Поттера, які знайдуть свій розвиток у шостій та сьомій книгах, і концепція книги взаємопов'язані. Тому для з'ясування динаміки сюжету та образу головного героя в епопеї ми звернемося саме до цієї книги. І ключовою ланкою в п'ятій книзі нам видається система двійників головного героя, дослідження якої дозволяє виявити приховану логіку сюжету.

Досліджуючи Гаррі Поттера як культурного героя в рамках теорії чарівної казки, дослідники не могли не звернутися до зіставлення Гаррі та Волдеморта в рамках обігрування мотиву споконвічного супротивника. Так, наприклад, у народних казках змії часто знає про свого противника, що не

народився / народився. І в низці традицій змії є батьком майбутнього героя. Саме з цього сюжету пізніше розвинеться мотив поєдинку батька та сина, які не знають про свою спорідненість.

У поттеріані цей мотив наявний опосередковано: Гаррі все ж таки син своїх батьків. Мотив чудового народження можна пов'язати з моментом смерті батьків, коли хлопчик дивовижним чином «перемагає» Волдеморта і отримує шрам – знак пройдених випробувань. У такому разі Волдеморт виявляється жерцем-посвятителем, другим батьком героя, що передає йому частину своєї сили та здібностей.

І Том Реддл, і Гаррі Поттер – сироти. Якщо Том був спочатку небажаною дитиною, його мати померла, залишивши сина в дитячому притулку, то Гаррі після смерті батьків опиняється в будинку у тітки та дядька, які бояться і ненавидять його за приналежність до світу чарівників.

І Том, і Гаррі мали важке дитинство, сповнене самотності та поневірянь. Обидва зазнали неймовірного потрясіння, коли дізналися про свою приналежність до світу чарівників, і саме Гогвортс для обох стає по-справжньому рідною домівкою, де герої знаходять своє місце в житті: «Hogwarts was his first and best home. He, Voldemort and Snape – all these boys, deprived of family, found a home here...» [52, с. 588].

Протягом навчання неодноразово Том і Гаррі відчували самотність і почуття крайньої відокремленості не тільки від друзів, а й від нормального людського життя взагалі: «Perhaps he was attracted to solitude because after his conversation with Dumbledore he felt acutely isolated. As if an invisible barrier had cut him off from the rest of the world. Well, fate had long ago left its mark on him, although he had not previously known what it would ultimately mean for him» [52, с. 812].

Якщо говорити про зовнішні вияви зв'язку супротивників, то це, звичайно, однакові чарівні палички, вибір яких вказує на спорідненість магічної сили героїв. По-друге, це наполеглива порада розподільного капелюха піти навчатися на Слизерин – традиційний факультет темних

чарівників. Капелюх відзначає і силу, і магічний талант, і честолюбство Гаррі, його «темний» бік, який ще з першого року навчання періодично брав над ним владу.

Безперечною «спадщиною» Волдеморта стає здатність героя розмовляти зі зміями. Саме цей факт може трактуватися як позначеність, обраність героя та його здатність до боротьби з містичним драконом [21].

Від книги до книги розвивається мотив тісного ментального зв'язку Гаррі та Волдеморта. Саме в «Ордені Фенікса» герой схильний до частих змін настрою, незалежних від того, що відбувається з ним у його житті: «Before he had started learning Occlumency, his scar had twitched occasionally, usually at night or when he had glimpsed Voldemort's moods and thoughts. Now the twitching had become almost constant, and he would often be overcome by fits of irritation or amusement that had nothing to do with what was actually happening to him, and each time his scar would burn with pain. He had the dreadful feeling that he was becoming an antenna, attuned to Voldemort's subtlest moods, and he was sure that this sensitivity had begun to grow since his first Occlumency lesson with Snape» [52, с. 515].

Зв'язок із Волдемортом має чітко виражений формальний показник: біль у рубці, нудота, непритомність. Але, з іншого боку, у тих випадках, коли в епізодах відсутня згадка про головний біль, можна припустити, що спалахи гніву у Гаррі породжені його власною свідомістю: «The anger that had flared up so suddenly in him had not yet died down, and the stunned look on Ron and Hermione's faces, still before his eyes, gave him no small satisfaction. "Serves them right," he thought, "it's time they shut up. All they do is bark. It would drive anyone up the wall"» [52, с. 232].

Найбільш близькі супротивники стають у снах, коли Гаррі починає жити життям Волдеморта, відчувати його емоції, бачити світ його очима. Показовим є сюжет розділу «Очима змії», коли герой дивиться очима Волдеморта, відчувається в його тілі і, перебуваючи в тілі змії, нападає на Артура Візлі: «And now he felt unclean, contagious, as if he carried a deadly

germ inside him and was unworthy to sit in the same carriage with pure, innocent people whose brains and bodies were not infected with Voldemort's poison. He had not just seen a snake, he was a snake, he knew it now» [52, с. 460].

Такий зв'язок, звичайно, лякає Гаррі, але, з іншого боку, він не бажає його позбутися. Доречно буде згадати слова Снейпа про те, що таким чином Поттер відчуває власну значущість: «Maybe you just like these dreams and visions, Potter. Maybe they make you feel special – like a big shot, huh?» [52, с. 560]. «In reality, he was eager to find out what treasure was hidden in the room with the glass marbles, and so he wanted the forbidden dreams to continue» [52, с. 641]. Гаррі свідомо провалює заняття оклюменцією, і це згодом стає причиною смерті Сіріуса.

Але по суті Гаррі грає з вогнем. Щоразу, згадуючи всі найстрашніші, найважчі моменти життя, герой дедалі більше потрапляє під вплив темного боку своєї душі, горе і страждання заважають йому побачити власну долю і жити власним життям.

Показовим постає епізод, коли Гаррі знову відвідує видіння про події, що відбуваються з Волдемортом (розділ «Нові несподіванки»). При цьому змінюється сама стилістика оповіді: якщо в четвертій книзі епізоди з життя Волдеморта Гаррі бачив ніби з боку, то в цьому моменті він опиняється у свідомості і тілі Волдеморта, і провести межу між ними неможливо: «"I don't blame you, Rookwood," Harry said in the same cold, cruel voice» [52, с. 544]. Завершується сцена, коли Гаррі-Волдемортом підходить до дзеркала й бачить там власне відображення: «Left alone in the dark room, Harry turned to the wall. On it, in the shadows, hung a mirror with a crack, all covered in some ancient stains. Harry stepped towards it. His reflection grew and became clearer in the semi-darkness. a face whiter than a skull, red eyes with slits instead of pupils» [52, с. 545].

Саме це видіння позначає кордон, після якого герой остаточно стає керованим Волдемортом. Вже наступного дня під час занять оклюменцією відбувається подія, що має явний символічний підтекст.

З моменту приїзду героя в Гогвортс його мучить той самий сон: він іде довгим глухим коридором, який закінчується чорними дверима. Якщо сам коридор і двері Гаррі бачив у реальному житті, коли біг на дисциплінарне слухання, то от видіння, коли він відчиняє двері і опиняється за порогом, вже явно не його, воно надіслане Волдемортом як свого роду морок.

Чорні двері, що ведуть до Відділу таємниць, стають символічним центром сюжету роману. Проникнення у Відділ таємниць означає здобуття таємниці пророцтва, таємниці незбагненого зв'язку супротивників. Опинившись за порогом цієї кімнати, Гаррі перебуває у небезпеці. Чорні двері до Відділу таємниць – це межа, переступаючи яку, герой поступово втрачає свою волю, не живе своїм життям.

Гаррі подобалося балансувати на межі з небезпекою, відчуваючи настрої та бачачи події життя Волдеморта. Але не можна постійно стояти поряд із злом, грати зі злом. Якщо довго вдивлятися у прірву, безодня починає вдивлятися у вас.

Після того, як Гаррі входить у Відділ таємниць у баченні, він стає керованим Волдемортом, а при проникненні у Відділ таємниць у реальному житті Гаррі наражає життя друзів на небезпеку, стає знаряддям в руках Волдеморта і побіжною причиною смерті Сіріуса.

Гаррі, відчуваючи біль від смерті Сіріуса, застосовує непробачне закляття «Круціо» до вбивці хрещеного батька, Беллатриси Лейстрендж, бажаючи заподіяти їй біль і муки. Під владою темних емоцій саме в цей момент він остаточно та незворотно вразливий для ворога.

Кульмінацією близькості героїв стає епізод, коли Волдеmort вже насправді вселяється в тіло героя, пропонуючи Дамблдору вбити їх обох, пожертвувати хлопчиком заради перемоги над ворогом. Герой стає іграшкою в чужих руках, якою просто маніпулювати. Але якщо й раніше Гаррі потрапляв у подібні ситуації (1, 2 та 4 книги), то тепер уперше здатний самостійно усвідомити це.

Тісний ментальний зв'язок між суперниками найчастіше стає спокусою для того, щоб трактувати часом дивну поведінку Гаррі як вплив з боку Волдеморта. Грубо кажучи, якщо Гаррі часом погано поводить, то це на нього впливає Волдеморт, а так – герой, безумовно, позитивний. Однак світ не ділиться на добрих людей і смертежерів, про що йому говорить Сіріус. Не випадково в центрі книги стоїть епізод зі спогадом Снейпа про Джеймса Поттера.

Гаррі постійно по ходу всієї епопеї різні персонажі нагадують, що він – викапаний батько. Єдине, що зовні відрізняє його від Джеймса, – це зелені очі матері: «A wave of excitement washed over him - it was as if he were looking at himself, but with some noticeable differences. James's eyes were light brown, his nose was slightly longer than Harry's, and he was missing the scar on his forehead, but they both had the same fine features, the same lips, the same eyes; the cowlick at the back of James's head was exactly like Harry's, his hands could have been Harry's, and Harry knew at once that if his father stood up, they would be almost exactly the same height» [52, с. 599].

Саме цією спорідненістю він найбільше дорожить і пишається, тоді як зв'язок із Волдемортом його лякає. У перших чотирьох книжках серії подібність із батьком сприймалася як героєм, так і читачами як дещо позитивне. Джеймс Поттер у шкільні роки був гравцем у квіддич, ловцем. Тому й Гаррі – природжений гравець.

Глибоко в душі він зізнається собі, що це єдине, що він уміє робити по-справжньому добре: «I'm better at Quidditch, said the little voice. But I have no advantage in everything else» [52, с 163], і саме ця здібність успадкована ним від батька.

Патронус Гаррі виглядає як олень, тварина, в яку міг перетілюватись батько. І в третій книзі Гаррі впевнений, що на озері від дементорів його врятував саме батько.

У межах композиції чарівної казки Джеймс Поттер постає у функції чарівного помічника. Померлі пращури забезпечують Гаррі золотом, яке

герой дістає з підземелля. Це дає можливість закінчити навчання, тобто набути статусу в чарівному світі.

Але в п'ятій книзі виявляється, що проблема подібності з батьком складніша. І про це постійно говорять Гаррі, Снейп і Сіріус. Якщо Снейп оцінює схожість батька і сина як негативне явище, то Сіріус – як позитивне. І ніхто в результаті не виявляється правим.

Зв'язок із істинним батьком проявляється, коли Гаррі, подібно до Джеймса, не призначають старостою школи. Таке рішення є дуже болісним для його самолюбства.

Як пізніше пояснює Дамблдор, на Гаррі і так покладено багато відповідальності. Але в той момент цей виховний захід спрямований, ймовірно, на те, щоб викликати рефлексію щодо його відносин з друзями: «Harry winced and covered his face with his hands. He couldn't lie to himself. If he had remembered about the badges being sent out, he would have expected to be named prefect, not Ron. Did that mean he was as arrogant as Draco Malfoy? Did that mean he thought he was superior to everyone else? That he was, in his own opinion, better than Ron?» [52, с. 163]. Дамблдор прагне розбудити в ньому розум, який зможе перемогти як відсутність контролю над почуттями, так і юнацьку необачність.

Гординю Гаррі підтверджує і Фініас Найджелус, коли каже: «Young people are inhumanly convinced that they are absolutely right about everything! Has it not occurred to you, my poor pompous turkey, that the Headmaster of Hogwarts has good reasons for not sharing with you the smallest details of his plans? In nursing your grievances, have you ever stopped to consider that Dumbledore's orders have never harmed you? No. No, like all young people, you are absolutely certain that you alone are capable of thinking and feeling, you alone sense danger, you alone are clever enough to penetrate the Dark Lord's plans...» [52, с. 463]. І не можна не визнати, що він має рацію.

Рон Візлі та Герміона зазначають, що Сіріус, найкращий друг Джеймса, схильний бачити в Гаррі батька, побратима за ризикованими бешкетами, а не

хрещеника, за якого він відповідальний. Джеймс – це той самий Гаррі, який тільки виріс у благополучній родині, не знав бід і труднощів, несправедливості та горя.

Сіріус багато в чому впливає на Гаррі, підбурюючи його до непокори та бунту в той момент, коли йому краще не викликати на себе вогонь. І якщо спочатку така лінія поведінки не може не імпонувати, то незабаром Гаррі починає свідомо протиставляти себе Джеймсу та Сіріусу.: «For nearly five years, his father had been a source of comfort and inspiration to him. If anyone told him he was like James, Harry would swell with pride. Now, now, just thinking about his father made his insides feel like they were shrinking from the cold» [52, с. 612].

Епізод у спогадах Снейпа розвінчує ілюзії: Джеймс виявляється жорстоким пихатим молодиком, здатним задля забави й насміху принизити слабкого. Сіріус і Люпин, які були ідеалами для Гаррі, є повноправними учасниками жорстоких розваг. Більше того, саме цей вчинок Снейп ніколи не зможе пробачити Джеймсу.

У сліпій ненависті Снейп розповість про пророцтво Волдеморта, і той, керуючись пророцтвом, нападе на сім'ю Поттерів і тим самим започаткує своє падіння. Тобто саме поганий вчинок п'ятнадцятирічного Джеймса набуває фатальної властивості, гріхи батька впадуть на сина, назавжди перекресливши для нього нормальне дитинство.

Для Гаррі моторошно усвідомлювати, що причиною всіх його нещастя стала недостойна поведінка батька. Епізод із батьком – це застереження для Гаррі. Навіть добрі люди можуть робити фатальні вчинки, за які потім доведеться розплачуватися дітям. Їх роблять, насолоджуючись почуттям невідповідності й безкарності.

Аналогічно Гаррі, змучившись від нудьги і вимушеного неробства, провокує кузена Дадлі, заздальгідь знаючи, що той його боїться і не зможе відповісти по-справжньому: «A muscle twitched in Dudley's cheek. It was extremely pleasant for Harry to know that he was driving Dudley crazy. It seemed

to him that he was pumping his own sadness, his own inaction, into his cousin – he had no other way of getting rid of them» [52, с. 14-15]. Поява дементорів є, по суті, провокацією, на яку головний герой твору вже сам, у свою чергу, піддається. І далі по ходу розвитку сюжету він потраплятиме до проблемних ситуацій щоразу, коли його провокуватимуть.

Саме нездатність Гаррі керувати своїми почуттями та вчинками стає головною небезпекою для Ордену Фенікса. І чим більше він піддається почуттям, тим тіснішим є зв'язок з Волдемортом і тим більше він сам стає схожим на Волдеморта і, хоч як це було б парадоксально, на свого батька.

Батьки у свідомості героя втратили свій колишній виключно позитивний ореол, а внутрішній зв'язок із ворогом стає водночас і лячним, і бажаним. Звичний світ Гаррі Поттера зазнає зрушень, усі питомі цінності втрачені. Невдалі заняття оклюменцією були спрямовані на те, щоб Гаррі навчився захищати свідомість від Волдеморта в потенційному двобої двох могутніх чарівників.

Постійне порівняння себе з Волдемортом і Джеймсом призводить героя до пробудження власної свідомості. Для боротьби необхідно усвідомити, чим він відрізняється від суперника, «вбити дракона» у своїй душі.

Тільки після цього реальна боротьба з персоніфікованим злом сповнюється виправданням та змістом. Перемога над Волдемортом у сьомій книзі стає можливою після перемоги Гаррі над своєю темною стороною душі у п'ятій книзі.

І, нарешті, третім двійником героя стає Невілл Лонгботтом. Цей хлопчик також відповідає умовам, виголошеним у пророцтві: «"The strangest thing, Harry," he said softly, "is that it may not be you at all. The Sibyl's Prophecy fits two boys of wizarding families – both born in late July of that year, both of whose parents were members of the Order of the Phoenix and who narrowly escaped death at Voldemort's hands three times. One of those boys is you, of course. The other is Neville Longbottom"» [52, с. 799].

Невілл теж сирота, його батьки збожеволіли під тортурами, яким їх піддали смертежери. Розподільний капелюх так само довго вагався, перш ніж відправити його до Грифіндора. Якщо в перших чотирьох книгах Невіл виглядав саме як профанний двійник головного героя, смішний, безглуздий, невдаха, забудькуватий, то починаючи з п'ятої книги він демонструє якості справжнього грифіндорця, успішно опановуючи заклинання завдяки цілеспрямованому, твердому характеру.

Саме Невіл у підсумку залишається до кінця разом із Гаррі під час протистояння смертежерам у Відділі таємниць, коли всі друзі по одному виходять із битви. Саме Невіл зрештою і розбиває пророцтво. Пізніше, в останній книзі, Невіл очолює рух опору Гогвортсу, зможе дістати меч Грифіндора з капелюха та знищить останній горокракс. Словом, він також гідний бути головним героєм усіх подій, а з-поміж решти героїв твору, крім «золотого тріо», саме Невіл та Луна Лавгуд викликають найбільшу довіру як герої, що могли б опинитися на місці Гаррі та змогли боротися до кінця. Навіщо ж автору знадобилося вводити його як альтернативного героя?

Пророцтво, незважаючи на те, що воно передбачає майбутнє, не має безумовного характеру і залишає за всіма героями свободу вибору. Два хлопчики, а не один відповідають усім умовам пророцтва, але через ненависть Снейпа до Джеймса Поттера Волдеморт обирає об'єктом свого нападу саме Гаррі.

Трактування пророцтва як ланцюга випадковостей та вільного вибору цілком відповідає словам кентавра Фіренце про справжнє знання: «Firenze told them to look into the acrid smoke and try to discern certain shapes and figures, but he did not seem at all upset when none of them saw any of the signs he described – he said that humans rarely managed to master this art, that centaurs mastered it for years, and finally declared that it was also foolish to trust such things too much, since sometimes centaurs themselves were wrong about them. He was not like any of the teachers Harry had known. It seemed that the main thing for him was not to teach them what he himself knew, but to explain to them that no

knowledge, not even inhuman, can be absolute» [52, с. 562]. Так само туманним і нечітким виглядає й саме пророцтво («the air was suddenly filled with a multitude of milky-white figures, and their voices – an echo of God knows what distant past – mingled with the sound of breaking glass and splintering wood, as splinters and shards rained down on the floor» [52, с. 745]), гонитва за яким відволікає увагу смертежерів і дає Гаррі та його друзям шанс урятуватися втечею у Відділі таємниць.

Нечіткість, туманність пророцтва стає провідною причиною поразки Волдеморта, а усвідомлення відносні істин людського знання надає Гаррі Поттеру вільний вибір і можливість перемогти: «The prophecy does not mean that you are obliged to do anything! But the prophecy made Lord Voldemort mark you as his equal. In other words, you are free to choose your own path, free to turn your back on the prophecy!» [52, с. 528].

Отже, подібність Гаррі з Волдемортом свідчить про неоднолінійність персонажа, необхідність не тільки зробити моральний вибір, а й постійно контролювати себе, свої вчинки, щоб відокремити себе від свого ворога. Подібність із Джеймсом дозволяє герою не впасти в самооману з приводу непогрішності своїх вчинків, уникати «побутового зла», що тягне за собою страшні наслідки. Подібність із Невілом позбавляє Гаррі ореолу обраності, інакшості, підкреслює його пересічність, його загальнолюдські властивості, що робить внутрішню та зовнішню боротьбу героя ще більш напруженою.

2.2 Багатогранність та наближеність до реальності в побудові системи персонажів роману Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса»

Неоміфологічна форма творчого мислення виявляє себе у романі Дж. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса». На перший погляд, «міфологізм» романів про Гаррі Поттера зводиться до згадування персонажів греко-римської міфології (напр., сфінкс, кентавр, василіск) та широкого

використання героїв, мотивів і повір'їв з британського фольклору, що, з одного боку, створює у світі чарівників атмосферу давнини, пов'язуючи його зі світом міфічним та античним, а з іншого – робить його глибоко національним, надаючи йому істинно британський характер. Як і у випадку з іншим англійським романом у жанрі фентезі – «Володарем Перстнів», – а також із багатьма визначними англійськими творами ХХ століття для дітей («Аліса в Країні Чудес», «Мері Поппінс»), автор, створюючи світ казки та вигадки, робить його надзвичайно близьким до рідної культури, відображає в ньому національний характер, спосіб життя, смаки.

Складна організація мистецького часу, що полягає у взаємодії лінійної та циклічної моделі, практично не потрапляє у поле зору дослідників творчості Дж. Роулінг. На нашу думку, саме організація мистецького часу в романі «Гаррі Поттер та Орден Фенікса» відображає неоміфологічний пласт змісту та підкреслює творчі наміри автора.

Зазвичай героїчна біографія героя міфу чи казки починається з мотивного блоку «дивовижне народження». «Диво» появи героя на світ зазвичай пов'язане з особливими обставинами зачаття (непорочне зачаття, старі батьки, вимолена/передбачена дитина), ситуацією пологів (зміни у природі, хвилювання тваринного світу, присутність надприродних істот), часто дивовижне народження визначає і високий статус народженого .

Про статус казкового протагоніста слід сказати окремо. Різниця між казкою та «золотою мрією», її втіленням у романі полягає в тому, що герой від початку наділений шляхетним походженням або визнаний таким у результаті випробувань, трансформація героя в кінці – це не перевтілення, це зняття злих чарів, спрямованих на позбавлення персонажа його законного статусу [13]. На підтвердження цього можна навести приклад Попелюшки: у ранніх версіях казки дівчина спочатку – дочка короля.

Високим статусом наділені й інші представники англійської казкової традиції: принцеса-пасербиця в «Трьох головах із колодязя», син лорда в «Лембтонівському змії», син шляхетного, по-королівськи багатого

джентльмена в «Історії про Джека та бобовий пагін», син багатого фермера у «Джеку-Переможці велетнів». І навіть Хлопчик-мізинчик, син простого орача, може продовжити цей ряд: у ранньому варіанті твору вказано, що батько Тома був повноправним членом Королівської Ради при дворі Артура [12].

Іноді непрямий зв'язок героя зі шляхетними особами має викликати здивування: відомо, що на відміну від міфу, в казці божественний статус батьків героя підмінюється високим соціальним статусом [7], цілком імовірно, що він може бути представлений по-різному. У романі «Гаррі Поттер та Орден Фенікса» маємо справу зі подібним явищем – Лілі та Джеймс Поттери – видатні чарівники свого часу, учасники боротьби з Волдемортом; навчаючись у Гогвортсі, і мати, й батько Гаррі були старостами школи, що вважається найвищим досягненням у навчанні. Поттери були дуже заможні — Гаррі успадкував від батьків велику суму грошей.

Народження героя зазвичай супроводжується величними змінами у природі: здригається земля, нуртують води [5]. Безумовно, вже саме народження героя Дж. Роулінг в сім'ї магів – це інтерпретація мотиву дивовижного народження (присутність істоти, що має магію, при появі героя на світ створює прецедент чудового народження: згадаємо Королеву Фей, ельфів, «танцюючі тіні» в казці про Хлопчика-мізинчика).

Оповідь у творі починається в момент чергового дня народження Гаррі, як це було й у попередніх творах серії: одинадцятий день народження ознаменований сильним штормом на морі та прибуттям велетня Гегріда, дванадцятий – появою ельфа Добі тощо. Іншими словами, день народження Гаррі – це часто день лаштування в дорогу, день поклику до пригоди.

Передбачена дитина – наступний мотив, пов'язаний із чудовим народженням. Про факт передбачення йдеться тільки в п'ятій книзі, зате далі пророцтво відіграє важливу роль у сюжеті, і в наступних книгах драматичне та поетичне пророцтво наповнюється новим змістом, заодно закріплюючи

традиційний для міфу зв'язок протагоніста та антагоніста, по-перше, на астральному рівні (в Гаррі Поттері «живе» частина душі Волдеморта – сюжетна лінія про горокракси), по-друге, на спадковому рівні (герої мають далеких предків, які були рідними братами – сюжет про дари смерті).

Між пророцтвом з книги Дж. Роулінг і, наприклад, пророцтвом Мерліна з популярного англійського казкового сюжету про Хлопчика-мізинчика існує суттєва формальна схожість: текст Роулінг стилізований під старовину, звучить книжно, текст казки записаний сучасником Шекспіра, отже, поділяє ці характеристики. Однак у пророцтвах наявна суттєва відмінність у змісті та в тому, які мотиви, пов'язані з архетипом «універсальний герой», висунуті на перший план.

Чарівник Мерлін повідомляє час народження, фізичні та магічні властивості героя, натякаючи на його невразливість, пророкує популярність «до кінця часів». Касандра Трелоні також передбачає час появи дитини, сім'ю, в якій вона народиться, але об'єкт її пророцтва – боротьба героя з ворогом і умова його перемоги. Таким чином, Дж. Роулінг акцентує не так «чудесність» свого персонажа, як мотив віковічного супротивника, значимий для мотивного блоку «змієборство».

Для казки і міфу суттєвою є «тенденція наділяти героя винятковими здібностями від його народження і навіть із моменту зачаття» [6]. Сюжет «Хлопчика-мізинчика» — яскравий приклад такого підходу, адже в ньому всі незвичайні якості героя зібрані в тексті передбачення Мерліна. Насамперед, казковий оповідач звертає увагу на неординарні риси зовнішності героя.

Якщо невідомий автор явно не був жадібним у зображенні виняткових зовнішніх даних, то Роулінг обмежилася однією, щоправда, дуже визначною рисою образу героя: «The only thing Harry liked about his own appearance was a very thin scar on his forehead that was shaped like a bolt of lightning» [52, с. 20]. З іншого боку, така особливість вартує багатьох інших і дуже значуща. У традиційній культурі рубець – знак пройденої ініціації [9], шрам Гаррі, таким чином, – знак ритуальної смерті, набутий в результаті здійснення подвигу

дитиною, коли Гаррі зумів не тільки вижити після смертоносного закляття Волдеморта, але і позбавити страшного противника магічної сили і життєвої енергії.

Коли з'ясується, що в тілі Гаррі укладена частка душі його супротивника і хлопчик повинен пожертвувати собою заради загибелі Волдеморта, гіпотеза підтверджується знову. Причому смерть справді виявляється «ритуальною» – Гаррі лише позбавляється зв'язку з противником і стає невразливим для його чаклунства.

Традиційно дитинство героя сповнене або гоніннями, переслідуваннями, або ранніми звершеннями. Цікаво, що в «Гаррі Поттері» наявні обидва моменти: з одного боку, Гаррі – невинно гнаний персонаж, з іншого – герой, який має незвичайні здібності.

Відповідні епізоди розпорошені за кількома початковими розділами. Хвилювання чи гнів хлопчика діють дивним чином: Дадлі та його посіпаки марно переслідують Гаррі – його неможливо спіймати; Гаррі не хочеться одягати старий светр двоюрідного брата, і джемпер на очах тітоньки сильно зменшується в розмірі; Гаррі коротко постригли – волосся хлопчика виросло до колишньої довжини за одну ніч.

Гаррі проживає в сім'ї Дурслів у крихітному провінційному містечку 11 років, не знаючи про своє походження, здібності та дитячий подвиг. У цей період Гаррі постає як типовий казковий протагоніст – це соціально знедолений, гнаний, пригнічений прийомний син, до того ж молодший. З ним поводяться як із Попелюшкою: він працює по дому, доношує одяг Дадлі, на ньому зривають погані настрої усі члени сім'ї та інші.

Гаррі ізолюваний не тільки від світу, до якого належить за народженням, його ізолюють навіть у звичайному світі: він живе в комірчині під сходами, його ховають, коли до будинку приходять гості, нікуди не беруть із собою, забороняють багато розмовляти та ставити запитання. Ізоляція в казках, і тим більше в «Гаррі Поттері», зрозуміло, вже не має сакральної мотивації.

Гаррі ховають у комірчині тому, що він «ганьба сім'ї», до того ж потенційно небезпечний через імовірне магичне обдарування. Заздрість і самодурство змушують мачуху та її дочок приховувати на горищі Попелюшку. Навіть коханий батьками Хлопчик-мізинчик встиг побувати ізольованим: товариш за навчанням протримав його цілий день «без їжі, пиття, світла і навіть повітря» в коробочці за крадіжку, мати замикала в шафі з побоювань, що він загубиться. Цікаво, що притулок і Гаррі, і казкового Тома позначені одним і тим самим англійським словом – cupboard.

У казковій оповіді велику роль у сприйнятті персонажа як героя відіграє ім'я [8], воно служить найбільш постійною характеристикою, що допомагає вичленувати справжнього героя у «внутрішньосюжетних метаморфозах», і маркує сімейний і соціальний стан, становий, професійний статус, духовні, тілесні якості тощо [8]. Казкові персонажі мають імена, що вказують на етіологію героя або описують якісь якості.

Гаррі, як і його численні культурні двійники, довгий час перебуває в невіданні щодо свого походження і призначення, ніби знає про те, що герой повинен мати особливе ім'я, і повідомлення Гегріда викликає у нього протест. Проте з'ясовується, що в чарівному світі за Гаррі закріпилися номінації the famous Harry Potter (знаменитий Гаррі Поттер) і особливо the Boy Who Lived (Хлопчик-Який-Вижив). Отже, Гаррі знову відповідає характеристикам казкового протагоніста.

Коли зміст пророцтва стає надбанням громадськості, ім'я Гаррі піддається евфемізації: the Chosen One («Обраний»), Undesirable № 1 («Небажана персона № 1»). Остання номінація ніби знову відкидає Гаррі до статусу «невинно гнаного», коли йому знову доводиться долати ініціаційні випробування, але на іншому, складнішому рівні.

Крім перелічених вище, у тексті Дж. Роулінг наявні й інші ознаки подібності Гаррі Поттера і протагоніста чарівної казки: статус молодшого в сім'ї, прийомного сина, наявність дарувальників (так званих «загробних» дарувальників, якими є померлі батьки Гаррі Поттера, та дарувальника-

хрещеного), суперника нечарівної природи, мотив весілля і врятованої героєм «чудової нареченої», (образ Джіні Візлі, на думку самої Дж. Роулінг, пов'язаний зі знаменитою дружиною короля Артура – Джиневрою, вона сьома і єдина дочка в сім'ї Візлі тощо) . Подальша еволюція персонажа дозволяє зробити висновок про схожість героя Дж. Роулінг із головною дійовою особою епосу.

У творах Дж. Роулінг ми маємо справу із суттєвою модернізацією архетипу «універсальний герой», який, на відміну від протагоніста казкового, потрапляє в ситуацію морального вибору та розвивається, тоді як казка не передбачає жодної еволюції своїх персонажів. Що ж до подібності героя Дж. Роулінг з його британськими попередниками, вона здебільшого обмежується типологічними рисами головного казкового/міфологічного персонажа.

Складна взаємодія лінійного та циклічного часу, спроби подолання лінійності є важливою прикметою неоміфологічних творів. Література ХХ століття знає різні способи подолання лінійності: через ідею вічності, вічного повернення, виходу за межі земного часу, через виклад автором принципово різних версій подій, що відбулися, через наявність топосів усередині художнього світу, де час тече інакше тощо.

У романі Дж. Роулінг «Гаррі Поттер і Орден Фенікса» наявні два типи часу – лінійний і циклічний, і така співприсутність має смислове навантаження, прямо співвідносне з головними ідеями твору.

Лінійний час організує сюжетний розвиток кожної книги циклу: від кінця літа у Дурслі та початку навчального року на платформі 9 3/4 до підсумкових іспитів Хогвартсу та битви з антагоністом у червні. Але вже в самому задумі саме такої структури – відповідно до кожної книги одного року навчання у Школі Магії та Чарів – міститься принцип циклічності.

Структура роману «Гаррі Поттер і Орден Фенікса», таким чином, повторює попередню частину: Гаррі на очах читача переживає ще один навчальний рік, з тим самим базовим набором подій, які організують нову душевну метаморфозу (у кожній книзі в духовне зростання Гаррі

включається нова якість, герой постає перед новим вибором). Циклічність природним чином походить з жанрової моделі шкільного роману, яку використовує британська письменниця, тому можна засумніватися в усвідомленості використання циклічного часу.

Проте циклічністю шкільного життя не вичерпується циклічний час у романі «Гаррі Поттер та Орден Фенікса». Принцип повторюваності не тільки виражається в єдиному наборі подій усередині кожного року навчання (і, отже, щороку на новому рівні повторюється попередній), а загалом дозволяє розглядати життя Гаррі Поттера та події, що відбуваються з його поколінням, як повторення життя покоління його батьків.

«Час Мародерів», на події та учасників якого постійно покликаються, у поттеріані не менш важливий, ніж сьогодення. Минуле відіграє таку саму, якщо не більш важливу роль у сюжеті епопеї. По суті, час молодості батьків Гаррі з наявними тоді важливими історичними подіями – «великою битвою» Добра і Зла – і з учасниками цієї битви є «початковим сакральним», «первинним міфічним» часом [7], що містить набір інваріантних ситуацій і характерів.

«Час Мародерів» – епоха великих подій, міфологічної битви сил Добра і Зла, до якої головні герої постійно повернені подумки. І, звертаючись до неї, вони повторюють її, тому що «Час Мародерів» створює зразки для поведінки, для сприйняття та тлумачення реальності, як і належить міфу. Якщо кинуло виклик Волдеморту покоління батьків Гаррі, кине виклик і покоління Гаррі.

Більше того: повторюються не лише вчинки, ідеї, помилки, але ніби й самі герої. Згадаймо, що протягом усього роману «Гаррі Поттер та Орден Фенікса» персонажі старшого покоління (тобто ті, хто так чи інакше причетні до «Часу Мародерів») постійно, навіть наполегливо та нав'язливо порівнюють героїв з оточення Гаррі з поколінням Мародерів.

Самого Гаррі постійно порівнюють з батьком – він ніби повторює свого батька: не тільки у зовнішності, а й у здібностях (майстерна гра в квідич у

ролі ловця), становищі в школі (молодіжний лідер Грифіндора), поведінці (нехтування правилами тощо). Іноді подібність Гаррі і Джеймса перетворюється на інший статус, постаючи в уяві деяких персонажів чимось видатним, мало не перевтіленням, воскресінням з мертвих, і це викликає критику в інших. Розглянемо найбільш промовистий приклад:

«'He's not an adult either!' said Mrs Weasley, the colour rising in her cheeks. 'He's not James, Sirius!'

'I'm perfectly clear who he is, thanks, Molly,' said Sirius coldly.

'I'm not sure you are!' said Mrs Weasley. 'Sometimes, the way you talk about him, it's as though you think you've got your best friend back!'

'What's wrong with that?' said Harry.

'What's wrong, Harry, is that you are not your father, however much you might look like him!'» [52].

Ворожнеча Гаррі і Драко Малфоя, які представляють відповідно факультети Грифіндор і Слизерин, уподібнюється до ворожнечі Джеймса Поттера і Северуса Снейпа. Шлюб Гаррі та Джіні Візлі, про який повідомляється у фіналі поттеріани, абсолютно закономірний, оскільки повторюється пара «Джеймс Поттер – Лілі Еванс» (батьків Гаррі), оскільки Джіні зовні схожа на матір Гаррі і постає, як і Лілі Еванс, символом жіночності, жіночої мудрості та сили у творі.

Торкнемося коротко інших паралелей. Брати Візлі, невгамовні веселуни Фред і Джордж, порівнюються з двома такими ж непосидами «Часу Мародерів» – Джеймсом Поттером та Сіріусом Блеком. В одному зі снів Гаррі бачить Пітера Петтігрю, шкільного друга батьків, схожим на Невілла Лонгботтома, свого однокурсника тощо.

На відміну від стародавнього міфу, у художньому світі Роулінг зовсім відсутня ідея фатуму, приреченості на певний життєвий шлях, яку несла з собою циклічність. У світі Роулінг відповідно до християнських ідей, які вона сповідує, все вирішує зроблений людиною вибір. Ця ідея неодноразово звучить у різних варіантах: наприклад, так цю думку формулює професор

Дамблдор у заключній розмові з Гаррі: «It is our choices, Harry, that show what we truly are, far more than our abilities» [52].

На сюжетному рівні письменниця підкреслює відсутність фатуму, показуючи, що Гаррі вдається не повторити помилок батька: наприклад, зрозуміти і пробачити Северуса Снейпа, віддати йому належне; пожаліти і пробачити Драко Мелфоя, свого заклятого ворога.

У художньому світі Роулінг не можна воскресити померлих, межа між життям і смертю непроникна, і тому зустріч така важлива. У книзі поява головних героїв «Часу Мародерів» мотивована тим, що Гаррі, як сказано, йде до них назустріч – тобто з лінійного часу він збирається перейти у вічність: «And again Harry understood without having to think. It did not matter about bringing them back, for he was about to join them. He was not really fetching them: They were fetching him» [52].

Таким чином, роман Дж. Роулінг «Гаррі Поттер та Орден Фенікса» пронизаний неоміфологічною формою творчого мислення, що виявляється у використанні письменницею героїчного міфу, міфічної сюжетної структури подорожі героя та структури мистецького часу, що поєднує лінійний та циклічний час. Ці особливості художнього світу Роулінг роблять епопею про Гаррі Поттера відкритою багатьом культурам, привабливою для масової культури та читача, оскільки архетипи та міфічні сюжетні структури вловлюються практично підсвідомо.

2.3 Художні засоби створення ілюзії реального у фантастичному світі роману Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер та Орден Феніксу»

В якості однієї з причин популярності серії романів про Гаррі Поттера можна назвати індивідуальні характеристики жанру – поряд з описами предметів і явищ сучасного світу в творі присутні численні описи реалій чарівного світу. У романах про Гаррі Поттера поєднується реальне і

нереальне, цілком ймовірне і абсолютно неправдоподібне. Унікальність даної серії книг полягає і в тому, що в ній цікавим чином переплітаються відразу кілька жанрів – твір містить в собі елементи казки, міфу, детектива, фентезі, а також деякі риси шотландського фольклору. Книги серії написані яскравою і захоплюючою мовою, багаті запозиченнями з інших мов, символізмом, лексичними (каламбур, okazionalni slova, анаграми, механізм анафори, авторські метафори, вірші, загадки, пісні), графічними (капітуляція, курсив, дефіс, три крапки) і орфографічними (нерозчленований мовний потік, орфографічні аномалії) механізмами. Перераховані вище механізми є складовими авторського стилю Дж. К. Роулінг і надають їй творам надзвичайну привабливість.

Макростиль письменниці також характеризується активним залученням та творчою обробкою фольклорних та міфологічних матеріалів різних культур. Цим багато у чому обумовлюється той факт, що книги цікаві як для дітей, так і для дорослих.

Мікростиль Дж. К. Ролінг визначають такі параметри:

1) засоби створення етнокультурного колориту, до яких можна віднести номінації британського побуту, відповідний ономастикон, згадування фантастичних істот з англійської, ірландської, шотландської міфології, діалектизми;

2) образна, емоційно-експресивна лексика, покликана створювати динамічну, напружену атмосферу цього фентезійного твору;

3) засоби індивідуальної мовної характеристики героїв, до яких можна віднести сленгові слова та вирази, лексику та фразеологію, що відносяться до різних мовних реєстрів.

4) наявність квазіреалій, які посідають особливе значення у стилістиці романів Дж. К. Ролінг.

Саме квазіномінації, на наш погляд, є основним джерелом труднощів для перекладача.

Виходячи з цього, видається доцільним скласифікувати фентезійні квазіномінації Дж. Роулінг. Така класифікація дає можливість досконально витлумачити авторський світ та уникнути деяких непорозумінь.

Отже,

Етнографічні квазіномінації:

Їжа, напої: Fiewhisky [52, с. 125], Butterbeer [52, с. 240], pumpkin juice [52, с. 153], Canary creams [52, с. 310] Cornish pasty [52, с. 520] cockroach cluster [52, с. 488] Sugar Quill [52, с. 488].

Одяг: dress robe [52, с. 131], dragon-hide gloves [52, с. 164], Invisibility cloak [52, с. 241], black robes [52, с. 15], pointed hat [52, с. 80].

Грошові одиниці: Galleons [52, с. 60], Sickles [52, с. 75], Knuts [52, с. 75]

Транспортні засоби: Hogwarts Express [52, с. 27], triple-decker Knight Bus [52, с. 107], Ford Anglia [52, с. 35], Ferrari [52, с. 36].

Номінації за родом та характером занять: wand-maker [52, с. 260], Auror [52, с. 137], Charm Breaker [52, с. 128], Stunner [52, с. 111], Unspeakables [52, с. 73], obliviator [52, с. 73].

Артефакти: Screaming Yo-yos [52, с. 154], Sorting Hat [52, с. 150], muggle cards [52, с. 331], Dungbombs [52, с. 266], Spellotape [52, с. 128], Howler [52, с. 127], Sneakoscope [52, с. 289], Mrs Skower's All-Purpose Magical Mess-Remover [52, с. 257], Quick Quotes Quill [52, с. 257].

Флора і фауна

Тварини: nifflers [52, с. 457], Bubotuber [52, с. 456], manticores [52, с. 370], boggart [52, с. 177], goblin [52, с. 83], hippogriff [52, с. 20], dementors [52, с. 19].

Рослини: Whomping Willow [52, с. 520], Gilly weed [52, с. 414], newt [52, с. 410], mandrake [52, с. 410], Bouncing Bulbs [52, с. 247].

Ліс: Forbidden Forest [52, с. 221].

Суспільно-політичні квазіномінації:

Органи влади: Council of Magical Law [52, с. 499], Department of Magical Law Enforcement [52, с. 443], The Improper Use of Magic [52, с. 135],

Committee for the Disposal of Dangerous Creatures [52, с. 106], Department of Mysteries [52, с. 74].

Носії влади: Chairwizard [52, с. 89], Accidental Magic Reversal Squad [52, с. 57].

Заклади: Mungos Hospital for Magical Maladies and Injuries [52, с. 83], Gringots [52, с. 44], Azkaban [52, с. 19].

Навчальні заклади: Durmstrang [52, с. 137], Beauxbaton's Academy of Magic [52, с. 104], Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry [52, с. 16].

Вулиці, деталі населеного пункту: Diagon Alley [52, с. 53], Floo Network [52, с. 38], Privet Drive [52, с. 16], High Street [52, с. 270].

Квазіномінації мистецтва та духовної культури

Книги: Man Who Love Dragons too Much [52, с. 286], History of Magic [52, с. 197], Unfogging the Future [52, с. 183], The Dark Forces: A Guide to Self Protection [52, с. 176], Hogwarts, A History [52, с. 138], The Standart Book of Spells [52, с. 128], One Thousand Magical Herbs and Fungi [52, с. 128].

Навчальні предмети: Transfiguration [52, с. 165], Care of Magical Creatures [52, с. 163], Defense Against the Dark Arts [52, с. 148], the Charms [52, с. 148], Potions [52, с. 148], Divination [52, с. 126].

Заклинання та магічні ритуали: Memory Charm [52, с. 551], Bubble Head Charm [52, с. 427], Stunning Spells [52, с. 276], Confundus Charm [52, с. 235], Switching Spells [52, с. 199], Imperius Curse [52, с. 178], Cruciatu Curse [52, с. 179].

Мови: Parseltongue [52, с. 515], Gobbledegock [52, с. 77], Troll [52, с. 77], Mermish [52, с. 77].

Ігри, спорт: Quidditch [52, с. 6].

Номінації команд: Ravenclaw team [52, с. 69], Wimbourne Wasps [52, с. 66], Hufflepuff House Quidditch team [52, с. 60], Gryffindor House Quidditch team [52, с. 51], Chudley Cannons [52, с. 47].

Міфологічні істоти: mermaid [52, с. 387], sphinx [52, с. 529], phoenix [52, с. 491], werewolf [52, с. 177], vampire [52, с. 106], leprechauns [52, с. 87], dragon [52, с. 44].

Етнічні номінації:

Імена людей: Harry Potter [52, с. 7], Hermione Granger [52, с. 18], Ron Weasley [52, с. 19], Hagrid [52, с. 25], Ludo Bagman [52, с. 52], Victor Krum [52, с. 54], Cedric Diggory [52, с. 61], Cornelius Fudge [52, с. 85], Draco Malfoy [52, с. 86], Neville Longbottom [52, с. 141].

Номінаціїська: Moaning Myrtle [52, с. 334], the Fat Friar [52, с. 153] Bloody Baron [52, с. 153] Nearly Headless Nick [52, с. 154], Wormtail [52, с. 6].

Аналізований твір рясніє антропонімами, вигаданими самою письменницею. Це надає тексту більш яскравого і живого характеру. Виходячи з цього, можна розділити всі антропоніми романів на дві групи: промовисті імена власні і, отже, звичайні імена.

Промовисті імена власні приховують в собі характеристику персонажа, історію імені (що теж допомагає краще зрозуміти внутрішній світ того чи іншого героя). Найбільш яскравими прикладами можуть бути такі імена, як:

- такі, які вказують на *рід діяльності персонажа*, зокрема:

Argus Filch – сторож школи «Хогвартс». Argus (Аргус або Паноптес, «всевидюче») – в грецькій міфології многоглазий велетень, якому ревнива Гера – дружина Зевса доручила стежити за Іо, новою фавориткою чоловіка. Назвавши цього персонажа саме так, Дж. К. Роулінг, ймовірно, хотіла показати можливість шкільного сторожа стежити за всім, що відбувається в Гогвортсі. Дієслово *filch* в сучасній англійській мові часто використовується в значенні «красти». В даному випадку прізвище персонажа безпосередньо не пов'язане з його діяльністю, але, тим не менше, слово *filch* несе в собі негативну конотацію, в результаті чого у читача відразу формується негативне ставлення до даного персонажу.

Romona Sprout – викладач травології в школі «Хогвартс». Ім'я цього персонажа також пов'язане з її професійною діяльністю. У римській

міфології Ромона – богиня деревних плодів і достатку; sprout – дієслово англійської мови зі значенням «виростати, пускати паростки, розпускатися (про листя)».

Sybill Trelawney – професор пророцтва в школі «Хогвартс». Ім'я викладачки – омонім імені Sybil, яким у грецькій міфології називали провісниць, які пророкували майбутнє, часто лиха. Вірячи в власні вигадки про свій талант, професор застосовує драматичний образ і користується своїм враженням на самих довірливих студентів, пророкуючи загибель і катастрофи. В одному з інтерв'ю Дж. К. Роулінг розповіла про те, що спочатку редактори хотіли залишити ім'я Sybil, проте сама письменниця наполягла на варіанті Sybill. На її думку, це ім'я містить відсилання до античних віщунок, але в той же час лише є варіантом поширеного англомовножіночого імені.

Що стосується прізвища персонажа Trelawney – дуже давнього прізвища, що наводить на думку про надмірну залежність викладачки від її родоводу, коли та прагне справити враження.

- такі, що містять елементи опису *зовнішності персонажа*:

Gilderoy *Lockhart* – відомий письменник серед чарівників, викладач Захисту від темних мистецтв. В інтерв'ю для радіо BBC Дж. К. Роулінг зізналася, що досить відоме шотландське прізвище Lockhart вона побачила в Единбурзі на пам'ятнику жертвам війни, вважаючи, що це ім'я є досить «порожнім» («quite hollow»), але в той же час дуже яскравим і помітним («glamorous, dashing sort of surname»), що в точності відображає характер даного персонажа [49]. У пошуку імені персонажа письменниця звернулася до словника Brewer's Dictionary of Phrase and Fable. Згідно з цим словником, ім'я Gilderoy належить відомому шотландському розбійникові, який знаменитий своєю привабливою зовнішністю. У романах про Гаррі Поттера професор, якому авторка дала це ім'я, надзвичайно зарозумілий, хвалькуватий, відрізняється бездоганною зовнішністю, через що дуже самозакоханий.

Nearly Headless Nick – шкільний привид; в результаті не цілком вдалої страти його голова залишилася частково прикріпленою до плечей.

Quirinus Quirrell – викладач Захисту від темних мистецтв в школі «Хогвартс». *Quirinus* – один з найдавніших італійських і римських богів, спочатку, подібно Марсу, був богом війни. У давньоримській міфології *Janus Quirinus* – дволикий бог дверей, входів, виходів, різних проходів, а також початку і кінця; зображувався з двома обличчями, зверненими в протилежні сторони (до минулого і майбутнього) [29]. Даний персонаж виглядає як і дволикий бог Янус – з одного боку це боязкий і сором'язливий професор, а з іншого – темний чарівник Лорд Волан-де-Морт.

Такі, що описують *характеристики характеру персонажа*:

Peeves – набридливий шкільний привид. В англійській мові дієслово *peeve* значить «дратувати, набридати», а прикметник *peevish* – «сварливий, докучливий, з досадою». Ім'я шкільного полтергейсту повністю відображає його сутність: він нікому не підпорядковується, постійно лякає учнів школи, з'являючись прямо перед їх носом або скидаючи важкі предмети їм на голови.

Remus Lupin – професор Захисту від темних мистецтв в школі «Хогвартс». Прізвище персонажа походить від латинського слова *lupus* – «вовк», *lupine* – «вовчий», а ім'я професора тісно пов'язане з образом вовка, оскільки він також є перевертнем – після сходу повного місяця перетворюється в люту тварину, що вельми нагадує вовка.

Severus Snape – викладач Зілляваріння і Захисту від темних мистецтв, декан факультету Слизерин. Слово *severus* в перекладі з латинської означає «строгий, суворий», а *Septimius Severus* – ім'я римського імператора, відомого своєю жорстокістю. Сама Дж.К. Роулінг стверджує, що назвала цього персонажа на честь села в графстві Суффолк. Для англійських читачів прізвище професора співзвучна з такими словами, як *snar* – «говорити з гнівом, з люттю», *snake* – «змія», які, в цілому, частково характеризують даного героя. Професор *Severus Snape* – найзагадковіший персонаж серії,

досить суворий і вимогливий викладач, декан факультету Слізерин, талісманом якого є змія.

Навіть з перерахованих вище прикладів видно, що при створенні власних назв письменниця активно використовує матеріал міфів різних культур, піддаючи його певної переробці.

Важливо так само зауважити, що при створенні імен персонажів Дж. К. Роулінг досить часто використовує механізм *алітерації*, зокрема: Bandon Banshee, Bathilda Bagshot, Bloody Baron, Choo Chang, Colin Creevey, Dedalus Diggle, Fat Friar, Filius Flitwick, Gellert Grindelwald, Gladys Gudgeon, Godric Gryffindor, Gregory Goyle, Helga Hufflepuff, Minerva McGonagall, Moaning Myrtle, Morag MacDougal, Pansy Parkinson, Parvati Patil, Peter Pettigrew, Piers Polkiss, Poppy Pomfrey, Quirinus Quirrell, Rowena Ravenclaw, Salazar Slytherin, Severus Snape, Stan Shunpike, Vindictus Viridian, Wailing Widow.

Механізм анафоричної алітерації активно вживається авторкою як при формуванні ономастикону твору, так і при позначенні предметів і явищ, характерних виключно для світу чарівників. У цьому випадку анафорична алітерація виконує особливу функцію: відбувається перехід номінації з категорії загальних назв до категорії власних, на що вказує також використання великої літери. Письменниця, ймовірно, керувалася бажанням зробити ці номінації легкими для запам'ятовування, виділити їх зі світу звичайних людей і речей. Зокрема: *Minerva McGonagall, Dedalus Diggle, Madam Malkin; Puking Pastilles, Cauldron Cakes, Pepperup Potion* тощо.

Для персонажів, які в романі з'являються лише кілька разів і не відіграють важливої ролі у розвитку сюжету, Дж. К. Роулінг використовує вже наявні в англійській мові імена, які не викликають у свідомості читача чітких асоціацій. Однак навіть в таких випадках письменниця спирається на власний досвід, таким чином, наділяючи абсолютно кожне ім'я особливим значенням, про що письменниця нерідко згадує в різних інтерв'ю.

Розглянемо, зокрема, ім'я головного персонажа – Harry Potter. За словами Дж. К. Роулінг, Potter – прізвище її друга дитинства, а ім'я Harry – її

улюблене чоловіче ім'я. Коли Роулінг давала персонажу прізвище, вона також враховувала, що на одному з рідкісних латинських зворотів слово *potter* означає «могутній». Ім'я *Harry* – середньанглійська форма старофранцузького імені *Henry*, що утворилося від німецького імені *Heinrich*, де слово *hein* означає «будинок», а слово *rich* значить «сильний, могутній». Таким чином, ім'я можна умовно перекласти як «господар дому», що дуже цікаво, особливо якщо Гаррі дійсно спадкоємець Грифіндора (в оригіналі замість слова «факультет» використовується слово *house* – «будинок»). Крім того, повна форма імені *Harry* в англійській мові – *Harold* (в давньоанглійській – *Hereweald*), яке означає «управитель армії».

Поряд з антропонімами у творі досить багато зоонімів: *Aragog*, *Basilisk*, *Binky*, *Buckbeak*, *Crookshanks*, *Errol*, *Fang*, *Fawkes*, *Fluffy*, *Hedwig*, *Hermes*, *Mr. Paws*, *Mrs. Norris*, *Norbert*, *Ripper*, *Scabbers*, *Snowy*, *Tibbles*, *Trevor*, *Tufty*.

Hedwig – поштова сова, що належить Гаррі Поттеру. Цікавим є той факт, що вихованець головного персонажа серії, який росте без батьків, названий на честь польської аристократки Ядвіги Сілезької, яка була канонізована католицькою церквою, оголошена святою і в даний час вважається покровителькою сиріт.

Географічні номінації в «Гаррі Поттері» також грають важливу роль – номінації географічних об'єктів письменника використовує для того, щоб занурити світ чарівництва і магії в реальний світ. Не випадково в творі подана велика кількість географічних найменувань – це номінації англійських міст, графств і вулиць. Це дозволяє включити чарівне в контекст реального часу і показати існування двох паралельних реальностей. Відповідно, всі топоніми твору можна розділити на реальні і вигадані.

Реальні топоніми

Серед топонімів, що існують в реальному світі, можна виділити:

- номінації країн: *Brazil*, *Britain*, *Egypt*, *France*, *Ireland*, *Mongolia*, *Romania*, *Wales*;
- номінації графств: *Argyllshire*, *Kent*, *Surrey*, *Yorkshire*;

- номінації міст: Aberdeen, Abergavenny, Bath, Bristol, Dundee, London, Topsham; острови: Anglesey, Majorca;
- номінації вулиць: Charing Cross Road;
- вигадані номінації значення востей

Серед вигаданих топонімів можна виділити номінації населених пунктів: Sokeworth (вигадане місто в одному з центральних графств Англії), Godric's Hollow (невелике поселення, де народився засновник школи «Хогвартс», значення, де поховані батьки Гаррі Поттера), Hogsmeade (єдине село в Великобританії, де немає маглів – людей, що не володіють магічними здібностями), Little Whinging (невелике містечко, в якому живе рідна тітка Гаррі Поттера); номінації вулиць: Diagon Alley (відома вулиця в магічному світі, центр чарівних товарів), High Street (головна вулиця в чарівному селі), Knockturn Alley (вулиця з магазинами, в яких продаються темні артефакти і інгредієнти для темної магії), Privet Drive (вулиця, на якій до відправлення в магічну школу живе Гаррі Поттер).

До топонімів ми також відносимо номінації компаній, організацій, крамниць т. ін. Цю групу топонімів ми розподіляємо на такі групи: магічні і ті, що існують в світі маглів.

Топоніми, наявні у світі маглів

Grunnings (номінація компанії, що виробляє дрилі, якою керує дядько Гаррі Поттера), King's Cross (залізничний вокзал в центральному Лондоні, звідки юні маги їдуть в школу чарівництва «Хогвартс»), St. Brutus's Secure Center for Incurably Criminal Boys (школа для «важких підлітків», куди родичі Гаррі Поттера збираються його відправити), Smeltings Academy (приватна школа, в якій навчається двоюрідний брат Гаррі Поттера), Stonewall High (школа, в яку повинен був вступити Гаррі Поттер після початкової школи).

Магічні номінації

Azkaban (в'язниця для чарівників, що порушили закони магічного світу), Hogwarts (школа чарів та чаклунства), Borgin and Burkes (найвідоміший заклад в Лондоні, що посідається скупкою і продажем

чарівних речей, пов'язаних з темною магією), Dervish and Banges (магазин чарівного приладдя), Eeylops Owl Emporium (зоомагазин, де можна купити поштових сов), Florean Fortescue's Ice Cream Parlor (кафе), Flourish and Blotts (книгарня «чарівної» літератури), Gringotts (банк, в якому гроші можна обміняти на валюту, прийняту в чарівному світі), Honeydukes (цукерня), Madam Malkin's Robes for All Occasions (ательє-крамниця), Magical Menagerie (зоомагазин), Ollivander's Wand Shop (магазин чарівних паличок), the Hog's Head (трактир), the Leaky Cauldron (бар, розташований в Лондоні і видимий тільки чарівникам), Three Broomsticks (паб), Zonko's Joke Shop (лавка дивовижних чарівних штучок).

Деякі з цих назв також несуть в собі певні асоціації. Так, зокрема, номінація в'язниці для чарівників, які скоїли тяжкі злочини, Azkaban походить від слова *abaddon*, яке в перекладі з івриту означає «значення загибелі» або «глибини пекла», що в повній мірі описує це значення. Тюрма охороняється безліччю дементорів – істот, здатних витягати з людей світлі емоції і змушувати переживати найгірші спогади.

ВИСНОВКИ

Експансії такого явища як масова література сприяло поширення авторських творів за допомогою розвитку друкарської справи та впровадження їх у маси. Масова література у своїй споконвічній репрезентації, з одного боку, передбачає наявність розважального характеру, поширеного в широких масах, що іноді переходить у підрозділ читива, дуже низької літератури, а з іншого боку, націлена на аудиторію з низьким рівнем споживання художньо-класичних творів.

Розподіл літератури на масову, белетристику та класичну є досить умовним. Головними ознаками масової літератури в контексті масової культури є її популярність і тривіальність, що реалізується завдяки автору як невід'ємному конструкту масової літератури та читачеві, на якого вона націлена, що реалізується за допомогою маркетингових технологій. Отже, масова література постає в ролі транслятора генеральних ідей, що поєднує окремого читача із суспільством загалом, регенеруючи основні концепції, проблеми та стереотипи у яких конструюється каркас масової літератури зокрема.

На підставі проведеного аналізу виявлено низку стійких критеріїв, що характеризують розвиток творів у жанрі фентезі на сучасному етапі:

1. Фентезі містить фрагменти міфів, фольклору, окультно-містичних навчань, органічно перемішує їх, реінтерпретує архетипи і є продуктом успішного синтезу, який переймає необхідний колорит.

2. Жанр фентезі має високий ступінь фантастичності, ірраціональності, включає в свою сюжетну тканину магію.

3. Фентезі характеризується створенням повноцінного «іншого» світу, який відкривається під час знайомства з твором і сприймається як реально наявний.

4. Жанр фентезі задовольняє потребу реципієнта в ескапізмі, існує поза часом і зберігає відчуття ностальгії за недосяжним. Фентезі може містити

мотиви, смисли та сюжети, які цікавлять як підлітка, так і дорослу людину. Твори жанру фентезі виступають стимуляторами для творчої, рекреативної та соціально-культурної діяльності. Фентезійний текст легко може бути реалізований у різних видах мистецтва.

5. Твори жанру фентезі містять зовнішні, проте не структурні ознаки середньовічного антуражу, і персонажі віддають перевагу старовинним артефактам.

Семіотична перенасиченість і смислова рухливість художньої мови, використання стохастичних прийомів, тиражування та серійності, застосування складчастих структур призводять до заміни образної системи в мистецтві постмодернізму на симулятивну, яка вказує на розрив зв'язків між означальним та означуваним у семіотичному середовищі. Результатом тотальної семіотизації художньої мови мистецтва постмодернізму стає формування гіперреальності, що охоплює художню практику як єдиний колективний гіпертекст.

Процес формування художньої гіперреальності в мистецтві постмодернізму взаємопов'язаний з актом стильової трансгресії і веде до актуалізації гносеологічного аспекту стилю як особливого способу пізнання реальності та руйнування її кордонів у гіперреальності. Художні напрями і течії постмодернізму можна розглядати як панораму різноманітних «реальностей», серед яких виділяються:

- гіперреальність як простір знакової гри та симуляції;
- поглинання реального простору;
- надоб'єктивна реальність із тематикою та прийомами реалістичного мистецтва;
- інореальність: сюрреальність, психоделічна реальність, фантастична реальність, трансцендентна реальність, космічна реальність;
- віртуальна реальність.

В якості однієї з причин популярності серії романів про Гаррі Поттера можна назвати індивідуальні характеристики жанру – поряд з описами

предметів і явищ сучасного світу в творі присутні численні описи реалій чарівного світу. У романах про Гаррі Поттера поєднується реальне і нереальне, цілком ймовірне і абсолютно неправдоподібне. Унікальність даної серії книг полягає і в тому, що в ній цікавим чином переплітаються відразу кілька жанрів – твір містить в собі елементи казки, міфу, детектива, фентезі, а також деякі риси шотландського фольклору. Книги серії написані яскравою і захоплюючою мовою, багаті запозиченнями з інших мов, символізмом, лексичними (каламбур, оказіональні слова, анаграми, механізм анафори, авторські метафори, вірші, загадки, пісні), графічними (капітуляція, курсив, дефіс, три крапки) і орфографічними (нерозчленований мовний потік, орфографічні аномалії) механізмами. Перераховані вище механізми є складовими авторського стилю Дж. К. Роулінг і надають їй творам надзвичайну привабливість.

Роман Дж. Роулінг «Гаррі Поттер та Орден Фенікса» пронизаний неоміфологічною формою творчого мислення, що виявляється у використанні письменницею героїчного міфу, міфічної сюжетної структури подорожі героя та структури мистецького часу, що поєднує лінійний та циклічний час. Ці особливості художнього світу Роулінг роблять епопею про Гаррі Поттера відкритою багатьом культурам, привабливою для масової культури та читача, оскільки архетипи та міфічні сюжетні структури вловлюються практично підсвідомо.

Побудова художнього простору в романі «Гаррі Поттер і Орден Фенікса» є невід'ємним елементом форми художнього твору, складовою авторського стилю, одним із механізмів, що створюють художній образ. Власні імена, будучи характерною рисою художньої літератури, є одним із найбільш експресивних та інформативних механізмів, які передають обсяг імпліцитної інформації. Практично кожне ім'я несе в собі помітно виражене смислове навантаження. До того ж онім у досліджуваних текстах кодує соціокультурну і інтенційну інформацію та має величезний конотативно-експресивний потенціал, обумовлений здатністю онімчв до накопичення

контекстуальних і фонових прирощень інтра- й інтертекстуального характеру.

У аналізованому романі спостерігаються суттєві видозміни в характері головного героя. Саме в «Ордені Фенікса» герой схильний до частих змін настрою, незалежних від того, що відбувається з ним у його житті:

Подібність Гаррі з Волдемортом свідчить про неоднолінійність персонажа, необхідність не тільки зробити моральний вибір, а й постійно контролювати себе, свої вчинки, щоб відокремити себе від свого ворога. Подібність із Джеймсом дозволяє герою не впасти в самооману з приводу непогрішності своїх вчинків, уникати «побутового зла», що тягне за собою страшні наслідки. Подібність із Невілом позбавляє Гаррі ореолу обраності, інакшості, підкреслює його пересічність, його загальнолюдські властивості, що робить внутрішню та зовнішню боротьбу героя ще більш напруженою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астаф'єв О. Масова література: експерименти, іміджі, стереотипи (рецензія на книгу Олени Романенко «Семіосфера масової літератури: текст – читач – епоха»). *Слово і час*. 2014. № 11. С. 110–113.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. К.: Смолоскип, 2008. 360 с.
3. Белімова Т. Алхімія слова: вимір сучасного українського бестселера. *Слово і час*. 2017. № 11. С. 22–31.
4. Бернадська Н. Постмодернізм і «пам'ять жанру». *Слово і час*. 2015. № 7. С. 74–78.
5. Бернадська Н. Сучасний український роман: карта прочитань. *Вища школа*. 2020. № 4. С. 49–57.
6. Біличенко О. Література для еліти і масова аудиторія в сучасному соціал-комунікаційному просторі. *Вісник Книжкової палати*. 2012. № 12. С. 44–47.
7. Бовсунівська Т. Екфразис & інтермедіальність. URL: [file:///C:/Users/user/Downloads/Lits_2013_39\(1\)__17.pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/Lits_2013_39(1)__17.pdf)
8. Бовсунівська Т. Роль екфразису в сучасному літературному процесі. URL: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/253>
9. Бригадир Я. Сучасна українська масова література крізь призму творчої індивідуальності Андрія Кокотюхи. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2015. Вип. 19. С. 41–50.
10. Бровко О. Сучасні версії українського роману в новелах: інтермедіальний вимір. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2013. № 2. URL: <http://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/6#.VfQ2oVXtmko>
11. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство, 2008. 432 с.

12. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія* / За заг. ред. Дмитра Наливайка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 391-410.
13. Вещикова О. Категорія містичного: науковий дискурс і репрезентація в сучасній прозі. *Вісн. Харк. Нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. Філологія*. 2017. Вип. 76. С. 129–133.
14. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ століття* / упор. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. Київ.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 309–321.
15. Гаврилюк Н. Література чи ні? *Філологічні семінари*. 2011. Вип. 14. С. 68–75.
16. Глінка Н. В., Гавриленко В. М. Жанр «кіберпанк» в американській літературі: причини виникнення та мовно-стилістичні особливості. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2016. Серія «Філологічна». Випуск 62. С. 88-90.
17. Гребенюк Т. Ситуація есхатологічного напруження в українській масовій літературі 1990-х рр. *Наукові праці: науково-методологічний журнал*. 2013. Вип. 212. Т. 224. С. 28–34.
18. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.
19. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 263 с.
20. Гусєв В. Масова література в сучасній соціокультурній ситуації. *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*. 2018. № 2 (53). С. 4–9.
21. Домбровська М. Дефініції «масової літератури». *Слово і час*. 2005. № 11. С. 54–65.
22. Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема. *Слово і час*. 2007. № 6. С. 3–8.

23. Іванова А. О. Жанрові особливості антиутопії: теоретичний аспект. *Закарпатські філологічні студії*. 2018. Вип.13. Т. 3. С. 77-81.
24. Калашнік А. В. Роль міфу у моделюванні соціальної реальності в науковій фантастиці. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. 2011. № 45. С. 258-264.
25. Калашніков О. Конструювання віртуальних соціальних середовищ засобами фантастики. *Гілея*. 2011. № 48. С. 393–399.
26. Кривопишина А. Естетика й рецепція масової культури в сучасній українській літературі. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства* : зб. наук. праць. Ужгород, 2011. Вип. 15. С. 166–168.
27. Кривопишина А. Масова та елітарна література: природа художності в українському романі початку ХХІ століття : дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філологічних наук : 10.01.06 / Черкас. нац. ун-т ім. Б. Хмельницького, 2018. 219 с.
28. Література на полі медій: зб. наук. праць / за ред. Т. Гундорової та Г. Сиваченко. К.: Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 2018. 633 с.
29. Літературознавчий словник–довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
30. Мислива В. «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко: література масова чи елітарна. *Сучасні літературознавчі студії*. 2012. Вип. 9. С. 319–326.
31. Моклиця М. В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: монографія. Вид. 2-ге, допов. і переробл. Луцьк: Вежа, 2002. 390 с.
32. Мочернюк Н. Взаємодія літератури і мистецтва. Теоретичний досвід українського і польського літературознавства. *Науковий вісник Східноєвропейського університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. Луцьк, 2013. № 13 (262). С. 76–80.
33. Нагачевська О. Постапокаліптичний роман США на межі ХХ та ХХІ століть (Пол Остер «В країні останніх речей» (1987), Кормак Маккарті «Дорога» (2006)) *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2013. № 27. С. 298-305.

34. Наєнко М. Про помежів'я літератури та паралітератури. *Філологічні семінари*. 2011. Вип. 14. С. 5–16.
35. Наєнко М. Жанри канонічні і ... постмодерні. *Слово і час*. 2015. № 7. С. 69–73.
36. Нестелеєв М. Масова література, канон і культ (до проблем взаємодії та дефініції). *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Серія: Філологічні науки. 2015. № 2. С. 189–192.
37. Олійник С. М. Інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики Олеся Бердника : дис. ... канд. філол. наук : спец. : 10. 01. 01. К., 2009. 167 с.
38. Пеха М. Масова література як продукт літературного дискурсу. *Філологічні семінари*. 2011. Вип. 14. С. 64–68.
39. Поліщук О. Еволюція альтернативної історії в художній літературі. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2017. № 9. URL: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/358>
40. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Монографія. Вінниця: ДонНУ, 2014. 154 с.
41. Романенко О. Жанрові моделі масової літератури: походження, напрями еволюції та типологія. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2014. Вип. 60(1). С. 315–322.
42. Романенко О. Семіосфера масової літератури: текст – читач – епоха. Київ : прив. вид. Якубець А. В., 2014. 362 с.
43. Романенко О. Феномен української масової літератури ХХ століття: проблеми генези та поетики. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 16. С. 257–264.
44. Стужук О. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис. ... к. філол. н. : 10.01.06. Теорія літератури. К., 2006. 21 с.

45. Титюк А. Масова література: поетика та особливості функціонування. *Література в контексті культури*. 2019. Вип. 31. С. 104–109.
46. Філоненко С. Категорія жанру в масовій літературі. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*. 2009. Вип. 27. С. 176–179.
47. Філоненко С. Масова література: влада жанрів і жанрових канонів. *Слово і час*. 2010. № 8. С. 81–94.
48. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: монографія. Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. 432 с.
49. Філоненко С. Масова? Популярна? Тривіальна? Як не заблукати у трьох термінологічних соснах. *Studia methodologica*. 2009. Вип. 29. С. 161–168.
50. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59.
51. Vandal-Sirois H. & Bastin G.L. Chapter 1. Adaptation and Appropriation: Is there a Limit? *Translation, Adaptation and Transformation*. London & New York, Continuum International Publishing Group, 2012. P. 21-41.