

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ

КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

Кваліфікаційна робота за рівнем магістра

на тему: «Моделювання поетики фентезі в романі Дж. Р. Р. Толкіна
«Володар перснів»

Студента групи ФП 1922

Економіко-гуманітарного факультету

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно), перша –
англійська

Судакіна Олександра Васильовича

До захисту:

« 14 » 12, 21 року

Завідувач кафедри

Власова проф. Власова Т.І.

(підпис)

(прізвище та ініціали)

Науковий керівник:

д-р. філос. наук, проф. Власова Т. І.

Власова

(підпис)

Національна шкала _____

Кількість балів _____

Оцінка ЄКТС _____

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
UKRAINIAN STATE UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGY

DEPARTMENT OF PHILOLOGY AND TRANSLATION

Master's Degree Diploma Paper

**Modelling the poetics of fantasy in
“The Lord of the Rings” by J.R.R. Tolkien**

Group PT 1922

Faculty of Economics and Humanities

Speciality 035 Philology

Specialization 035.041 Germanic

Languages and Literatures (translation
included), major Language – English

Sudakin O.V.

Research supervisor:

Doctor of Philosophy, Professor

Vlasova T.I.

Dnipro – 2021

Дніпровський національний університет залізничного транспорту
імені академіка В. Лазаряна
Кафедра філології та перекладу

Затверджую:

Завідувач кафедри філології та перекладу

_____ (підпис)

д-р філос. н., проф. Власова Т. І.

“___” _____ 20__ р.

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну магістерську роботу
студента V курсу ФП 1922 групи факультету ЕГ ДНУЗТу
Судакіна Олександра Васильовича

_____ (ПІБ студента)

спеціальності 035 Філологія

Тема роботи : Моделювання поетики фентазі в романі Дж. Р. Р. Толкіна
«Володар перснів»

Науковий керівник Власова Т. І. _____

Дата видачі завдання _____

Графік виконання магістерської кваліфікаційної роботи

№ з/п	Найменування частин і план магістерської кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Відмітка про виконання (підписи)
1.	Аналіз наукових джерел і написання теоретичної частини магістерської кваліфікаційної роботи (Розділ 1)	Вересень	
2.	Аналіз мовного матеріалу, який досліджується, і написання аналітичної частини магістерської роботи (Розділ 2)	Жовтень	
3.	Проведення аналізу досліджуваного мовного явища і написання практичної частини магістерської роботи (Розділ 3)	Жовтень–листопад	
4.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Листопад	
5.	Попередній захист магістерської кваліфікаційної роботи і подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи на кафедрі	Листопад	
6.	Оформлення документації (відгуки) і підготовка презентації до захисту магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	
7.	Захист магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	

Науковий керівник _____ (підпис)

Студент _____ (підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ	8
1.1. Огляд літератури за темою дослідження	8
1.2. Методологія і методи дослідження	15
Висновки до розділу 1	23
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТУАЛЬНО-СВІТОГЛЯДНИЙ, ПРЕДМЕТНО-ТЕМАТИЧНИЙ І ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИЙ ХАРАКТЕР РОМАНУ ДЖ. Р. Р. ТОЛКІНА «ВОЛОДАР ПЕРСНІВ»	25
2.1. Проблема автора тексту і художнього твору в літературній критиці постмодернізму (читач/автор, текст/роман)	25
2.2. Художньо-естетичний феномен фентезі й жанрова своєрідність роману «Володар перснів»	36
Висновки до розділу 2	50
РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКА ФЕНТЕЗІ ТА ОСОБЛИВОСТІ СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНОЇ ПОБУДОВИ РОМАНУ «ВОЛОДАР ПЕРСНІВ»	52
3.1. Витоки жанрового синтезу фентезі в романі Дж. Р. Р. Толкіна «Володар перснів»	52
3.2. Поетика і природа фентезі у світлі своєрідності стилю, стилістики і дискурсу в постмодерністських новаціях Дж. Р. Р. Толкіна	62
Висновки до розділу 3	80
ВИСНОВКИ	82
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	85
ДОДАТКИ	91
Summary	94

ВСТУП

Актуальність теми. Кардинальні зміни узвичаєного способу життя, світові кризи, проблеми самоідентифікації стали звичними у XXI ст. Крім пригодницьких настроїв та фантастичних мотивів, у творах Джона Роналда Руела Толкіна присутні глибинні концепції, що забезпечило широку популярність цих видань серед дітей, юнацтва, молоді й дорослих читачів не як способу ескапізму, а як літературно-виховних творів з багатим сюжетом.

Роман-трилогія «Володар перснів» (також трапляються назви «Володар перстенів», «Володар кілець», «Володар каблучок») – світовий бестселер, уперше виданий майже 70 років тому, а кількість проданих примірників станом на 2021 рік перевищує 600 млн [9]. Окрім цікавої історії для звичайних читачів, трилогія є унікальним матеріалом для наукових розвідок.

Романи письменника вивчають філософи, філологи, лінгвісти, психологи, мистецтвознавці, культурологи та багато інших науковців. Трилогію перекладено на понад 40 мов світу, і, будучи філологом, автор підготував рекомендації для перекладачів та часто сам особисто перевіряв переклади.

Серед закордонних досліджень творів Дж. Р. Р. Толкіна варто виділити праці Ф. Вайнрайха, Р. Вуда, Т. Гонеггера (загальнокультурні дослідження творчості письменника в розрізі модернізму), Е. Лінча (дослідив ностальгічні настрої), Т. О'Ніла, Е. Петті (Юнгівські архетипи в описі героїв роману), Т. Шиппі (підготував монографію про міфологізм та джерела впливів), Дж. Роузгранта (вивчав мотив втрати), В. Флігера (наведено мовознавчий аспект, проаналізовано вигадані письменником мови, проблему опису часу).

Українська гуманітаристика доповнює цей науковий доробок: О. Колесник, Д. Павкін, Н. Четова вивчали романи з позицій когнітивної лінгвістики, О. Тихомирова, В. Бойніцький, Н. Ситник – літературознавчих студій, Л. Кушнір, Б. Стасюк – теорії художнього перекладу.

Загалом толкіністика в США та Західній Європі сформувалася як напрям наукових досліджень. Підтвердженням цьому є існування наукового журналу «Толкінівські студії: Щорічний науковий огляд», який випускає редакційна колегія Університету Західної Вірджинії. Українські вчені теж часто обирають романи Толкіна як матеріал дослідницької роботи. Утім, недостатньо дослідженими ще залишаються стилістика творів письменника, поетика жанру, специфіка композиційно-концептуальної моделі трилогії і т.д., адже роман насичений унікальними елементами для аналізу.

Характеризуючи трилогію в контексті дискурсу, зауважимо, що авторський доробок Дж. Р. Р. Толкіна є відображенням осмислення світобудови, утіленням філософських поглядів, яскравим явищем у світовій літературі. Щоб зрозуміти специфіку художнього дискурсу, необхідно враховувати мовну активність того, хто говорить. Вона полягає в дискусійній діяльності мовця, яка лежить поза текстом. Проте трикутник «письменник – твір – читач» грає величезну роль. І тут художній дискурс слід розуміти як процес взаємодії читача та художнього тексту. Слід наголосити, що художній дискурс – лише одна складова процесу художньої взаємодії, яка є особливою формою художньої реальності. Він у поєднанні з дискурсами художнього автора та читача утворює принципово нову форму дискурсу – художню.

Мета дослідження – визначити особливості моделювання поетики фентезі в романі Дж. Р. Р. Толкіна «Володар перснів».

Досягнення поставленої мети зумовило розв’язання таких **завдань**:

- виконати огляд літератури за темою дослідження;
- визначити методологію і методи дослідження, сформувати етапи подальшого аналізу роману;
- з’ясувати проблему автора тексту і художнього твору в літературній критиці постмодернізму (читач/автор, текст/роман);
- охарактеризувати художньо-естетичний феномен фентезі й жанрову

своєрідність роману «Володар перснів»;

- виявити витоки жанрового синтезу фентезі в романі Дж. Толкіна «Володар перснів»;

- проаналізувати поетику і природу фентезі у світлі своєрідності стилю, стилістики і дискурсу в постмодерністських новаціях Дж. Толкіна.

Об’єктом дослідження є поетика фентезі в романі Дж. Р. Р. Толкіна «Володар перснів», **предметом** – способи її моделювання за рахунок наявних мовних засобів, сюжетної композиції, літературних прийомів, специфічних авторських лексем.

Методи дослідження. На формування концепції магістерської роботи значно вплинули фундаментальні положення класичного й сучасного літературознавства, позиції функціонального підходу текстоцентричності. З огляду на тему, мету та завдання дослідження, доцільним є застосування комплексу наукових підходів та методів:

1. Міждисциплінарного та системного підходів (роман досліджено за різними ключовими характеристиками з позиції філології, психології, історії, культурології як єдину багаторівневу розповідь, художню систему, яка базується на взаємозв’язку складових частин, образів, сюжетів, символів, загальної композиційної картини);

2. Загальнонаукових та спеціальних методів:

- індуктивний та дедуктивний аналіз – при дослідженні твору і за окремими частинами, і як цілісної системи;

- узагальнення і порівняння – під час аналізу критичних нарисів, статей, перекладів твору;

- теоретичний аналіз літератури за проблемою магістерського дослідження;

- дескриптивний метод (задля опису, упорядкування та характеристики стилістики твору);

- дефініційний, етимологічний, словотвірний, структурно-семантичний аналіз – щодо окремих лексем автора;
- порівняльно-типологічний аналіз з урахуванням лінгвостилістичних та соціокультурних характеристик досліджуваних явищ;
- контекстуально-ситуативний аналіз та історико-біографічний дозволив дослідити творчість письменника у нерозривній єдності його особистості, оточення, історичних умов, обставин життя тощо.

Практичне значення отриманих результатів та висновків дослідження полягає у можливості їх подальшого використання під час розробки курсів загального та порівняльного літературознавства, лексикології та стилістики англійської мови, методики перекладу, літературної критики у закладах вищої освіти, спеціалізованих семінарів про творчість Толкіна, дискурсологію, міжкультурну комунікацію та поетику художньої літератури.

Структура роботи визначається логікою дослідження теми та вирішення поставлених завдань. Магістерська кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел, додатка і резюме.

РОЗДІЛ 1

ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Огляд літератури за темою дослідження

У жовтні 1955 року вийшла друком остання частина трилогії «Володар кілець» – «Повернення короля». Карпентер у своїй книзі «Толкін. Біографія» цитує реакції літературних критиків та письменників: «У творі немає релігійних мотивів, серед персонажів немає жінок» (Дж. У. Ламберт «Санді Таймс»); «Ця книга подібна до грому в ясному небі. Сказати, що разом із нею повернувся героїчний роман, що він повернувся майже патологічно з його антиромантизмом, було б недоречно» (К. С. Льюїс «Час і приплив»); «Дивно, що всі персонажі – хлопчики, які прикидаються дорослими героями. Навіть ельфи, гноми та енти – це хлопці, які ніколи не виростуть» (Едвін Мьюір, «Спостерігач»), «Реаліст не знайде для неї часу. А той, чию уяву можна розпалити, порине у його глибини і стане учасником захоплюючої пригоди» (Oxford Times) [55].

З того часу минуло понад півстоліття, а сприйняття Толкіна та його робіт все ще залишається далеко не однозначним.

Перші позитивні огляди «Володаря кілець», написані У. Оденом і К. Льюїсом в 1954-1955 роках, пізніше переросли в глибоке дослідження, включаючи мотиви квесту та міфотворчості Толкіна загалом [2]. На межі 1950-1960-х років було проведено перші порівняльні дослідження творів Дж. Толкіна, К. Льюїса, О. Барфілда та інших так званих інклінгів (членів Оксфордського філологічного та літературного гуртка). У 2011 р. на подібну тематику було опубліковане дослідження М. Гайлі [6].

Збірник наукових праць «Толкін і критики» під редакцією Н. Айзекса та Р. Зімбардо, опублікований у 1968 році, став першою спробою каталогізувати та систематизувати різні дослідження Толкіна, зокрема статті М. Бредлі, К. Льюїса

та М. К. Келлі про вірші творів та Дж. Тінклера про використання автором давньоанглійської мови у власних творах.

Тобто станом на 1968 рік у дослідженнях Толкіна можна було констатувати виявлення пріоритетних напрямів: з'ясування відносин між «вторинним світом» автора та реальністю, і в цьому контексті прояв домінуючих морально-етичних проблем у книгах Толкіна; міфологічні, легендарні та літературні джерела; поетичні особливості книги, зокрема лінгвістична та наратологічна оригінальність. До збірки також увійшли перші спроби психоаналітичного прочитання трилогії – есе Х. Кінана «Герой квесту».

Проте найширше визнаним твором цього періоду є книга П. Кохера «Правитель Середзем'я: творчість Д. Р. Р. Толкіна», у якій автор докладно аналізує творчість Толкіна, що існувала на той час [16]. «Сильмариліон» – робота, яка була опублікована після смерті Толкіна. Досі це дослідження залишається найповнішим описом міфічного світу Толкіна.

Серед найважливіших публікацій збірки – нариси Д. В. Роджерса про образ людства в системі персонажів Толкіна, аналіз особливостей художньої структури «Володаря перснів» Р. Веста. Але флагманом цієї збірки, безперечно, був Толкін за номенклатурою імен, задуманий як рекомендації для перекладачів його творів.

Поряд із власне дослідницькими матеріалами виняткову важливість для досліджень творчості Толкіна цього періоду мають «Листи» Дж. Р. Р. Толкіна за редакцією Х. Карпентера і К. Толкіна [57, 58], у яких наведені погляди самого автора на фундаментальні засади його роботи, світоглядні пріоритети та художні та естетичні уподобання. Грандіозна 12-томна історія Середзем'я, відредагована сином письменника Крістофером, надала дослідникам багатий матеріал, який сам Толкін використав для створення легенд Середзем'я, включаючи численні версії легенд Сильмариліона та раніше неопубліковані роботи, такі як «Загублена дорога» [16], етимологічні дослідження та інші лінгвістичні матеріали, які послужили Толкіну у створенні мовного світу Середзем'я.

Докладні коментарі Крістофера Толкіна та ретельне редагування кожного тому дозволяють вченим-толкіністам простежити походження та еволюцію лейтмотивів у творчості письменника на основі об'єктивних даних. Збірник «Легендаріум Толкіна: Нариси історії Середзем'я», опублікований у 2000 р. У. Флігером та К. Хостеттером [3], описав філологічну цінність всього масиву друкованих текстів Толкіна та продемонстрував необхідність їх академічного вивчення.

Заключні видання «Гобліна» та «Володаря перснів» були не менш важливими подіями для вчених-толкіністів. Багато хто з них навіть не посилалися на номер сторінки «Володаря перснів», а посилалися на певне видання та розділ. Першим кроком до виправлення цієї ситуації стали американські видання «Володаря перснів» Х. Міффліна в 1987 р. та «Анотований гобіт» за редакцією Д. Андерсона в 1988 р. [4]. Нові пояснення та виправлення були включені до британських видань книг «Володар перснів» та «Гобіт» у 1995 році. Метою численних видань Дугласа Андерсона було детальне документування різних версій «Володаря кілець» та «Гобіта». Відредаговане Х. Міффліном після 1994 р. видання «Гобіта» 2001 року можна вважати «незабрудненим» і остаточним [7].

(Де можливо, ми використовували різні видання для порівняння варіантів, у т.ч. за 2021 р.)

Публікація низки робіт та матеріалів Дж. Р. Р. Толкіна у 1970-1990 роках («Сільмариліон» / «Листи Дж. Р. Р. Толкіна» / «Монстри та критики та інші нариси» / «Загублений шлях» / «Незакінчені розповіді про Нуменор і Середзем'я») зробила свій внесок у новий «раунд» досліджень, охарактеризованих як тематичні та методичні. Почасти це, мабуть, пов'язано з тенденцією до автономності у вивченні творів Толкіна, яка простежується у роботах останніх трьох десятиліть.

Слід віддати належне одному з найуважніших читачів та дослідників Толкіна, професору Т. Шиппі з Оксфордського університету за те, що в його книзі

«Д. Р. Р. Толкін. Автор століття» [23, 24] виконано ґрунтовний аналіз першоджерел. У той час коли досвідчені вчені-толкіністи намагалися встановити зв'язок між літературою Толкіна та його академічною роботою як професора давньоанглійської мови, Шиппі вперше проаналізував першоджерела Толкіна у книзі «Дорога в Середзем'ї», що, зрештою, дозволило йому зробити важливі висновки.

Т. Шиппі є представником тієї ж академічної школи, що і сам Толкін, і це дає йому велику перевагу перед усіма іншими дослідниками. Це, у свою чергу, також призвело до своєрідного змісту його робіт, у яких творчість Толкіна досліджується в історико-філологічному аспекті, що, на думку Шиппі, є найефективнішим методом для книг Толкіна. Наприклад, у своїй ґрунтовній роботі «Дорога в Середзем'ї» Шиппі представляє результати багаторічних спостережень. Однак після виходу другої книги Шиппі «Толкін. Автор століття», що більше орієнтована на широке коло читачів, іноді помічається, що те, що було запропоновано в «Шляху в Середзем'ї» як висновки, до яких прийшов автор, в «Авторі століття» вже подається як догма, яка не вимагає доказів.

Т. Шиппі докладає великих зусиль, щоб переконати скептиків у тому, що Толкін заслуговує на «серйозне» сприйняття. Філологічний аналіз Шиппі, який базується на вивченні першоджерел, є типовим прикладом вивчення творчості Толкіна (а саме першоджерел його творів), але є й інші підходи, яким присвячено багато праць.

На жаль, неповна бібліографія дослідження Толкіна є серйозною перешкодою будь-якого дослідження. Перерва майже 20 років, яка сталася після публікації у 1986 році бібліографії літературних досліджень творів Толкіна «Шість десятиліть критики», написана Джудіт Джонсон (яка містить роботи, опубліковані до 1984 року включно [4]), була закінчена в 2004 році виходом «Володар перснів: найкраще з критики Толкіна» за редакцією Р. Зімбардо та Н. Ісаака [7]. Але енциклопедична ідея цієї публікації, яка охопила б вивчення

творів Толкіна в максимально широкому масштабі, не відповідає його змісту, оскільки найважливішою частиною книги є відомі есе з видання 1968. «Енциклопедія Дж. Р. Р. Толкіна» за редакцією М. Драута (2007) [5] охоплює надзвичайно широке коло тем і націлена на академічну аудиторію, що явно оптимізує та сприятиме подальшому дослідженню творчості Толкіна.

Складно однозначно сказати, що наступне покоління дослідників Толкіна піде тільки шляхом, прокладеним Т. Шиппі, але не можна заперечувати, що один з основних підходів до вивчення творчості Толкіна – вивчення першоджерел – «Дорога в Середзем'ї» залишиться основним фундаментальним твором, натомість «Автор століття» слугуватиме в основному для захисту Толкіна як письменника.

В українській філології наукові дослідження за матеріалами творчості Дж. Толкіна представлені переважно перекладознавчими студіями. Серед літературознавчих праць виокремимо праці Д. Павкіна та О. Тихомирової.

Український лінгвіст Д. М. Павкін [45] у своїй дисертації, присвяченій семантиці художнього тексту, та наукових статтях запропонував лінгвокогнітивний аналіз образу Чарівної країни у творах Толкіна, де Чарівна країна належить до уявного географічного простору автора (топофону), у якому відбуваються сюжетні події. Д. Павкін характеризує творчість Толкіна як свого роду казково-міфічну вигадку. Як у казці, світ «фентезі» повністю побудований за власним планом і у своєму просторі.

Це світ, паралельний до емпіричної реальності. Як і в міфі, у світі «фантазій» природне та надприродне зливаються воедино. Герой, подорожуючи цим світом, зустрічає незвідане, сповнене дивовижних істот, незрозумілих страждань і неймовірних задоволень. Він повертається із цього світу у звичайне життя новою людиною, яка, пізнавши себе, приносить мудрість іншим. При цьому тексти в жанрі «фентезі» – це більше розповіді про Чарівну країну, аніж людей, які туди потрапили. Визначення цього жанру залежить від образу

Чарівної держави. У творах Толкіна, пише Д. М. Павкін, провідний образ Чарівної країни, який стає жанротворчим фактором, проникаючи в тексти Толкіна, забезпечує їхню семантичну цілісність і глобальну семантичну зв'язність [45]. Дослідник називає Толкіна основоположником жанру фентезі, але вважає його твори алегоричними, що суперечить власному баченню Толкіна, який вважав алегорію непродуктивною літературною формою.

Першим ретельним літературним дослідженням творчості Толкіна в українському літературознавстві стала дисертація О. В. Тихомирової «Міфічні пошуки у літературній спадщині Толкіна» (2003). У ній дається глибокий, багатогранний аналіз міфічних пошуків у межах цілісної міфологічної системи Середзем'я. Тихомирова визнає різницю між жанрами фентезі й фантастики як фундаментальну, відводячи ключову роль в їх окресленні фігурі Толкіна. Головна різниця між двома жанрами, на думку дослідниці, – це інший підхід до розвитку хронотопу фантастичного світу та механізмів його поєднання з реальним світом.

Науково-фантастичний твір націлений на майбутнє, на уявний вік надзвичайного технічного прогресу та космічних подорожей, а конфлікт твору розгортається, як правило, у площині «людина та техніка», «людина та робот», «людський розум та штучний інтелект». Твори жанру фентезі будують свій фантастичний світ у минулому, зазвичай не історичному, а міфологічному чи квазіісторичному, де головне питання обертається навколо відносин між людиною та міфом, а місце технологій – магія [48]. Переконливо демонструється, що вся сукупність творів Толкіна різних жанрів є своєрідною партитурою текстів, на інтертекстуальних зв'язках між якими вибудовується міфологічний континуум, якби не норманське завоювання 1066 р.

О. В. Тихомирова виділяє основні риси «міфотворчості Толкіна»:

– відносна незалежність фантастичної країни від реального світу;

– пошуковий характер актуалізації світового пейзажу (в основі більшості творів – подорож міфічних героїв із певною метою);

– атмосфера ностальгії, туги за прекрасним минулим, передчуття кінця світу фантастичних істот та початку епохи людей (з перспективою у світ техніки, яка одразу лякає та викликає);

– чітке зображення фантастичних народів, розвиток певних стереотипів поведінки представників тієї чи іншої раси (ельфи вже не мають крил і не живуть у квітах, гноми – не окремі шкідливі істоти, а раса майстрів-ковалів тощо);

– докладний світовий пейзаж зображеної фантастичної країни. На знак згоди з польським дослідником А. Сапковським щодо специфіки та несхожості творів Толкіна з іншими версіями фантастики О. В. Тихомирова зазначає: «Творчість Толкіна перебуває в набагато вищому рівні і навіть у дещо відокремленому і незалежному вимірі, підкреслено філологічному, оскільки ніхто з фантастів не намагався показати у своїх світах красу мови наукової фантастики» [48]. Ідентифікація творчості Толкіна така: «Безперечна лише загальна спрямованість міфотворчої діяльності письменника на збереження, реставрацію, реконструкцію, переосмислення, творчу переробку епічних традицій, що стояли біля витоків англійської літератури» [48].

Отже, огляд різних видів наукових досліджень, присвячених творчості Толкіна в українському літературному просторі, розкриває спектр формулювань жанру, створених митцем. Жанрова належність «Володаря перснів» трактується дуже неоднозначно: проза, твір сучасності, роман (О. Апенко), героїко-міфологічний епос (Р. Кабаков), роман з елементами казки та героїчного епосу (С. Кошелєв), літературна казка, а не казка-фентезі (Н. Мамаєва), казковий епос (С. Лузіна), казково-міфічна проза (Д. Павкін) (за [45]). Така різноманітність формулювань, а головне – серйозні мотивовані обґрунтування, свідчать про те, що «літературний експеримент» Толкіна, безумовно, вдався. Жанрова палітра

«Володаря перснів» настільки барвиста, що кожен може знайти у книзі те, що шукає.

А різноманітність визначень жанру трилогії, таких як «роман з елементами казки та героїчного епосу», «геройко-міфологічний епос», «казковий епос» чи «казково-міфічна фантастика», відображають спроби розуміти процес створення жанрових модифікацій на основі сучасної літератури, де існує органічне взаємопроникнення, взаємне підпорядкування, динамічне співвіднесення та інтеграція елементів змісту та форми твору мистецтва. Наголошуючи на цьому факті та акцентуючи, що подібні явища стали природними у літературному процесі з часів романтизму, щоб уникнути нескінченного збільшення кількості термінів, варто максимально використовувати існуючі терміни в їхньому новому поєднанні та уточненні, що ми можемо спостерігати останнім часом у різних дослідженнях роботи Толкіна, зокрема трилогії «Володар перснів».

Слід зауважити, що тенденція уникати жанрових визначень трилогії стає тенденцією, коли в академічних дослідженнях про неї говорять загалом – як про літературний твір. Детальніше аспекти жанрової специфіки, синтезу жанрів в аналізованому творі розглянемо в п.3.1.

1.2. Методологія і методи дослідження

Методологія магістерського дослідження передбачає використання:

- системного підходу;
- міждисциплінарного підходу;

і таких методів, як:

- індуктивний та дедуктивний аналіз – при дослідженні твору і за окремими частинами, і як цілісну систему;
- узагальнення і порівняння – під час аналізу критичних нарисів, статей, перекладів твору;

- теоретичний аналіз літератури за проблемою магістерського дослідження;
- дескриптивний метод (зادля опису, упорядкування та характеристики стилістики твору),
- дефініційний, етимологічний, словотвірний, структурно-семантичний аналіз – щодо окремих лексем автора;
- порівняльно-типологічний аналіз з урахуванням лінгвостилістичних та соціокультурних характеристик досліджуваних явищ;
- контекстуально-ситуативний аналіз та історико-біографічний дозволив дослідити творчість письменника у нерозривній єдності його особистості, оточення, історичних умов, обставин життя тощо.

Згрупуємо етапи подальшого аналізу в дослідженні:

- розгляд концептуально-світоглядного, предметно-тематичного і жанрово-стилістичного характеру роману Дж. Р. Р. Толкіна «Володар перснів»;
- вивчення проблеми автора тексту і художнього твору в літературній критиці постмодернізму (читач/автор, текст/роман);
- з'ясування художньо-естетичного феномену фентезі і жанрової своєрідності роману «Володар перснів»;
- визначення поетики фентезі та особливостей сюжетно-композиційної побудови роману «Володар перснів»;
- аналіз витоків жанрового синтезу фентезі в романі Дж. Толкіна «Володар перснів»;
- вивчення поетики і природи фентезі у світлі своєрідності стилю, стилістики і дискурсу в постмодерністських новаціях Дж. Толкіна.

Розглянемо ключові концепції дослідження.

Моделювання (від франц. *modeler* – ліпити, формувати) – це застосування спрощеної, інколи ідеалізованої схеми літературного твору, особливо актуальне

у критичних нарисах та літературознавстві. Непрямий метод дослідження з використанням моделей арт-об'єктів, моделей, запозичений з точних і природничих наук, де пряме пізнання є недоречним або неможливим [30]. Літературна модель, задумана в результаті творчої діяльності, відтворює лише важливі онтологічні та функціональні ознаки об'єкта, які наділяють його емоційно-виражальними та естетичними якостями, а не цілком весь об'єкт. З допомогою моделювання у структурах художнього об'єкта виявляють додаткові якості, вводять у багатозначно інтерпретоване середовище та світ особистості автора. Літературознавчі розвідки використовують моделювання художніх творів, особливо типологізацію їх композиційно-сюжетних форм (за [51-54]).

Поетика (від грец. *poietike* – майстерність творення):

1) У широкому сенсі – наука про образно-виразні засоби письма та структуру літературних творів. Це було вчення про словесне мистецтво в античні часи і добу класицизму. Одне з найдавніших понять у літературознавстві, його розуміння породило низку визначень і може трактуватися як розділ у теорії літератури, що вивчає будову художнього твору в його систематичних та історичних закономірностях (наприклад, жанр); як система художніх засад і особливостей будь-якого напрямку в літературі чи окремого автора; як наука про структуру літературних творів та системи використаних у них естетичних прийомів; наука, що вивчає поетичну діяльність, її витоки, форми, значення.

2) Сучасна інтерпретація відрізняє її від вивчення теорії літератури, її концепції як частини літературознавства, окремих елементів твору (композиції, поетичної мови, варіантів). Для узгодження визначень науковці пропонують трактувати поетику як внутрішньо організоване ціле, застосовувати такі основні «стійкі значення»: мистецтво, система творчих принципів, художня форма, цілісність і системність, навички письма.

Поетика підкреслює розуміння мистецтва в цілому, участь світоглядів, єдність форми і змісту, тобто системний підхід. Пояснюючи принципи та обсяги

поетики, розрізняємо нормативні (збережені в певному напрямку) та загальні (універсальні риси письма) варіанти. Загалом має такі складові частини: історія, що досліджує витоки, стилістичні тенденції та напрями літературно-художніх засобів, що, традиційно спираючись на описову поетику та порівняльно-історичний метод літератури, фіксують структуру окремого твору чи масштабного літературного процесу, критика, яка досліджує властивості видів.

Порівняно з теорією літератури поетика зосереджує увагу не лише на окремих частинах твору (композиція, поетичне мовлення, становлення елементів тощо), а й на художній системі літературних тенденцій, творчості поета. Поетика стає не лише об'єктивними ознаками певних текстів, а й об'єктом дослідження. Залежно від рівня наведеного аналізу дослідження можна поділити на стилістичну поетику, жанрову, групову, творчість окремого автора тощо.

Загальна поетика проливає світло на можливі шляхи поділу художнього задуму автора та законів поєднання різних інструментів залежно від жанру, розуміння літератури на різні рівні. Поетика – це словесна та наочна структура тексту, створення повного систематизованого переліку прийомів.

У поетиці віршових творів фон і ритм розглядаються фонетично, цілі вірші є об'єктом дослідження. Словесний рівень (властивості слова, морфологія, синтаксис) вивчається за стилем. Цей напрямок вивчала і риторика, враховуючи стилістичні форми та методи. Предмети, персонажі, мотиви, дії, тема, суб'єкт фактично належить до візуальної системи, яка називається поетикою.

У поетиці віршів зазвичай домінує метафора, а в прозі – метонімія. Якщо поезія віддає перевагу звуку і ритму, то в прозі – акцент на дієсловах, композиціях. Художній світ будь-якого твору структурований за часом, простором, локальними колірними категоріями, сукупністю ознак, за якими класифікуються предмети чи персонажі. Їх порівнюють, видозмінюють, що часто можна побачити у фольклорі, на прикладі перевтілення.

При формуванні сюжету для створення конфліктної ситуації використовуються контрастні риси (позитивні та негативні персонажі, вертикальні та горизонтальні бінарні опозиції світового дерева тощо). У творах гострого конфлікту персонажі представлені лініями дій відповідно до головних і другорядних функцій і ролей в основних ланцюгах (кульмінація, розв'язка, висновок). Сміслова ємність полягає в жанрах епосу, у яких використовується мова автора, а також непряма і пряма мова, потік свідомості, розповідь оповідача, інтертекстуальні прийоми.

Структура художнього твору визначається закономірністю розміщення різних типів речень (абзаців, віршів, абзаців, уривків, розділів) у тексті, що сприяє переходу синтаксичного чинника у сферу поетичної композиції. Вивчення системи художніх явищ може відбуватися внутрішньо (у межах твору), може бути суворо регламентованим, як у класицизмі, нормативним або розглядатися зовнішньо, що поширене в порівняльному літературознавстві (вихід за рамки твору, зіставлення та порівняння з іншими).

Описова поетика прагне розкрити творчу лабораторію автора від задуму до остаточного втілення твору, визначивши всі можливі рівні тексту та поєднавши його з відповідними текстовими, палеонтологічними, деконструктивними та герменевтичними підходами.

Історична поетика простежує походження та розвиток кожного художнього засобу (шляхи, стилістичні фігури, які стають об'єктом мовної поетики, створення версій тощо), категорій (художній час, простір, існування, екзистенціалізм, прекрасне, величне, потворне тощо). Спостерігається еволюція жанрів і стилів від синкретизму до маргінального, від міфу до фольклору, від усного до писемного, від служіння нелітературним митцям до іманентної сутності мистецтва.

Є макро- та мікропоетика, тобто загальна, теоретична (таксономічна) та функціональна. В античності у поетиці підтверджено розмежування літературних жанрів (текст, епос, драма), розроблено риторичні прийоми.

Починаючи з XIX століття середньовічні інтелектуали у християнському світогляді почали вивчати досвід давніх поетиків. Незалежно від мислителів давнини, проблеми поетики вивчалися у Стародавній Індії, де певний інтерес викликали естетичні стимули та особливості сприйняття твору мистецтва. Сенсорні стимули бувають головними (персонажі) і другорядними (стосунки часу та простору, явища природи тощо). Проблеми, пов'язані із сутністю мистецтва, стали предметом дослідження філософів та мистецтвознавців, а поетика почала досліджувати нормативні питання, насамперед пов'язані з визначенням виду твору мистецтва.

Згодом у творах переосмислено проблеми епохи Відродження, класицизму, бароко та середньовічної поетики. Вона стала самостійною наукою (піїтикою) з чітко визначеними завданнями та рамками, з непорушними нормами, встановленими класиками (з'явилася так звана нормативна поетика).

Поетика XIX ст. спиралася на філософські категорії, згодом збагатилася поглядами романтиків, соціальних критиків, лінгвістів, фольклористів та структуралістів XX століття. Іноді поняття «поетика» використовується для дослідження особливостей жанру (поетичний роман, аналогія та ін.), цілісної системи творчих засобів автора, стилістичних тенденцій чи напрямків, історичних моделей їх розвитку. Поетика XIX століття, на відміну від літературних творів XIX століття, змінила свою аналітичну позицію, взявши до уваги суто літературні твори, інтелектуальні, ідеологічні та загальнокультурні проблеми письма та умови їхньої визначеності. Усі інші дисципліни (психологія, соціологія та інші) вважалися допоміжними. Завдяки ґрунтовному лінгвістичному досвіду та модернізації старої єдності «граматики, риторики,

логіки», поетична концепція Аристотеля зазнала переробки під час аналізу внутрішньої структури та формальних аспектів літературного твору.

Лінгвістично інтерпретована поетика не розглядала перевагу сюжету перед мовою, визначеною Аристотелем. Сучасна тенденція не враховує потреби використання різних дискурсів з еквівалентними, часто порівнянними методологічними принципами щодо усної та письмової творчості. Розвиток поетики в українській літературі був зумовлений практичними освітніми потребами, поділявся на дві частини та риторику.

Загальна поетика містила теоретичні положення, досліджувала еволюцію літератури, визначала такі аспекти, як предмет («матеріал»), спосіб вираження (поетична мова), ціль (освітня та розважальна). За основу було обрано мімезис та художню літературу. Прикладна (часткова) поетика має справу з правилами та типами творів, зазвичай із відповідними прикладами. Крім того, студенти знайомилися зі стилем, епохою, способами, формами, ритмічними та інтонаційними особливостями поетичного мовлення, епічних, ліричних, драматичних, епіграматичних, хвалебних, курйозних, візуальних та інших віршів, казок, загадок, пародій, символів, алегорій і т. д. навчилися досліджувати характер розповіді (оповідання, діалог, змішаний стиль), описувати, чи викликає у реципієнта твір задоволення та співчуття, потребу в моральних чеснотах за допомогою відповідної форми, вміло застосовувати певні художні засоби.

Значний внесок у розвиток української поетики зробили І. Франко, О. Потебня, Г. Колесник та інші. Термін «поетика» часто використовується для позначення набору художніх, естетичних та стилістичних засобів мистецтва, включаючи літературний, феноменальний, стилістичний напрямок чи конкретний твір (за [51-54]).

Фентезі (від англ. *fantasy* – ідея, вигадка) – жанровий різновид художньої фантастики, у якому використовуються ірраціональні мотиви магії, чарівників, лицарського епосу у поєднанні з реалістичною оповіддю (зокрема, у

Дж. Р. Р. Толкіна), зображені віртуальні світи із середньовічною реальністю, нетехнічною психологією. Натомість вони не використовують жодних мотивів, на відміну від наукової фантастики (за [51-54]). У їхньому аналізі виділяються доля, бінарне етичне протиставлення «добро – зло», нагорода за зусилля з подолання перешкод, диво, «трансцендентальне бачення» як прояв свободи. Термін фентезі виник у 20-30 рр. в англomовній літературі, як жанр утвердився у 60-ті, започаткований за поширеною версією романом «Володар перснів» Дж. Р. Р. Толкіна (1954).

У табл.1.1 наведено різницю між фантастикою та фентезі.

Таблиця 1.1

Відмінності між фантастикою та фентезі

Критерій	Фантастика	Фентезі
Буквальний переклад	Мистецтво уявляти	Ідея, вигадка
Світ	Припускає, яким світ може стати за певних умов	Описує альтернативну дійсність, без пояснень причин існування чарівних істот чи магії
Основний конфлікт	Між прагненням героя (героїв) до свободи та нав'язаними суспільством нормами	Протистояння темних та світлих сил

Джерело: сформовано автором

Толкін, як перший теоретик цього жанру, визначив його складові компоненти як одужання (відновлення після ясного погляду на навколишнє середовище), втечу (не з життя, але із сьогодення), втіху («несподівана і чудова благодать, яка ніколи не повернеться»). У фентезі чітко прослідковується зв'язок з християнськими лицарськими романами. У творах часто використані елементи архаїчного міфу, казки, лицарського роману, кодексу честі, героїчні вірші, окультно-омістична та готична література тощо. Поширеним є використання поетичної мови, використання рольових ігор та сценаріїв, втечі у світ мрії,

існування паралельних світів, дивовижної природи. Водночас ці позаісторичні світи позбавлені топонімії та хронотопу, у них розгортається умовний, часто віртуальний, простір, у циклічному часі. Герой, приречений виконати пошук (шляху), тобто обов'язковими є подорожі, особливо в душі, у пошуках власної ідентичності, гармонії. Його міфогенна свідомість відбиває падіння людства від золотої доби до сучасної деморалізованої цивілізації. На Толкіна значно вплинули кельтські саги, лицарські романи. У фентезі виділяють героїчні, високі (вигадані світи), низькі (поєднання нереального та реального світів), готичні, християнські та інші твори.

Таким чином, поетику художнього твору розглядаємо як узагальнюючий термін на позначення стильової і жанрової специфіки.

Висновки до розділу 1

У першому розділі роботи були проаналізовані теоретичні аспекти літературознавства, а також наведені основні поняття досліджень моделювання поетики. Ми дійшли таких висновків:

Моделювання поетики фентезі в романі Толкіна «Володар перснів» не достатньо вивчене у світовому та вітчизняному науковому колі, детальніших досліджень потребує саме цей аспект, а не окремі складові тексту.

Поетика як один із розділів у літературознавстві має міждисциплінарний характер, оскільки поєднує у собі аспекти багатьох теорій.

Сучасна інтерпретація поетики відрізняє її від вивчення теорії літератури, її концепції як частини літературознавства, окремих елементів твору (композиції, поетичної мови, варіантів). Для узгодження визначень науковці пропонують трактувати поетику як внутрішньо організоване ціле, застосовувати такі основні «стійкі значення»: мистецтво, система творчих принципів, художня форма, цілісність і системність, навички письма.

Поетика підкреслює розуміння мистецтва в цілому, участь світоглядів, єдність форми і змісту, тобто системний підхід. Пояснюючи принципи та обсяги поетики, розрізняємо нормативні (збережені в певному напрямку) та загальні (універсальні риси письма) варіанти. Загалом поетика має такі складові частини: історія, що досліджує витоки, стилістичні тенденції та напрями літературно-художніх засобів, що, традиційно спираючись на описову поетику та порівняльно-історичний метод літератури, фіксують структуру окремого твору чи масштабного літературного процесу, критика, яка досліджує властивості видів.

Зважаючи на вищезазначене, доцільно використовувати низку наукових методів, які дозволять дослідити поетику фентезі повною мірою.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕПТУАЛЬНО-СВІТОГЛЯДНИЙ, ПРЕДМЕТНО-ТЕМАТИЧНИЙ І ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИЙ ХАРАКТЕР РОМАНУ ДЖ. Р. Р. ТОЛКІНА «ВОЛОДАР ПЕРСНІВ»

2.1. Проблема автора тексту і художнього твору в літературній критиці постмодернізму (читач/автор, текст/роман)

Постмодернізм розглядається як світоглядно-мистецька течія, передумовами появи якої є певною мірою розчарування в ідеалах модернізму в 1960-1970-х рр. Центром виникнення вважається Західна Європа та США.

Модернізм ґрунтувався на ідеях безумовності переваг науки та прогресу, абсолютного вирішення проблем людства за допомогою технологічного поступу та наукового прориву. Вважається продовженням епохи Просвітництва.

Постмодернізм, у свою чергу, проголошує відносність істини, іронічність ставлення до авторитетів, постулатів; у мистецтві загалом, і літературі зокрема, породжує поєднання та розмивання форм, напрямів, жанрів, усуває межі між автором та читачем. Якщо у модернізмі спостерігається критичне відходження від витоків, міфологічних та релігійних мотивів, то постмодернізм повертає світосприйняття до того, як модерністичні ідеї його змінили. У модернізмі неможливі твори про чари та магію, такий мистецький напрям вбачався як звільнення від застарілих, ненаукових ідей, релігійних переконань. Постмодернізм на противагу цьому повертається до анімалістичних, спіритичних мотивів.

Ключовими характеристиками постмодернізму виокремлюють плюралізм, локалізм, перспективізм (або релятивізм).

Творчість Толкіна зазнала значного впливу міфів, народних казок та фантазії. Він сам наголошує: «Фантазія – це раціональна, а не ірраціональна

діяльність» [27]. Але раціональність тут оцінюється саме з погляду постмодернізму. Постмодернізм продовжує античні ідеї потреби міфів для розвитку суспільства. Сконструйований письменником світ передбачає наявність магії та чарів.

У постмодернізмі питанням є не «чи це правда?», а «чи є від цього якась користь?». На відміну від модерністського нігілізму, культурним проектом постмодернізму є «re-enchantment» – повторне зачарування (світом, природою), відходження від сциєнтистських настроїв. Толкін у своєму найвідомішому есе на тему жанру фантастики, у якому проаналізована низка з 52 творів британської та світової літератури, зазначив: «Але якщо письменник наяву скаже вам, що його казка – це лише річ, яку він уявив уві сні, він свідомо обманює первинне бажання в серці Казки: реалізацію уявного дива, незалежного від розуму, що задумує» (автор на позначення казки вживає не *fairytale*, а стилізацію під ельфійську мову – *Faerie*, і зумисне пише слово з великої літери).

Ця реалізація у Толкіна двозначна – по-перше, він робить дивовижний світ реальним у своїй трилогії «Володар перснів», де місце дії роману є і локацією для двох інших відомих творів письменника – «Гобіт, або Туди і Звідти» та «Сильмариліон», де створені мови, географія та історія вигаданого світу. А по-друге, прагне, аби читач усвідомив (*realized*): первинний, реальний світ – насправді дивовижний. Толкін як філолог увів у науковий обіг зокрема і термін «Вторинний світ» (*Secondary world*), акцентуючи увагу на первинному. За твердженням автора, «цей вторинний світ... мистецький за задумом та метою».

Лінгвіст Томас Онеггер стверджує, що, зрештою, так і має бути: аби прийняти диво як спосіб врятувати світ, Толкіну просто необхідно знову визнати гуманістичний утилітаризм [27]. Відмовившись від антропоцентризму, бачимо, як письменник майстерно показує необхідність поваги до всього сущного, до всіх персонажів твору, демонструє складнощі міжособистісних стосунків, унаочнює невідворотність перемоги добра над злом.

Дж. Толкін, будучи представником інтелігенції вказаного періоду (помер у 1973 р.) і географії (більшу частину життя провів у Великій Британії), схилився у власній творчості до міфотворення та літературних традицій Середньовіччя.

Сам автор і відповідно й *magnum opus* (твір писався між 1937 та 1949 роками) були свідками жахів двох світових воєн, «втраченого покоління».

Американський філософ Дж. Бернштейн стверджує, що автентичність без жорстокості вже не можлива, адже література, аби бути авторитетною, автентичною, має точно відображати зовнішній світ [1]. І критики Толкіна часто закидали, що в його творах «непомірно бракує жорстокості».

Натомість письменник на подібні зауваження відповів: «...справжній шлях уникнення подібної надвтоми не можна знайти в навмисно незграбному, недолугому чи деформованому, не в тому, щоб зробити все темним або невпинно жорстоким; не в змішуванні кольорів від витонченості до похмурості і фантастичного ускладнення форм аж до безглуздя та марення. Перш ніж досягти таких станів, нам потрібне відновлення. Ми повинні знову поглянути на зелений колір і побачити наново (але не гіперфокусуватися) синій, червоний і жовтий...» [62, с. 53]

Теоретик англійської літератури Р. Вуд наголошує, що навіть маючи безліч причин відносити Толкіна до домодерних, «старовинних» авторів, і навіть сам автор зокрема стверджував, що все в англійській культурі, що заслуговувало на схвалення, закінчилося у 1066 році, – доцільно розглядати його творчість з позицій постмодернізму [29]. Це в жодному разі не означає, що Толкін є постмодерністом, але його переконання часто перетинаються й накладаються на ідеї постмодернізму.

Відмовившись від Бога, модерністи божеством виставили свої цінності. Толкін має постмодерний резонанс у цьому сенсі: його твір розглядає проблему мертвого божества модернізму. Робить він це в різні способи:

- у вихвалянні культурного плюралізму як необхідного блага для особливого процвітання народів;
- у відмові від модерністських і фундаменталістських тлумачень розуму, наполягаючи на тому, що знання та істина історично обґрунтовані;
- у критиці сучасної культури як нечесного примусу, в її хибних претензіях на універсальність, особливо критикує війни, які є наслідком пропаганди споживання та влади;
- у демонстрації того, що Божий вплив ніколи не є очевидним, а прихованим, його можна знайти в маленьких громадах слабких і знедолених, які долають сучасне самозвеличення, індивідуалізм через відмову від будь-якої сили та примусу (за [29, с. 7]).

Життєві обставини, які безперечно вплинули на стиль та характер письма Дж. Толкіна, узагальнено в таблиці дод. А.

Проаналізуємо культурний плюралізм Дж. Толкіна. На відміну від багатьох постмодерністів, Толкін не дотримується передбачуваної рівності всіх культур. Він не шукає неймовірної позиції поза Всесвітом (як у нібито об'єктивних модерністів), але й не стверджує, що західна культура має авторитет (як суб'єктивні постмодерністи). Толкін ставиться до інших культур за принципами ранніх апологетів «забрати здобич єгиптян» – щоб християни використали численні досягнення, що залишилися від греко-римського світу. Таким чином, Толкін виносить із різних стародавніх північних культур чесноти, які служать його проєкту. Так само він і значною мірою ігнорує їхні численні вади: чаклунство, рабство, кровозмішення, полігамію та людські жертви. Його герої також не використовують жодного з них, не вживають лайок, що забруднюють англосаксонську мову. Деякі з критиків Толкіна заперечували й проти «такої мовної санітарії». Том Шиппі наводить дотепну скаргу, що, наприклад, благородні персонажі Толкіна «настільки доброчесні, що їх навряд чи можна назвати язичниками».

Одним з найбільш шкідливих наслідків модернізму було усунення особливостей мов і культур на користь тих форм мовлення та суспільного ладу, на які спираються неісторичні абстракції, на непояснених поняттях, на словах, невикорінених ні в часі, ні місці – неологізми та гасла, пов'язані з політичним устроєм, урядами, політичними системами.

Нам не потрібно дивитися на сучасну політичну риторику як на доказ цієї небезпеки; Саруман надто добре все це ілюструє. Знаючи, що він заслужив повагу Гендальфа як той, чие ім'я підходить його характеру – чарівник, укорінений у мудрості, – Саруман закликає Гендальфа приєднатися до нього в союзі із Сауроном. Разом вони використають силу Персня для досягнення більшого добра. Безсумнівно, що обіцянка Сарумана справжня. Саруман майже переконує Гендальфа, тому що його риторика так красномовно приховує зловісні якості його методів, а також негативні побічні наслідки, які були б досягнуті жахливою ціною. Таким чином він закликає Гендальфа відмовитися від союзу з такими «слабкими» істотами, як люди та гобіти, і мовчати про злісні засоби, необхідні для досягнення такої високої мети – ідеалу, як знання, правила і порядку.

Сучасні Толкіну і нам матеріалізм та конс'юмеризм викликали в письменника нестримну відразу.

Щоб зберегти смирення, Толкін став прихильником культурного плюралізму, який має значний постмодерний резонанс. Філологічні клопоти Толкіна були моральними та історичними від початку задумки написання творів. Його дві форми ельфійської мови – згодом вони стали відомі як сіндарін і квенья – були засновані на фонологічних принципах, яких він навчився під час вивчення валлійської та фінської відповідно. Ці дослідження, у свою чергу, ґрунтувалися на переконанні Толкіна, що кельтська та північна культури закріплювали чесноти, яких значною мірою не було не лише з часів пізнього сучасного світу, а також з античних культур Греції та Риму.

Толкін був стурбований, аби зберегти мови та культури підкорених Британією та іншими колонізаторами народів. Він вважав, що стародавні північні культури закріплювали героїзм, якого значною мірою немає в обох античних середземноморських цивілізаціях та сучасному європейському світі, а саме, безстрашна людська мужність в образі невинної ворожості, героїчна готовність загинути без жодної надії на посмертну нагороду. Більше того, Толкін був переконаний, що мови і культури нерозривно вкорінені в часі та місці, ця географія є надзвичайно визначальною для способу мислення та дій людей, що людське різноманіття пов'язане з особливостями культури, що першими продуктами людей є міфи та історії, і що ці наративи є основними носіями як релігії, так і моралі.

Тому він засуджував нещадний монокультуралізм римлян, який не зміг цього зробити – зберегти північноєвропейські культури, які переповнювали державу. Такий культурний і мовний плюралізм заважає проєктам Толкіна перетворитися у будь-що гегемоністське чи тріумфалістське. Навпаки, тут є постмодерністське напруження: прославляння Толкіном культур і наративів, відмінних від його власних, його відмова від абстрактної ідеї та політичних програм, які за своєю суттю примусові. Толкін із задоволенням ставить різні історичні та мовні світи в діалог і взаємодію один з одним. Замість того, щоб бути герметично закритими в собі, такі культурні традиції можуть бути взаємоплідними.

Крім того, що Толкін прийняв культурний плюралізм, Толкін поділяв постмодерне заперечення фундаменталізму Просвітництва – уявлення, що ми можемо використовувати наш розум абсолютно без передумов і повністю відірваним від історичних обставин. Тут ми знаходимо, як не дивно, гостру диз'юнкцію між Толкіном та його другом К. С. Льюїсом. На відміну від Толкіна, Льюїс був відданий клубу Сократа в Оксфорді, де охоче дискутували атеїсти та протестанти, намагаючись порівняти свої аргументи.

«Добро і зло не змінилися з минулого; вони також не є єдиним серед ельфів і гномів чи серед людей. Розпізнати їх – це частина людини, як у Золотому лісі, так і в його власному будинку, – сказав Арагорн» [67, с. 428]. Примітно, що Арагорн не припускає, що легше розпізнати таку істину наперед або на самоті; і менш її можна описати окремо від місцевих громад, де іде боротьба з конкретними проблемами в конкретних ситуаціях. Звідси відмова Толкіна від припущення Льюїса про те, що перед тим, як це можна зробити, потрібно спершу дотримуватися надприродного світогляду.

Не так це вбачається для Толкіна. Він не припускає позачасового та безпросторового «фундаменту», на якому може бути зведений світ його уяви. Для нього трансцендентна реальність міститься в глибинному світі, а не в якомусь таємному існуванні поза ним. Толкін стверджував, що казкові історії «не можуть терпіти будь-який каркас чи механізм, який припускає, що вся історія, те, що відбувається, є вигадкою чи ілюзією». Така будова створює скептицизм, який підриває правдивість усієї вигаданої задуми: «У момент, коли виникає невіра, чари зламані». Тому Толкін вирішує поставити своїх читачів прямо посеред Середзем'я. У його художній літературі немає подорожей у часі чи космічних подорожей, немає походів через шафу у чарівне царство. Натомість Толкін прагне переконати читачів, що його уявний світ вже є цілком реальним, не має іншої основи, крім власних законів та конвенції. Компанія Дев'яти отримує свій мандат від Гендальфа, чарівника, який дуже уважно вивчав історію Персня, і вони пов'язані конкретними ланцюгами – дружба, пам'ять і довіра, а не опора на абстрактні принципи. Тому коли вони вступають у війну, виголошують не такі багатоскладові гасла, як «Свобода, Рівність і Братерство», а просто «Шир!»

Присутня і толкінська критика сучасних примусів і залежностей. Це також є елементом поєднання творчості Толкіна з постмодернізмом, цю канву можна знайти в його переконанні, що сучасні культури є більш примусовими понад усі інші, а їхні найгірші примуси були втілені в жахливих війнах найкривавішого з

усіх століть. Більше людей вбивали насильницькими засобами – більшість із них власними урядами – у XX століття, ніж за всі попередні століття разом узяті: приблизно 220 мільйонів.

Критики зазначають, що грандіозний легендаріум Толкіна був вирішальним чином сформованим його участю у Першій світовій війні. Бо Толкін почав будувати свою величезну міфологічну систему задовго до 1914 року, у відповідь на його раннє занурення в мови і літератури стародавньої Півночі, в основному і докорінно він переформував цю систему через жахи, які пережив у битві на Соммі.

На відміну від Ніцше, Толкін не відповів на нігілістичні жахи свого часу і не звертався до романтичної ідеї, що війна може морально очищати. Скоріше він захотів створити нову і спокутну міфологію для своєї рідної Англії, таку, яка б не звеличувала війни. Письменник був переконаний, що легенди про Артура були не тільки ворожим французьким імпортом, але й що їхній характер змусив їх забути про велич Англії.

У дивовижному акті культурного та духовного відновлення Толкін знайшов відповідь, що лежить у занедбаній раніше якості героїзму первісної Півночі. Дух, що оживляє, пам'ятав він, не стільки возвеличує перемогу, скільки похмуру поразку. Якби Толкін був просто антимодерністом, він би виступив проти примусової сучасної влади зі своїм середньовічним аналогом. Натомість Толкін зробив радикально протилежне: прийняв рішення закріпити втрату, а не перемогу, в основі його системи – масова міфологія. Таким чином він уникав будь-якого англійського тріумфалізму.

Надавши Персню надзвичайну силу примушувати волю, Толкін розкриває, що розглядає як головне зло сучасного світу – різні тиранії, які топтали людський дух. Все-таки наш вік незрівнянно сауронів. Наша культура комфорту та зручності також може бути настільки ж тонко примусовою, оскільки диктаторські режими, вочевидь, поневолюють.

Майже кожен, хто стикався з кільцем, відчуває його зачаровуючу силу, навіть надзвичайно невинний Сем. Лише Фарамір, серед нашого роду, залишився настільки чистий духом, що повністю несприйнятливий до його магнетичного тяжіння. Але воля саме Фродо, найбільш доблесного з гобітів, піддається найсуворішому випробуванню Перстнем. Чим ближче він підходить до місця, де має виконати завдання, в самому серці імперії зла Саурона, тим більша сила Перстня над ним. Це не лише залишило Фродо фізично виснаженим; це також виснажило його дух, охоплюючи його безнадійністю. Страх, що він не досягне успіху у своїй місії, особливо коли перешкоди на шляху до його доручення нарастають у масштабах люті й жаху, Фродо вражає паралізуючий песимізм. Кільце бере його під контроль, Фродо мучить переживання і уві сні, і коли не спить. «Я починаю бачити. Це весь час у мене в голові, – зізнається Фродо, – як велике вогняне колесо... Я голий в темряві, Семе, і між мною та вогняним колесом немає завіси. Я починаю це бачити навіть наяву, а все інше не вдається» [67, с. 898, 916]. Фродо, здається, прибув до Тріщини Дум настільки втомлений, що не може ходити, нездатний до самооборони, а тим більше до ствердження власної волі. Але коли Голлум стрибає на спину Фродо, намагаючись нарешті захопити Перстень, Фродо відкидає його геть, наче той був комахою. Сем справедливо вражений, побачивши Фродо раптом таким сильним і таким нещадним. Надалі Фродо прагне черпати силу волі з Персня, щоб утримати Саурона від захоплення. Він настільки сповнений якоїсь суворості, що зазнає власної віртуальної трансформації. Сем раптово отримує містичне бачення. Він бачить у Фродо сувору і жахливу фігуру, «недоторканну тепер для жалю, постать у білих шатах» [67, с. 922] – ніби він був новим Саруманом, який повернувся замість Гендальфа.

Ще на самий апогей його помилкової спроби боротися зі злом, Фродо вражений знущаючою силою Перстня, сила настільки сильна, що навіть Саурон більше не може керувати нею. Фродо стає, по суті, віртуальною маріонеткою для Перстня. На всі інші випадки, коли він зміг протистояти Перстню, Фродо

говорить пасивним голосом. Але тут він виступає активним голосом, гучно. Він не заявляє: «Я не буду», а скоріше: «Я вибираю – ні»; бо в той час, як його воля все ще бажає знищити Перстень, він не має сили здійснити те, що заповідано.

Фродо також не вистачає сил для виконання своєї волі. Але не його гріхозна природа зв'язує Фродо. Це є примусова сила злого Іншого: «Я прийшов», – заявляє Фродо. «Але я не вибираю тепер робити те, для чого я прийшов. Я не зроблю цього вчинку. Перстень мій!» [67, с. 924]. Це, безсумнівно, великий і жахливий анти-кульмінаційний момент епічної фантазії Толкіна. Після нього – ціла боротьба з темрявою, щоб повернути Перстень до Тріщини Суду, і Фродо зазнає невдачі востаннє – не тому, що його воля слабка, а тому, що Перстень нарешті переповнює його.

Таким чином завершується пошук не радісною перемогою, а жахливою поразкою. Це є квінтесенція антисучасного моменту – невдача Фродо наприкінці його пошуків. Автор показує, що гобіт не є, у типово модерністській манері, антигероєм, який втілює свого роду протилежну доброті характеристику в самій її недостатності. Це також не класичний момент, бо Фродо не такий трагічний герой, який облагороджується навіть у своїй поразці. Скоріше Фродо – повністю переможець із особливою постмодерністською привабливістю. Бо в самій своїй невдачі, як той, хто нарешті не в змозі протистояти примусовій силі Перстня, Фродо залишається приниженим головним героєм, якого виправдовує лише мовчазний і невидимий Ілуватар.

Немає найменшої ознаки того, що тут працює фатум, жодна Верховна Істота не приносить впевненої та остаточної перемоги своїм вірним. Пізніше ми не тільки дізнаємося, яка частина Ширу перейшла на сторону Саурона під час річної відсутності Компанії, але також те, що сам Фродо теж втомлений і зношений цим квестом, щоб насолодитися насолодою перемоги. Натомість він відправляється на Сірі пристані на тлі плаксивого та надзвичайно сумного прощання.

Відповідь Толкіна на модерністський індивідуалізм наступна. Творчість Толкіна в постмодерному світі дуже популярна. Зрозуміло, що Толкін відкидає багато з того, що постмодерністи відкидали, особливо переконання Просвітництва, що будь-яке зло, будучи породжене людиною, може бути людськи подоланим. З цієї точки зору те, що зламано, можна виправити, так що навіть трагедія залишається проблемою, яку потрібно вирішити. Толкін також погоджується з постмодерністами, що, незважаючи на величезну людську перевагу, досягнуту в сучасний період, супутнє зло майже переважає їх: культурний і моральний розпад, крах етичних і соціальних стандартів, геноциди, війни безпрецедентних масштабів і лютості, а також нові технології, які, здається, поза контролем людини. Проте слід підкреслити, що проти такого сучасного зла та недуг Толкін не пропонує постмодерні рішення.

Толкін знову і знову демонструє, що є зло, надто велике для людини, щоб опиратися, сили, надто потужні для людського контролю, примус, який можна подолати лише за допомогою трансцендентна – Сили непримусу. Знищення Перстня, примітно, здійснюється шляхом операції вторинної причини, а не надприродного втручання. Ошалілий Голлум відкусив перстень від пальця Фродо і впав у пекельну лаву, яка одна може розплавити прикрасу. Для нерозбірливих читачів здається, що Перстень знищений через гобітську зухвалість і необережність Голлума. Але при уважнішому прочитанні очевидні стандартні дії природного причинно-наслідкового зв'язку та людської волі. Так само, для Більбо означало, щоб знайти Перстень, – бути самому знищеним злом, яке воно породило. Стільки мільйонів читачів визнали сцену цілком переконливою, а це демонструє мудрість стратегії Толкіна. У світі, яким керує примусова влада, навіть скромна доблесть зазнала невдачі, оскільки це не невимушена доблесть.

Неважко розпізнати те, що не є постмодерністським у розповіді Толкіна про Фродо. Перемога в поразці: його наполягання на тому, що примус, який

переслідує життя пізнього модерну, найкраще протистоїть громадам, а не індивідам, але не сильним і домінуючим спільнотам, а скоріше через слабе та виокремлене товариство, маленьких людей. Компанія дев'яти ходоків є слабкою і часто роз'єднаною спільнотою. Їх підтримують протягом всієї, здавалося б, безнадійної боротьби, але не зв'язки у власних інтересах. Їхній непорушний зв'язок – заповіт, що лежить в основі їхніх пошуків – полягає в їх вірі, що прощає, і їх постійній довірі один одному, у їхній дружбі.

Саурон, навпаки, не може утворити жодної спільноти. Його орки-раби обслуговують його зі страху, а не від відданості. Фактично Толкін переконаний, що основою справжньої компанії не може бути порок, жодного товариства нечестивих, як би жорстко відданими не залишалися його члени.

На тлі всіх подібних скупчень сили Толкін представляє Компанію (буквально: Хлібоділи) Дев'яти Ходаків. Їх вибирає Елронд як відповідь Середзем'я на Дев'ять вершників Саурона – дев'ять смертних, які носять персні, що чарівник створив для них, вони повністю потрапили під його владу і, таким чином, були перетворені на страшні привиди. Але в той час, як Дев'ять вершників були перетворені в пароподібні тіні зла, Дев'ять Ходаків є надзвичайно різноманітною сукупністю несхожих. І це, безсумнівно, одна з їхніх найбільш примітних постмодерністських якостей.

2.2. Художньо-естетичний феномен фентезі й жанрова своєрідність роману «Володар пернів»

Кожен літературний твір – це відображення світогляду автора, мовної свідомості, його світоглядної спрямованості та індивідуального стилю. Картина світу, змодельована автором на папері за допомогою мови, відтворює індивідуальні, суб'єктивні пізнання письменника про навколишній світ. Таким чином, твір є культурною спадщиною, тому що відображає особливості тієї чи

іншої епохи суспільства, є дзеркалом душі його творця. Отже, всі мовні особливості літературного твору використовуються автором не випадково, а як відображення реалій створеного ним світу.

У сучасному літературному процесі письменник схильний моделювати паралельні, нереальні світи. Автор вигадує твір зі своєю історією, традиціями, народами та мовами. Ця робота отримала назву фентезі. Вже наприкінці ХХ століття, із самого початку свого виникнення, цей жанр став привертати увагу великої кількості вчених, переважно літературознавців та лінгвістів.

Наведемо типи фентезі та визначимо, до якого з них можна віднести «Володар перснів» у табл. 2.1.

Таблиця 2.1

Варіанти класифікацій літератури про надзвичайне

Colin Manlove (1999)	Ruth Nadelman Lynn (1983)	John Clute, John Grant (1999)
1. Secondary worlds (<i>Tolkien</i>) 2. metaphysical 3. emotive 4. comic 5. subversive 6. children's	1. allegory and fable 2. animal story 3. ghost story 4. humorous fantasy 5. imaginary beings 6. magic adventure 7. secondary worlds (<i>Tolkien</i>) 8. time travel 9. toys 10. witchcraft and wizardry	1. high fantasy (<i>Tolkien</i>) 2. heroic fantasy 3. sword and sauserly fantasy 4. secondary worlds 5. prehistoric fantasy 6. parody / satire 7. revisionist fantasy

Примітка: приналежність додано автором

Джерело: модифіковано автором на основі [36]

Незважаючи на численні дослідження в цій галузі, природа фентезі багато в чому залишається невизначеною. Насамперед це пов'язано з історією цього жанру, який за свою відносно коротку історію зазнав значних трансформацій та

характеризується появою безлічі різновидів, зокрема героїчних, гумористичних, християнських, історичних, темного фентезі, техно-фентезі, фентезі мечів та магії та багато іншого. Вважається, що фентезі як нове літературне явище виникло у Великій Британії у 1950-х роках у творах англійського письменника, лінгвіста, професора Дж. Р. Р. Толкіна у його видатній трилогії «Володар кілець», а також у творах «Сильмариліон і Гоблін або вперед і назад». Послідовники напряду – письменник і друг Дж. Толкіна, К. С. Льюїс із його серією романів «Хроніки Нарнії» (1950-1956), автор роману «Чарівник з країни Оз» (1968) Урсула ле Гуїн, письменниця Дж. К. Роулінг та її всесвітньо відомий цикл романів «Гаррі Поттер» (1997-2016) та ін. Після успіху перших фантастичних романів жанр поширився на багато інших країн, таких як Польща, Німеччина, Росія, Україна, Білорусь та ін.

Фентезі увібрало в собі значну частину рис, властивих різним жанрам та напрямкам, зокрема казка, міф, героїчний епос, пригодницький роман, і навіть риси епохи романтизму. Такої думки дотримується більшість дослідників жанрів та письменників-фантастів. Так, українські письменники Д. Громов та О. Ладиженський (колективний псевдонім Г. Л. Олді), визначаючи жанр фентезі, називають його так званим «джентльменським набором», до якого входять «маги-барони-дракони, ельфи-гноми-знатні воїни», умовно «Європейське середньовіччя» [28]. У свою чергу, літературознавець Е. Дрозд, підкреслюючи нерозривний зв'язок казки, міфу та фентезі, трактує цей жанр як «сучасну казкову літературу, написану в Новий час для сучасного читача. Це романи і розповіді про чарівників і героїв, драконів, ельфів, демонів, гоблінів і гномів, чарівних перснів і приховані скарби, затонулих континентів і забутих цивілізацій з використанням реальної або вигаданої міфології» [40, с. 79]. Проте досить часто, визначаючи фентезі як літературний жанр, його пов'язують із жанром наукової фантастики, який виникає та розвивається паралельно з фентезі. Так, у визначенні, поданому у «Великому енциклопедичному словнику», фентезі

належить до жанру наукової фантастики і трактується як жанр літератури та мистецтва, який відповідає жанру наукової фантастики, але має більш вільну, казкову форму та використовує мотиви далеких подорожей у просторі та часі, мотиви чужих світів, штучних організмів, міфологій давніх цивілізацій» [59, с. 1164].

Фантастична література, на відміну наукової фантастики, справляє на читача особливий вплив, оскільки однією з основних її характеристик є вигадка, з допомогою якої написано цей твір, і що в ньому побачать його читачі. Твір фентезі спрямовано на те, щоб дати читачеві можливість розвинути фантазію, адже тільки у своїх фантазіях він може уявити весь нереальний світ з його явищами, персонажами і магією і, отже, правильно його зрозуміти, реалізувати основну ідею, передану йому автором.

Таким чином, поява такого багатогранного жанру, як фентезі, цілком закономірна, адже період його становлення нараховує значну кількість століть. Фентезі, так би мовити, «акумулює» все найкраще та різнопланове від своїх попередників, накопичене за багатовікову історію світової літератури. Отже, очевидно, що після його виникнення як самостійної жанрової форми дослідники розробили численні модифікації і великі класифікації фентезі. Серед них слід зазначити «епічне або класичне фентезі», твори якого характеризуються досить великим обсягом, а також обов'язковою наявністю таких особливостей, як фантастичні раси, магія, докладні карти, вигадані мови та різні пророцтва, «похмурі» фентезі» – тип пов'язаний із готичним романом, «історичне фентезі» – тип заснований на історичному романі XVIII століття, «наукова фантастика» - своєрідний «симбіоз» наукової фантастики XX століття та роману, «романтичне фентезі», засноване на любовному романі, та ін. Кожна із цих так званих «модифікованих форм» фентезі має різні особливості залежно від їх предмета та комунікативної орієнтації, але звернемо увагу, що фентезі має низку

особливостей, які відрізняють його від інших літературних жанрів і є «постулатами» для кожного письменника при створенні фентезі.

Дослідники виділяють значну кількість особливостей жанру, заснованих як у попередниках фентезі, і вже написаних творах у цьому жанрі. С. В. Шам'якін, розглядаючи жанр фентезі, узагальнює основні принципи та особливості, що лежать в основі будь-якого фентезійного тексту. Серед них одним з основних компонентів вважає існування так званого «вторинного світу» – термін, запроваджений Дж. Толкіном для позначення нереального фантастичного світу, що існує паралельно з первинним – реальним. Такий світ має свою «сконструйовану міфологію», історію, вигадану географію та спеціально змодельовану культуру. Через тісний зв'язок фентезі з казками та міфами будь-який класичний фентезійний твір неможливо уявити без залучення певних казкових та міфологічних персонажів. Крім того, дослідник відзначає чотири типи головних героїв, функціонування яких зумовлено тісним зв'язком фентезі та роману, а саме «маг, воїн, воїн з магічними здібностями та звичайна людина». Також характерними рисами фентезійних творів, є «ідеалізм, естетика, переоцінка ролі добра і зла, циклічність творів» та ін. (за [50, с.292].

Серед інших особливостей значне місце займає використання «додаткових засобів створення художньої системи твору», а саме мовних і візуальних прийомів [50, с. 296]. Таким чином, «візуальні техніки» характеризуються використанням вигаданих алфавітів, намальованих карт світу, глосаріїв, покажчиків імен, назв, географічних об'єктів та культурних концепцій, що функціонують у вторинному світі, створеному автором. Наочні посібники, безсумнівно, є важливою складовою фентезійного тексту, але часто такі доповнення у таких текстах відсутні, що не впливає на якість твору та його відповідність класичним фентезійним стандартам.

«Мовні особливості» включають створення оригінальних мов, а також використання певних індивідуальних імен авторів, назв та реалій. Такі

характеристики, на відміну візуальних, дуже важливі і необхідні, оскільки є так званою основою будь-якого твору фантазії, як підкреслює більшість лінгвістів [50, с. 293].

Так, розглядаючи географію світу, створену Дж. Толкіном на сторінках «Володаря перснів», О. А. Лугов вживає термін «віртуальний простір» для позначення своєрідної «ментальної карти», яка сприймається під час читання твору. Така карта існує «не насправді, лише у нашій свідомості» і реалізується з допомогою використання спеціальних «систем орієнтирів», тобто запровадження певних мовних інструментів, топонімічних одиниць (за [47]). В. М. Беренкова, продовжуючи аналіз лінгвістичних особливостей творчості Толкіна, вважає антропонімічні та топонімічні одиниці трилогії «культурно-історичним феноменом, що допомагає проводити паралелі з сюжетом художнього твору і тим самим досягати мовної свідомості народу» (за [47]). Такий підхід дуже актуальний, оскільки сучасні лінгвістичні дослідження мають антропоцентричну спрямованість і розглядають людину як мовну особистість, що знаходить відображення не тільки в аналізі живої мови, а й мови творів мистецтва.

О. Вежицька вказує на «існування універсалій...» так званих лінгвістичних та культурних концепцій», які мають однакове значення у всіх мовах, а також конкретних концепцій, характерних лише для певного народу, які є ключовими для розуміння своєї культури (за [40, с. 78]). Такі «ключові слова» є фрагментом мовної, отже, і культурної картини світу будь-якого народу. Подібні риси також є основою другорядного світу фантастичного роману. Розвинена авторами цього жанру культура, відбита у мові нових слів, придуманих автором як мовні та культурні компоненти, є важливою складовою віртуального простору фантастичного твору. Для формування ірреального світу автори цього жанру використовують онімічні одиниці та одиниці найменування, які в більшості випадків не функціонують у звичайній мові. Ця тенденція пояснюється тим, що вторинний світ є вигаданим, і тому одиниці, що

використовуються для його побудови, мають епізодичний (індивідуально-авторський) характер. Тільки комплексний лінгвістичний аналіз лінгвокультурних компонентів, реалізований через словотворення письменника для позначення реалій його казкового світу, дозволяє повністю зрозуміти світогляд героїв, а потім – і самого автора як представника певної епохи людського розвитку. Такі слова, як лінгвістичні та культурні ключі до вторинного світу фентезі-творчості, які в цьому жанрі найпоширеніші, містять різноманітність форм та багатогранну функціональну спрямованість, у лінгвістиці діють під назвою окказіоналізму, який є одним із основних понять неології (наука нових слів).

Використання нового підходу до теорії літературних жанрів базується на використанні семантики прототипів як одного з напрямків когнітивної лінгвістики. Відповідно до запропонованої концепції жанр – це категорія-прототип, що має свій центр та периферію. Визначення приналежності твору до того чи іншого жанру має полягати у тому, щоб знайти відповідність основних рис цього твору основним рисам прототипу як найкращого відповідника жанру.

Сучасний етап вивчення текстів характеризується активними спробами поєднати їх із лінгвокогнітивними дослідженнями. З одного боку, традиційні текстові дослідження постулюють необхідність «знання поза текстом у метасемантичну сферу – сферу глибоких когнітивних сутностей, за рахунок внутрішньої лексики носіїв мови» [50, 40]. З іншого боку, когнітивна лінгвістика вказує на важливість вивчення особливостей текстів для відтворення адекватної моделі опрацювання природної мови, «за допомогою механізмів побудови тексту, тобто за допомогою лінгвістичних способів передачі ментального змісту та його узгодженості» [18]. На думку В.Я. Шабеса, семантика тексту – вербально закодований фрагмент знання, що є органічною частиною цілісної системи знань про світ [41]. У тексті твору розкривається когнітивна модель такої системи, що

відображає характер і динаміку розумової діяльності [41], завдання когнітивної лінгвістики – відтворити цю модель чи структуру.

Поєднання текстологічних та когнітивних досліджень стало основою виникнення когнітивної поетики, у якій основні засади когнітивної лінгвістики використовуються для аналізу художнього тексту. Такий підхід є важливим не лише, щоб використовувати новий методологічний апарат, запропонований когнітивістами з виявлення концептуальної основи окремих творів автора, а й спробувати переглянути деякі основні теоретичні постулати теорії літератури загалом.

Наведене магістерське дослідження використовує і когнітивний підхід до теорії літературних жанрів, проілюструвавши його застосування з прикладу визначення жанру творів Дж.Р.Р. Толкіна.

Для рядового читача твори письменника – це своєрідна фантастика, заснована на використанні міфологічних та казкових мотивів. Дія фантастичних творів відбувається у вигаданому, близькому до реального середньовіччя світу, де герої стикаються з надприродними явищами та істотами. Тут «весь хід сюжету дано читачеві як минуле, яке хіба що умовно присутнє, і, навряд чи реальне» [61].

Очевидно, жанрове місце фентезі лежить між казкою та міфом, які є двома крайніми полюсами світу, наповненими безліччю різних проміжних форм [36], одна з яких – фентезі. Це свого роду «казково-міфічна фантастика» або «фольклорна фантастика».

Чим фентезійні тексти схожі на казки? Як і в казці, світ фантазій – це паралельний всесвіт, повністю побудований за власним планом і існуючий у власному просторі. Обидва жанри не характеризуються активним моделюванням світів, вони «беруть лише деякі аспекти емпіричної реальності і будують із них паралельний всесвіт». Однак у фентезі, на відміну народних казок, типажі стали персонажами», тобто персонажі отримали свої імена, та їх особистий досвід грає набагато більшу роль. Крім того, казки (як народні, так і авторські) традиційно

орієнтовані на певну вікову аудиторію, тому їх головними героями найчастіше є діти (дилогія про пригоди Аліси Л. Керролл або серія романів про Гаррі Поттера Дж. Роулінг).

Що зближує фентезійні тексти з міфом? Як і міфологічний світ, світ фантастики «не поділяється на природні та надприродні складові, вони унікальні та взаємопроникають» [17]. У основі сюжету багатьох фантастичних творів лежить пошук (квест), саме міф про пошук М. Фрай вважає центральним [4]. У такому міфі «доля кличе героя і переносить його духовний центр тяжіння в зону незвіданого», «наповнену дивовижно мінливими та поліморфними істотами, незрозумілими стражданнями, надлюдськими звершеннями та неймовірними насолодами» [4, с. 47]. Життя, в якому його співвітчизники ставляться до нього з підозрою та недовірою, часто не підозрюючи, що саме він врятував їх від загибелі та повернувся із даром, що символізує знання символізує відкриття героєм своєї природи, свого «Я» [4, с. 34-35]. Повернувшись додому, герой починає «нести людству руни мудрості» [4, с. 63]. Їхній головний герой «робить те, що ніхто інший не хоче або не може робити, і він робить це для всіх інших, а також для себе» [4, с. 33], що є головним, на відміну від міфу про пошуки.

Отже, модель змісту фантастичних текстів, швидше за все, слід розглядати як поєднання моделей міфів і казок. Такі моделі засновані на цілком реальних об'єктах та відносинах, взятих у нереалістичних комбінаціях.

Попри очевидність наведених вище аргументів, багатьом літературним критикам атрибуція творів Толкіна до фентезі сумнівна.

По-перше, багато прибічників творчості письменника вважають фентезі не жанром, а різновидом масової літератури, сукупністю популярних творів, розрахованих на читача, не залученого (чи мало залученого) у художню літературу, неvigадливого, який не має розвиненого смаку, не хоче чи не вміє мислити самостійно та правильно оцінювати твори та шукає в основному друковані розваги. З цього погляду авторами таких творів є Т. Хікман, Т. Брукс,

М. Меркок та ін. Причому відмінність їхніх книг, незважаючи на схожий зовнішній антураж від творів Дж. Толкіна вважається не лише якісною, а й жанровою.

По-друге, деякі дослідники вважають, що роботи Толкіна «не вкладаються у літературну традицію» [4]. Визначення, дані «нежанру» у тих літературних традиціях романів Толкіна, дуже різні. Згідно з деякими визначеннями, це казкова епопея про безмежну владу як філософську проблему з негативним ставленням до сучасності, у якій технічний прогрес порушив природний баланс, з ностальгією за втраченою цілісністю світу та філософськими та етичними проблемами [7]. За іншою версією, це філософсько-фантастичний епос, що охоплює весь всесвіт, космологію та історію; згідно з третім, своєрідна «мовна фантазія», що не має аналогів з часів Л. Керролла [10]. Згідно з четвертою версією тексти Толкіна – розповідь про сотню персонажів [5, с. 147], п'ята - це сучасний лицарський роман [20].

Одним з найавторитетніших, а тому й найпоширеніших визначень жанрової приналежності творів Толкіна, є визначення С. Л. Кошелева, який описує «Володар перснів» як фантастичний філософський елемент, «це чарівна казка та героїчний епос» (за [40, с. 76]. Цю думку можна критикувати з двох причин.

По-перше, з цього погляду, можна зробити узагальнення про жанри всіх складових легендаріуму Толкіна, зважаючи на спільність концептуальної ідеї, тому що ми бачимо різницю між цими компонентами не за жанром, а за стилем викладу (нейтральний роман – у «Володарі перснів», епос-хроніка – у «Сильмариліоні», дитяча казка – в «Гобіті»).

По-друге, визначення С. Л. Кошелева недостатньо вдале, оскільки відмінні риси «Володаря перснів» не можна вважати ні цілісними (тобто такими, що дозволяють поєднувати його з жанровими творами), ні диференціальними (тобто такими, які дозволяють виділити його з жанру відмінних творів).

Віднесення твору до роману чи фантастичного роману позбавляє його ключових особливостей композиції, сюжету, персонажів. Трилогію не можна поставити у відповідність «Війні світів» чи «451 градус за Фаренгейтом».

Визначення жанру «Володар перснів» як фентезійного філософського роману також означає відмову від повідомлення про нього чогось конкретного, оскільки всі головні науково-фантастичні романи (і не лише науково-фантастичні романи) порушують філософські питання і намагаються на них відповісти. Крім того, поширене розуміння художньої літератури як розповіді про сьогодення, якого не існує, або про майбутнє, яке може бути, не відповідає часовій шкалі подій «Володаря перснів», що мають місце до панування людей у ті дні, Третя Епоха Середзем'я, що давно пройшли» [59].

Додавання елементів казки та героїчного епосу до фентезійно-філософського роману – це жанрове ототожнення «Володаря перснів», скажімо, з «Іліадою» Гомера (якщо це вважається поетичним романом, враховуючи розмір та складність сюжету) або М. Булгакова «Майстер і Маргарита». і, нарешті, з «Сильмариліоном» та «Гобітом», які, як уже зазначалося, несправедливо вважають жанровими – відмінними від творів «Володаря кілець»: тут і філософія, і фантастика (у сенсі Кошелева), і героїчний епос, і казки для дорослих.

На наш погляд, проблема визначення жанру «Володаря кілець» (або, ширше, романів Дж. Р. Р. Толкіна в цілому), та типології жанрів загалом як груп літературних творів, об'єднаних безліччю формальних та семантичних характеристик, є досить незручним підходом з погляду сучасних літературних форм. Цей класичний підхід полягає в тому, щоб визначити будь-яку категорію (включаючи літературний жанр) як категорію, що визначається набором характеристик та має чітко визначені межі. Такої думки дотримувався Аристотель, який, до речі, був також основоположником теорії жанрів, згідно з якою він стверджував, що літературні жанри є природною, фіксованою

системою, і завдання автора – досягти максимально повної відповідності його роботи до цих суттєвих властивостей.

Інший погляд на категоріальну організацію світу, який можна використовувати для впорядкування теорії літературних жанрів та покращення процедури визначення жанру окремих творів, запропонований когнітивістами у семантиці прототипів. Його вихідним постулатом є положення, згідно з яким світ навколо нас структурований і впорядкований у своїй основі, і ця структура відображається у людській свідомості у вигляді категорій прототипів, які є концептуальними об'єктами [46]. Попередником теорії прототипів була робота Л. Вітгенштейна [28], який зазначив, що категорії зазвичай не мають чітких меж, тому що члени категорії представляють її з різним ступенем адекватності. Відповідно до сучасної інтерпретації, категорія – це не простий набір одиниць, а впорядковане утворення, яке має центр (ядро) і периферію.

Центральними членами категорії є прототипи, оскільки вони представляють категорію найкраще, тобто реалізують її концептуально значущі особливості у чистому вигляді та найповніше, без додавання інших ознак [28]. На периферії категорії прототипу перебувають ті члени, які більшою чи меншою мірою відхиляються від прототипу, маючи різні права «приналежності» до цієї категорії. Щоб віднести об'єкт до тієї чи іншої категорії, необхідно виявити ознаки «сімейної подібності» з прототипом як екземпляром класу, що найкраще відображає його типові властивості. Що менше таких функцій, то далі член категорії виділяється з прототипу, набуваючи у своїй сутності додаткові функції, властиві іншим категоріям. Інакше кажучи, категорія має нечіткі кінці і характеризується наявністю зон перетину з іншими категоріями у периферійних областях. Наприклад, птаха-прототип – горобець, периферійна – колібри (мала), курка (не літає), страус (бігає, як тварина), пінгвін (плаває, як риба).

Екстраполяція теоретичної основи до теорії літературних жанрів може змінити погляд на організацію жанрової системи та значно спростити процедуру віднесення твору до певного жанру.

Відправною точкою такої процедури має бути визначення прототипу жанру. Важливо, щоб прототип сприймався як єдине ціле, а чи не як набір функцій. Так, впізнаючи людину, ми сприймаємо її обличчя в цілому, а не як суму окремих рис. Іншими словами, визначення прототипу жанру не повинно ґрунтуватися на наявності/відсутності будь-яких ознак.

Зважаючи на це, прототипом фентезі є роботи Толкіна (або хоча б «Володар перснів»). Таке твердження може бути дуже суб'єктивним, але класична теорія жанрів також не позбавлена суб'єктивності і, загалом, у прототипах відображений спосіб розуміння людського світу через призму суб'єктивного. Причому ми виходимо із середнього, стереотипного. Якщо потрібна найбільш популярна точка зору, яка повністю узгоджується з постулатом Дж. Лакоффа про те, що центральний член (або члени) категорії прототипу швидше за інші визнані, а заздалегідь запам'ятоване найлегше вербалізувати [26, с. 12-13].

Другим етапом запропонованої процедури є визначення ознак, що є жанроутворюючими структурними та смисловими характеристиками жанру. У нашому випадку для фентезі такими характеристиками є:

- 1) обов'язково: наявність вторинного світу з (бажано) докладною географією, історією, міфологією (топологічна складова);
- 2) обов'язково: ступінь соціально-політичного та економічного розвитку, що відповідає середньовіччю первинного світу (хронологічна складова);
- 3) обов'язково: наявність декількох антропоморфних рас – людей, ельфів, гномів та ін. (багаторасова складова);
- 4) обов'язково: наявність магії (магічна складова);
- 5) бажано: наявність чіткої оригінальної авторської концепції у послідовному викладі (концептуальна складова);

6) бажано: наявність глобальної загрози існуванню вторинного світу (апокаліптична складова).

Третій крок процедури – пошук відповідних компонентів у творі, жанр якого встановлено. Наявність всіх цих компонентів дозволяє віднести твір до прототипу фентезі (наприклад, романи К. С. Льюїса). Відсутність «бажаних» компонентів відсуває твір на периферію жанру («Чарівники можуть» М. і С. Дьяченків) та ін.

Таким чином, жанрова своєрідність фентезі Толкіна проявляється в таких композиційно-сюжетних елементах, як:

- своєрідна картина світу, створена на основі міфологічного хронотопу (циклічний, «доісторичний», етіологічний, неміметичний), що одночасно включає елементи хронотопу народних казок (замкнутість, сюжетний детермінізм, анізотропія), легенди, квазіісторизм, умовна специфіка, літературна казка (зв'язок з «нашим» часом та простором, раціональна мотивація хронотопічних переходів, відкриття простору-часу) та індивідуально-авторський світогляд;

- переважання структурних архетипів віддачі, дуелі, «свого/чужого»;

- різноманітність сюжетів та розгортання ретроспективних та перспективних ліній; трансформація традиційного квесту «виконання завдання» на квест «духовний пошук»; детальне написання елементів сюжету та предметного світу;

- трансформація архетипу героя, який набуває рис нового персонажа з відповідною індивідуалізацією та психологічною детермінацією характеру та дій; включення героя до великої системи персонажів, у якій відбувається значний перерозподіл традиційних функцій.

Висновки до розділу 2

Постмодернізм проголошує відносність істини, іронічність ставлення до авторитетів, постулатів; у мистецтві загалом, і літературі зокрема, породжує поєднання та розмивання форм, напрямів, жанрів, усуває межі між автором та читачем. Якщо у модернізмі спостерігається критичне відходження від витоків, міфологічних та релігійних мотивів, то постмодернізм повертає світосприйняття до того, як модерністичні ідеї його змінили. У модернізмі неможливі твори про чари та магію, такий мистецький напрям вбачався як звільнення від застарілих, ненаукових ідей, релігійних переконань. Постмодернізм, на противагу цьому, повертається до анімалістичних, спіритичних мотивів.

Ключовими характеристиками постмодернізму виокремлюють плюралізм, локалізм, перспективізм (або релятивізм).

Спираючись на ці критерії, бачимо, що Толкін дотримується принципів культурного плюралізму та локалізує власні творчі надбання, переносячи скандинавські, кельтські та інші мотиви на англійський ґрунт.

Філологічні турботи Толкіна були моральними та історичними від початку задумки написання творів. Його дві форми ельфійської мови – згодом вони стали відомі як сіндарін і квенья – були засновані на фонологічних принципах, яких він навчився під час вивчення валлійської та фінської, відповідно. Ці дослідження, у свою чергу, ґрунтувалися на переконанні Толкіна, що кельтська та північна культури закріплювали чесноти, яких значною мірою не було, не лише з часів пізнього сучасного світу, а також з античних культур Греції та Риму.

Жанрова своєрідність фентезі Толкіна проявляється в таких композиційно-сюжетних елементах, як:

– своєрідна картина світу, створена на основі міфологічного хронотопу (циклічний, «доісторичний», етіологічний, неміметичний), що одночасно включає елементи хронотопу народних казок (замкнутість, сюжетний

детермінізм, анізотропія), легенди, квазіісторизм, умовна специфіка, літературна казка (зв'язок з «нашим» часом та простором, раціональна мотивація хронотопічних переходів, відкриття простору-часу) та індивідуально-авторський світогляд;

- переважання структурних архетипів віддачі, дуелі, «свого/чужого»;
- різноманітність сюжетів та розгортання ретроспективних та перспективних ліній; трансформація традиційного квесту «виконання завдання» на квест «духовний пошук»; детальне написання елементів сюжету та предметного світу;
- трансформація архетипу героя, який набуває рис нового персонажа з відповідною індивідуалізацією та психологічною детермінацією характеру та дій; включення героя до великої системи персонажів, у якій відбувається значний перерозподіл традиційних функцій.

РОЗДІЛ 3

ПОЕТИКА ФЕНТЕЗІ ТА ОСОБЛИВОСТІ СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНОЇ ПОБУДОВИ РОМАНУ «ВОЛОДАР ПЕРСНІВ»

3.1. Витоки жанрового синтезу фентезі в романі Дж. Толкіна «Володар перснів»

Жанровий синтез розглядаємо як взаємопроникнення, об'єднання різних жанрових рис у творі. Специфіка фентезі як метажанру зображена на рис.3.1.

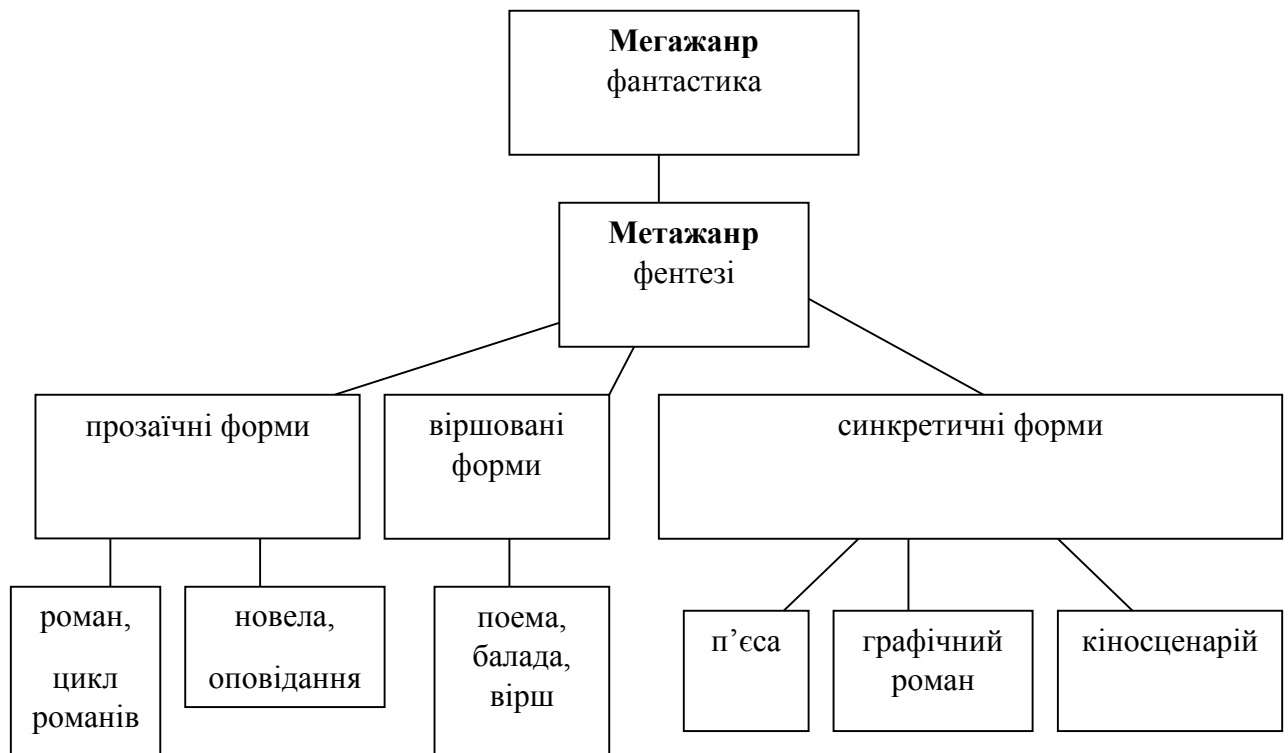


Рис. 3.1. Метажанр фентезі як різновид літератури про надзвичайне

Джерело: [36]

Оскільки об'єктом дослідження є робота Толкіна, доречним є розглядати його особисту позицію щодо фентезі як художньо-словесного феномена. Як уже зазначалося, книги Толкіна досі викликають суперечливі оцінки та інтерпретації,

але немає сумнівів у тому, що його ідеї є фундаментальними для розуміння фентезі, включаючи фентезі XXI століття. Навіть ті, хто різко критикував творчість письменника (К. Менлав, М. Меркок, К. Хьюм), згодом були змушені прийняти його ідеї.

Фантазія як характерна риса казок включає «ознаки невідомого, незвичайність образу, бажане усвідомлення нереальності, схожість із споконвічним світом» [56], «чарівність» [58], тобто почуття здивування, яке неминуче супроводжує сприйняття таких творів. Досягнення «зачарування» – напевно, найскладніше завдання для автора, оскільки потребує розвиненого почуття міри: адже чим далі, тим створений світ не є оригінальним, тим важче зробити його ідеальним». Створення вторинного світу, в якому зелене сонце здається правдоподібним, вимагатиме роздумів і зусиль, і, безумовно, вимагатиме особливих навичок, на кшталт ельфійського ремесла. На такі складні завдання беруться одиниці. Але якщо спроба зроблена <...>, то перед нами рідкісний шедевр – оповідне мистецтво, створення твору мистецтва у його первісному значенні» [57].

Другий аспект фентезі описується Толкіном як «тверде переконання» («визнання»), що «речі такі, які вони є у світі, такий вигляд вони мають під сонцем» [61]. Твір зображує вторинний світ стосовно первинного світу, що, може здатися, суперечить ідеї «чар». Ці два аспекти справді протилежні один одному, перебувають у постійному протистоянні один одному, і кожен письменник, або, кажучи словами Толкіна, суб-творець, який будує свій власний «вторинний світ», буде змушений балансувати між ними [61]. Слушна порада Толкіна, який також не намагається визначити фентезі як жанр, цитуємо його лекцію, в якій він пояснює принципи фентезі: щоб стати справжнім творцем, насамперед треба ґрунтуватися на реальності, особливості вторинного світу (якщо не всі) походять із первинного світу або ведуть до нього. ... складно зрозуміти, наскільки це можливо, якщо твір жодним чином не схожий на вихідний світ. Особливість

«задоволення» успішної фантазії можна пояснити як миттєвий проблеск прихованої реальності чи істини [57]. Але «прихована реальність чи правда», – коментує В. Флігер, – «не завжди приносить задоволення. Тому, якщо автор – чесний майстер, процес визнання іноді буває досить важким» [3, с. 316]. Щоб бути успішним, фантазія повинна створюватися з первозданного світу та спрямовувати читача. При цьому зберігаючи здатність читача розпізнавати, здатність досягати та підтримувати баланс між фантазією та реальністю, що призведе читача до прихованої правди. Занурившись у фантазію, ви також повинні мати дуже тонке відчуття того, наскільки далеко ви можете пройти, перш ніж можливість впізнавання зникає і не буде відправної точки» [61, с. 42].

Інтерпретуючи таким чином ідеї Толкіна, Флігер зазначає, що уважний аналіз тексту «Володаря перснів» виявляє той факт, що стосується справжнього епохального фентезі: у ньому дуже мало фантастичних елементів, – на основі яких Флігер робить висновок, що роботи Толкіна привабливі й вражають не фантазією, а реальністю [3, с.157]. Якщо ми проаналізуємо фантастичні елементи Толкіна (такі як ельфи, гобіти, орки і, звичайно ж, перстень), ми побачимо в кожному з них відображення реальності: у людських рисах у середовищі ельфів та гобітів, у поведінці орків – типових воєнізованих угруповань у будь-якій культурі. Насправді перстень, який може бути найкращим прикладом «фантазії», ніколи не зображується у прояві своєї сили. Читач повинен бачити лише те, як він впливає на інших, особливо його жахливий вплив на Фродо. Обручка має прямий зв'язок із реальністю: «Перстень – це не стільки фантастичний артефакт вторинного світу Толкіна, скільки пряме посилення на первинний світ, символ, який означає і вказує на справжній, неминучий стан справ. ... Як Перстень пов'язаний з людьми, так і вторинний світ, створений Дж. Толкіном, належить первинному світу: він базується на ньому, спирається на нього, втілює його [58]: «Принцип прямого зв'язку з початковим світом – це один з аспектів фантазії,

який повинен діяти в тандемі з іншим аспектом – аспектом «чарівності», який може здатися протилежним першому».

«Гобіт» написаний про пригоди Більбо, гобіта, що живе в Ширі, аграрній землі в південно-західній частині Близького Сходу. Пригоди починаються під час подорожі гномів, Більбо та мага Гендальфа до Гори Вершини, щоб повернути її у свої володіння, гори, яка колись була відбита у гномів драконом Смаугом. Гобіти мало чим відрізняються від людей, за винятком їхнього зросту – вони рідко бувають вище трьох футів.

Вони такі самі гостинні, як люди, завжди раді компанії, що, власне, й призвело до проблем у Більбо. Приймаючи запрошення Більбо на чай, Гендальф приходить до нього у супроводі тринадцяти гномів. Гноми трохи вищі за гобітів і сильніші, у всіх є борода. Вони живуть у підземних печерах, де займаються улюбленою справою – працюють у шахтах та кузнях. Ні в гобітах, ні в гномах ми не знаходимо особливої відмінності від людей, ми не бачимо в них чогось, що могло б являти собою «чарівне диво». Якщо прийняти їх невеликий зріст і зовнішність, ми не виявимо нічого дивного у їхніх уподобаннях та поведінці. Вечір у гостинного Більбо перед поїздкою здається цілком традиційним: вечеря, бесіда, прибирання.

Перший момент «чарівного дива» або «чарівності» настає трохи пізніше, коли подорож вже почалася. Гендальф тимчасово залишає мандрівників досліджувати дорогу. Перепливши річку похмурим вітряним вечором, гноми і Більбо зупиняються, щоб відпочити і сховатися від дощу. Десь далеко попереду бачать вогонь. Більбо йде вперед, і перед ним відкривається незвичайне видовище: «Три величезні здорові особи сиділи біля величезного вогнища з букових колод. Вони смажили баранину на довгих дерев'яних шпажках, злизуючи жир, що стікав на їхні пальці. Пахло дуже смачно. Ще під рукою була бочка гарного напою, яку вони пили з глечиків. Вони були тролями. Навіть Більбо, непомітно для гобіта, впізнав їх: по великих, важких, як камінь, обличчях,

по гігантському зросту, по незвичайно великих ногах, не кажучи вже про мову, яка була далека від того, що можна почути в салонах» [59].

Оскільки історія розказана таким чином, що почуття та враження Більбо постійно відтворюються, читач певною мірою асоціює себе з ним. Тому коли Більбо та читачеві представлені «три великі здорові особи» з «великими, важкими, як кам'яними обличчями», а Більбо – «тихий», і читач сам пізнає в них тролів. Саме в цей момент Більбо жалкує про те, що він не в Ширі, і читач розуміє, що він далекий від свого звичайного будинку, і створюється відчуття «хвилюючого дива».

Звичайно, в основному світі, добре відомому читачеві, немає гобітів чи гномів. Але у вторинному світі автора вони представлені таким чином, що здаються читачеві звичайними людьми. Крім того, читач провів достатньо часу в їхній компанії, щоб познайомитися з їхніми рисами та характерами своїх знайомих чи родичів. З троями все інакше. Згідно з описом гобіта а, отже, відомо і читачеві, тролі існують тільки в їхніх думках, можливо, у кошмарах. Тому поява тролів у Середземному морі, у реальному світі Більбо і, звичайно ж, у світі читача змушує як головного героя, так і читача зупинитися та скоригувати своє сприйняття та розуміння штучного світу. Це перша зустріч читача з «дивом», яке зачаровує його, хоч, на жаль, темними та жахливими заклинаннями. Гендальф, для якого тролі не дивні, вміло імітує їхні голоси, зтягуючи суперечку до сходу сонця, після чого вони назавжди повертаються в подобу каміння. Оповідач нагадує читачеві, що йому «вже відомо», що «тролі, як ви, напевно, знаєте, повинні ховатися під землею у світі, і, якщо вони не матимуть часу, вони знову стануть каменем, з якого складаються гори і з яких вони самі створені, і тоді вони будуть полонені вічно» [57].

Наступну, третю особливість своєї фантазії, «видужання», Толкін пояснює як те, що дає читачеві можливість побачити світ очима дитини, тобто вперше: «Відродження» – це відродження ясного зору, бачити речі такими, які вони є

насправді, і якими нам судилося бачити їх, «як речі поза нами <...>, які можуть бути вільні від сірого ореолу тривіальності чи банальності, від будь-якої приналежності», бо «насправді тривіальність – це покарання за «привласнення», а речі, які є банальними чи добре відомими (у негативному сенсі), – це ті об'єкти чи концепції, які ми належним чином привласнили на юридичних підставах чи нашій свідомості. Ми говоримо, що їх знаємо. Вони колись приваблювали нас своєю незвичністю, цікавив або їх колір, або дивна для нас форма, і ми привласнили їх, замкнули в їхніх шафах і, привласнивши їх, перестали звертати на них увагу [57]. Згодом ми втратили до них інтерес. «Повернення ясного бачення», запропоноване фантазією, прибирає цей ореол буденності з речей, переміщуючи їх із добре відомого читачеві первинного світу в незнайомий вторинний світ, тим самим змушуючи читача подивитися на них інакше, як колись з цікавістю прокидалися. Ці речі зовсім не змінилися, вони стали елементами фантазії, і це стерло з них ознаки банальності. У 1914 року Шкловський поставив питання про необхідність «створювати нові форми», щоб «повернути людині досвід світу» [49]. Грунтуючись на ідеї постійної автоматизації звичних дій, у тому числі промови, викликаних законом «економії енергії», Шкловський стверджує, що на відміну від практичного життя та практичної мови, де ця автоматизація призводить до несвідомого ковзання по поверхні однією ознакою чи за формулою, навіть не з'являючись у свідомості, мета мистецтва – створити відчуття об'єкта, як уперше побаченого, а чи не як пізнаваного, тобто виведення об'єкта із автоматизму. Досягти цього можна у різний спосіб, одним із яких є «сюрприз», суть якого в тому, що автор описує знайомі йому явища такими, як уперше побачені, а тому й сприймаються нетрадиційно [57]. Мета «несподіваності» – змусити читача побачити об'єкт, а не впізнати його.

Термінологію, використану Толкіном для опису фантазії, найчастіше доцільно вивчати за мовою оригіналу, для повної інтерпретації певних термінів,

які є авторськими неологізмами. Толкін був насамперед видатним професійним філологом, і мова була для нього пріоритетною, тому вибір чи введення нового терміна були далеко не випадковими.

У перекладі «відновлення ясного зору» відповідає «видуванню». Аналізуючи морфологічну структуру слова «відновлення», можна зробити висновок, що це слово є іменником від складного дієслова «відновити», який у свою чергу утворився від дієслова «прикрити» з префіксом «ре-» (англ. *recover*, *cover*). *Cover* (крити, обкладинка) у своєму застарілому значенні – «отримувати», «набувати» походить від стародавнього французького *couvrir*, *couver*, яке є результатом утворення зворотного слова від *recouvrir*, яке спочатку походить від латинського *recuperare*. Що натомість означає «повернути (щось втрачене)», і цьому сприяє описана вище властивість фантастичної літератури.

Повернемося до фрази Толкіна про «речі, замкнені в наших шафах», які можна відкрити для фантазій, і все, як птахи з клітки, буде випущене на волю [58]. Усі концепції, які здаються такими знайомими та приземленими, усі речі у нашій фантазії досягаються не зміною форм знайомих речей, а переміщенням їх у нове середовище вторинного світу. Як вже зазначали, Більбо є посереднім громадянином, і саме з його точки зору ведеться розповідь. Тому, мабуть, саме до нього ми маємо звернутися у пошуках простих, але фундаментальних речей, які повертаються до нашої свідомості з цією роботою. Було б логічним, з цього погляду, неодноразово згадувати ці важливі поняття у тексті. Про що думає Більбо, миролубний гобіт із мальовничого Шира, якого випадковість зробила учасником небезпечних пригод? Протягом усього сюжету Більбо 17 разів висловлює тугу через те, що він втратив: «Чорт візьми, це ремесло Злодія і все, що з ним пов'язане! Я б сидів удома, у своїй солодкій дірці біля вогню, і слухав, як чайник починає свистіти!» [59]. Ми вперше дізнаємося про таємні бажання Більбо: його власний будинок, вогонь у печі, гарячий чайник. Автор розуміє, що подібні думки приходять до Більбо не востаннє, що Більбо виявляється на сюжеті

казки, банальної, знайомої гобіту, набуває іншої ваги, тому Більбо втрачає автоматизм у своєму сприйнятті світу, що змушує його бачити і цінувати давно відомі реальності в новий шлях.

У фентезі є ще одна, четверта риса – «втеча» (звільнення), що має позитивне значення, на відміну від втечі від дійсності, у якій звинувачували Толкіна. Щоб зрозуміти позитивне забарвлення слова «втеча», проаналізуємо його етимологію. Це англійське слово «escape» запозичене з давньофранцузької мови (eschaper), яка, у свою чергу, утворилася від пізньої латинської форми *escapere*, похідної від *exsappare*, форми вульгарної латині. На нашу думку, буквально значення «скинути плащ» представляє великий інтерес, оскільки до певної міри перегукується з ідеєю «відновлення ясності зору». І тут зняття плаща – це відкриття чогось раніше прихованого, що нагадує «відновлення ясного бачення» як видалення ореолу знайомого і відомого. Як плащ після дощу – ми його прибираємо, як тільки повернемося до будинку, що символізує перехід із зовнішнього світу у внутрішній.

Негативне значення ескапізму пов'язане з тим, що читач упускає з уваги відносини між реальним і вигаданим світами, які у фентезі здаються первинними та вторинними. Людина, що поступається силі одного з них, поглинається нею, втрачаючи з уваги інший світ. Толкін порівнює ув'язненого з дезертиром, щоб пояснити, що ймовірна втеча схожа на втечу ув'язненого, а не дезертира: «втекти додому? Чи, якщо йому це не вдається, він думає та говорить про інші теми, крім самих ув'язнених та тюремних стін? <...> Зовнішній світ не став менш реальним лише тому, що бранець не може його бачити» [57]. Це не поле битви під загрозою смерті, яка так підкорила воїна, що він забуває про свої обов'язки, присягу на вірність та честь, та біжить від власних страхів, ворогів та товаришів разом узятих. Він знаходиться в полоні, з якого він хоче вирватися, і він нікого не зраджує, але іноді власні погляди Толкіна зводяться до негативної втечі від дійсності. Наприклад, він згадує, що одного разу став свідком розмови, у якій

раділи від того, що в Оксфорді нарешті з'явилися фабрики та автомобілі, які привносять тут дух реального життя. «Це жалюгідний абсурд. Наскільки реальний чи живий заводський димар порівняно з в'язом?» [57]. Фантазія, на думку Дж. Толкіна, задовольняє наше бажання втекти від штучних речей у «часи, коли люди знаходили задоволення в рукоділлі» [57]. Але нам здається, що така втеча більше схожа на втечу дезертира, ніж на звільнення в'язня. Толкін далі визнає, що, звичайно, є набагато гірші явища, ніж двигун внутрішнього згоряння, від яких хочеться втекти. Це позначає голод, бідність, страждання, смуток, несправедливість, смерть. Але навіть коли життя людини не затьмарене важкими роздумами щодо цих реалій, існують інші давні обмеження, яких фантазія пропонує уникнути. Фантазія задовольняє давні людські бажання та амбіції, такі як споконвічне бажання пізнати глибоководний світ, ширяти в небі, як птахи, або навчитися розуміти мову неживих предметів [57]. Ознаки такої втечі від реальності, які розсувають межі первісного світу, – це політ Більбо з орлами, або ворони, що приносять звістку про смерть Смауга гномам, або дрізд, що розповідає Барду про єдину слабкість дракона. У «Володарі перснів» така втеча від дійсності знаходить вираження в образах ентів, лісових дерев-охоронців, що ходять, говорять, думають, відчують. «Найглибше і найдавніше» прагнення до вічного життя втілено в образах безсмертних ельфів [57, с. 153].

Нарешті, Толкін виділяє останню, п'яту особливість фентезі-літератури, проводячи аналогію між фентезі та драмою: «Трагедія – це справжня форма драми, її вищий прояв; протилежність трагедії є у фантазії. А оскільки у нас, здається, немає слова, щоб висловити цю протилежність, я назву це «євкатастрофою» [57, с. 153]. Таким чином, цей термін базується на іменнику «катастрофа» грецького походження («кінець», «завершення», «смерть»), утвореному від дієслова, що означає «завершити», «закрити». До іменника Толкін додає префікс *eu-*, що по-грецьки означає «хороший», «щасливий», у результаті виникла нова лексична одиниця, що означає «щасливий кінець». На

нашу думку, вибір Толкіном іншого терміна для позначення невдалого результату трагедії, відомої у спільній літературній критиці як катастрофа, досить цікаво.

Толкін не використовує термін «катастрофа», він замінює його іншим неологізмом – *dyscatastrophe*, де префікс *dys-* семантично антонімічний префіксу *eu-* і додає «погано», «нещасливе», «unhappy» до певного іменника або дієслова. Таким чином, дискатастрофа набуває значення «поганий» або «невдалий результат». Описуючи цю властивість фантазії у своїх лекціях, Толкін використовує фразу «Розрада щасливого кінця» [57, с. 153], де «розрада», на наш погляд, – це дуже інформативний елемент («Happy end» перекладається як «щасливий кінець»). «Втіха» походить від латинського іменника *consolatio*, утвореного від дієслова *consolari*, що означає «утішати», «полегшувати біль». «Щасливий кінець» зменшує біль, заспокоює читача, а це означає, що навіть «хороша» катастрофа приносить біль, який необхідно полегшити ... фантазія показує, що радість від щасливого кінця або, точніше, хороша катастрофа, несподівана, радісний «поворот» (бо у фантазії ніколи не буває кінця) ... не є «втечею від реальності») – несподівана та чудова благодать, повторення якої не варто очікувати, він не заперечує існування «нещасної катастрофи», горя та невдач: можливість її існування необхідна для того, щоб відчувати радість порятунку; він заперечує, що «... остаточною є поразка світу» [57, с. 153]. Проблиск радості, описаний Толкіном, пов'язує цей аспект фентезі (щасливий кінець) з іншим раніше описаним аспектом «твердого переконання»: автор сам є співтворцем, а його твори – вторинним творінням.

Таким чином, «чарівність» і «тверде переконання» до певної міри протистоять і протиставляються один одному, а «тверде переконання» є ключем до досягнення «захоплюючого дива». Інший знак, «відновлення ясного бачення», – те, що Толкін показує добре знайомі читачеві речі у незвичайному середовищі вторинного світу, цим видаляючи їх ореол банальності й

домагаючись від читача іншого, початкового сприйняття, що відбувається із цими речами та явищами. Крім того, фантазія Толкіна дає читачеві відчуття розкутості – можливість вийти за рамки обмежень первинного світу й поринути у вторинний світ, де є безсмертя та ясна мова природи.

«Хепі-енд», остання риса фентезі Толкіна, викликає не тільки радість, але також сльози та смуток, оскільки досягається ціною певних втрат. Фантазія, за Толкіним, дає читачеві відчуття визволення, ескапізму, що означає не стільки втеча від реальності, скільки пошук «істинної», сакральної реальності, що відновлює душевну рівновагу сучасної людини, яка втратила почуття гармонії та ясний світогляд.

3.2. Поетика і природа фентезі у світлі своєрідності стилю, стилістики і дискурсу в постмодерністських новаціях Дж. Толкіна

Продовжуючи ідею підрозділу 2.1, зауважимо, що Толкін дає зрозуміти, що різноманітність сама по собі – не чеснота. Елронд обирає дев'ять абсолютно різних мандрівників для подорожі відповідно до унікальних здібностей, які вони привносять у своє особливе завдання. Гендальфа вибирають за його мудрість, Арагорна за королівський зв'язок з Перснем, Боромира за його мужню доблесть у битві, Леголас за його ельфійське володіння лісами, Гімлі за його гномівське знання гір і копалень, а Сема, тому що він найближчий і найбільший для Фродо надійний супутник. Коли Меррі і Піпін також наполягають на тому, щоб супроводжувати Фродо, Елронд попереджає, що молоді люди не можуть уявити, які жахи чекають попереду. Гендальф визнає, що якщо ці двоє наймолодших гобітів могли передбачити небезпеки, що на них чекають, вони неодмінно бдали задню. Але вони також соромилися б за своє боягузтво, додає Гендальф, і таким чином були б осоромлені залишитися, ніж піти. Меррі обіцяє, що вони будуть міцно триматися до Фродо, поки настане самий кінець, яким би гірким він не був

– зберігаючи свою солідарність з ним, незважаючи на обставини. Вони не допустять Фродо піти й наодинці зіткнутися з небезпекою та труднощами. Їхню оманливо просту причину – бажання супроводжувати Фродо – озвучує сам молодий Меріадок Брендібак: «Ми твої друзі, Фродо» [59, с. 103].

З цими чотирма словами, якби Саурон почув і зрозумів їх, могутня фортеця в Барад-Дурі була б похитнута до основи. Із цим мала спільнота слабаків допоможе скинути тиранію, як ми виявимо в кінці. Товариство складається не тільки з дружніх представників вільних народів усього світу; воно також включає два приклади історичних ворогів: ельфа Леголаса та ельфагнома Гімлі. Але через їхнє спільне життя взаємної відданості й жертви, вони найшвидше стають друзями, навіть наприкінці їм дозволено провести життя разом у Валінорі. Компанія також містить свого власного зрадника в особі надто відважного воїна Боромира. Як це майже завжди буває у Толкіна, громаду розбивають силою. У безглуздому бажанні атакувати самого Саурона за допомогою Перстня Боромир намагається захопити його у Фродо. За такий огидний вчинок зради він, безсумнівно, заслуговує на те, щоб його вигнали з Товариства. Але для Толкіна характерно не тільки створення непримусової спільноти, яка готова жахливо страждати, нести втрати, а й ґрунтування її на радикальному почутті прощення.

Лейтмотив усього епосу лежить у вирішальній промові Гендальфа (яка практично ігнорується у екранізаціях), де наведено пояснення, чому Більбо відмовився вбити Голлума-вбивцю, вирішивши пощадити його виключно з жалю: «Шкода, Більбо може керувати долею багатьох». Важливо відзначити, що Толкін водночас некласичний і немодерний у цьому привілеюванні жалю. Як у стародавніх героїчних суспільствах, так і в т. зв. модерних меритократіях жалість – це не чеснота, а порок. Давні греки, наприклад, висловлюють жалість тільки жалюгідним, безпорадним, тим, хто мало вміє або нічого для себе не робить. Коли Аристотель заявляє, що функція трагічної драми полягає в тому, щоб викликати страх і жалість, він посиляється на долю такого персонажа, як Едіп.

Ми змушені побоюватися, що Едіпове становище може трагічно бути нашим, і тому ми жаліємо його за несправедливу долю. Але чи то в стародавні часи чи у сучасному світі ніколи не можна жаліти вкрай несправедливо чи незаслужено.

Але «Володар перснів» – це книга, пронизана таким незаслуженим милосердям і прощенням. Воно поширюється не тільки на негідного Голлума, але й на надзвичайно негідного Сарумана, і не раз, а тричі. Толкін запропонував свою найтоншу і найменш пряму версію трансцендентного прощення в смерті Боромира. Цей надзвичайно мужній воїн, здавалося б, був Юдою, бо саме він порушив принципи Братства, намагаючись відібрати Перстень у Фродо. Фродо в свою чергу змушений носити його, щоб втекти – на жаль, не від орків чи Привидів Кільця чи навіть Сарумана, а скоріше від свого друга та колеги-члена Компанії. Як тільки Боромир побачив жах, який він скоїв, він кличе Фродо із сорому за те, що він зробив, бажаючи повернутися, а не тікати, пояснюючи, що це секундне божевілля наздогнало його. У прямому сенсі вже пізно, бо Фродо вже втік.

Проте це не так, не надто пізно в духовному сенсі, бо у смерті Боромира нам показали один справжній зв'язок, який може об'єднати спільноту слабких у непорушну єдність. Коли Арагорн, Леголас і Гімлі нарешті почують дзвін відчайдушного Боромира, вони летять до нього, але знаходять його вмираючим від ран орків після того, як він був убитий багатьма ворогами, щоб Сем і Фродо могли вийти на волю. Але Боромир не хвалиться доблестю, і Арагорн не звинувачує його у зраді. Натомість вони виконують в остаточному підсумку суспільний акт, який Толкін передає з винятковою майстерністю і тактом. Арагорна, майбутній король, виконує священницькі повноваження: веде Боромира через три сходинки так, що колись називалося причастям Покаяння. По-перше, зізнання, де Боромир зізнається, що намагався відібрати Перстень у Фродо. Одного лише усного визнання Боромира було б недостатньо, якщо б він щиро не нарікав на свій злий вчинок, який він робить, заявляючи: «Мені шкода». Але це

скорбота серця, справджується лише в тому випадку, якщо вона відпрацьовна, як це було в його програшному бою проти орків. Тому Боромир чітко робить висновок: «Я заплатив».

Арагорн знає, що ці останні слова – не марна хвальба Боромира, якою він сміливо відплатив за свій гріх, що роздирав громаду; це його скромне визнання, навпаки, що він заплатив жахливу ціну, зламавши довіру до Фродо та Товариства. Звідси його останні слова поразки: «Я зазнав невдачі». Арагорн правильно читає це визнання: воно для Боромира – остаточний акт покаяння, а отже, заява, яка спростовує себе, оскільки дає можливість його помилування та таким чином його примирення з Компанією, яку він колись зрадив.

Таким чином Арагорн звільняє вмираючого героя, тримаючи Боромира за руку і цілуючи його лоб, запевняючи, що його життя не закінчується болем абсолютної втрати, але впевненістю в постійному виграші. «Мало хто здобув таку перемогу. Будь у мирі! Мінас Тіріт не впаде, – каже священник-король» [57, с. 404]. Останній жест Боромира, мовчазна посмішка, міг тлумачитися як його іронічна сумнівність, ніби кажучи: «Мої люди в Мінас Тіріт навряд чи будуть врятовані цією клаптянкою, на якій Саурон та його слуги бенкетуватимуть, як шакали». Але посмішку Боромира можна читати також як вираз вдячності, знак того, що він отримав милосердя і був відновлений у спільноті, яку він колись зламав.

При будь-якому прочитанні справедливо сказати, що Толкін поставив мультикультурну спільноту в центр свого епосу. Це єдина компанія, об'єднана не високодумними абстракціями, просто особистою досконалістю. Скоріше це товариство, пов'язане незламною солідарністю, бути остаточним засобом проти примусу: акт жалості, милосердя і примирення, що здійснюються в рамках компанії.

У керованому світі, що характеризується примусом, який заперечує спільність та різноманіття, ця невимушена спільнота, побудована на готовності

програвати і на готовності прощати, безсумнівно, є ключем до постмодерної привабливості Толкіна, навіть якщо це віддаляє його від самого постмодернізму.

Досліджуючи Толкіна і постмодерний наратив, важливо визначити, як така спільнота може стати свідченням постмодерністського світу. Толкін дав відповідь просто, хоча й далеко не простою мовою. Це не прийняття тактики модернізму, особливо немодерністського розширення технічної концептуальної сфери над оповідним і сюжетним світом. Навпаки, оповідь іде так, як ми живемо, рухаємося і живемо в гобітських товариствах.

У творчості Толкіна історія фігурує настільки сильно, що він дуже мало звертається до неї, оповідь сама сприймається як історичний факт. Міф і історія стають схожими один на одного, зауважує Толкін, тому що, як історія і правда, вони радикально взаємозалежні. Міфічний зразок надає форму історії, що справедливо, оскільки історичне явище надає змісту міфу. Історія – це не просто «носій» правди.

Переконавання Толкіна в тому, що про вторинний світ не тільки можна розповісти, але й мати своє справжнє життя лише за допомогою аналогії. Автор тільки бажає, щоб його бачення було зрозумілим і його голос був почутий.

Толкін був впевнений, що має передати свою історію як словом, так і справою. Не можна думати, що ці два поняття повинні бути розділені, бо правильний вчинок живиться і забезпечується правильним словом, як правильна історія.

Ось тут і приходить Сем. У вежі Кіріт Унгол, коли він і Фродо почали сумніватися, чи їм вдасться коли-небудь виконати завдання – а отже, боятися, що вони помруть і будуть зовсім забуті – Сем прагне розрізняти казки, які дійсно мають значення, і ті, які не мають значення. Тут багато конкуруючих історій, які змагаються за нашу лояльність, і Сем намагається розрізнити їх, щоб знайти одну історію, що дає надію. Примітно, що Сем судить зі своєї позиції власну історію, а не намагаючись вийти за межі всіх наративів і оцінити їх з позиції над

простором і часом. Він заявляє, що якби вони самі знали, якою важкою була дорога, що лежала перед ними, вони б ніколи не прийшли. Та все ж такий спосіб оповідань, додає він, що приковують розум, і пісень, які співаються віками.

Сем зізнається, що доблесть не в тих, хто вирушив у пригоди за власним вибором, а про людей, які виявилися на шляху, який вони ніколи б не обрали, якби прямували самотійно. Але поки вони були обрані для пошуку, вони могли повернутися назад. Якби так, ніхто б ніколи не оспівав їхню історію, оскільки ті, хто відмовляється від свого покликання, нічим не відзначаються. Важливо, розумно попереджає Сем, – це не те, що ці герої перемогли своїх ворогів і благополучно повернулися додому, щоб насолодитися своїм тріумфом, а що вони йшли попереду і рухалися вперед до будь-якого кінця, який їх чекав, добрий чи поганий. Якщо важливий не щасливий кінець, то що має значення? Адже кожна конкретна людська історія – і, відповідно, всі історії всіх товариств і компаній – нарешті закінчаться і назавжди зникнуть. Чи означає це, що всі історії рівні – можливо, так само все марно? Зовсім ні, каже Сем. Важливо, що наша власне мала історія є частиною нескінченно більшої Історії, а отже, чи правильно ми втілюємо наші власне малі ролі в цій грандіозній сазі.

Якщо ми це зробимо, додає Сем, то коли наша власна історія буде закінчена, хтось інакше перенесе розповідь до кращого чи гіршого моменту в поточній драмі. Поки ми не можемо побачити кінцевий результат. Але ми також можемо знати, власне, яку історію ми розігруємо: чи ми актори в одній із різноманітних модерністських історій про індивідуалістичні переваги або державницький примус; чи в одній з багатьох постмодерністських драм мультикультуралізму; чи то в єдиному centruванні Оповіді про громаду, яка покликана до існування, але не одноосібно; і чи в рамках цієї останньої історії ми належимо до тих, хто не поневолює своїх ворогів, хто готовий пробачити їх, тому що вони знають, що їм прощено. Від Толкіна ми вчимося тому, що ця нескінченно більша історія охоплює всі менші історії, що вона витягує з них все гідне – навіть

з історії сучасності та її гіпер-модерністської спадщини. Таким чином, Сем запитує, чому можуть бути всі спотворення єдиної справжньої історії: «Чому, – каже Сем, – навіть Голлум може бути хорошим у казці» [57, с. 697].

У час наукової та творчої діяльності Толкіна набули поширення дві протилежні теорії мови – за Фердинандом де Соссюром і Жаном Бодріаром.

Толкін відкинув плутанину опосередкованої мови і замість цього повернувся до витоків англійської історії, щоб створити свою власну мову, у якій позначуване і позначення могли мати основні відносини. Текст Толкіна відхиляється від модернізму Соссюра, оскільки він пов'язує власну мову з історичними діалектами, таким чином також нагадуючи читачеві про його потребу відновити зв'язок зі своїм корінням, а не жити окремою функцією поза історичною традицією. Толкін використав сферу історії, щоб задовольнити його власні філологічні інтереси, але його текст також функціонує таким чином, що відновлює зв'язок аудиторії, яка застрягла між модерністським станом неісторії та постмодерну. Текст – умова посередництва з традицією мови в її історичній цінності та відчуття повернення до більш міцного означуваного.

Як і всі автори, Дж. Р. Р. Толкін вплітав у свій текст власні ідеології та інтереси. Він перебував також під впливом ідеологій, що оточували його, коли він писав, незалежно від того, чи вони наповнювали текст або виступали як щось, проти чого автор міг би реагувати. Даними про життя Толкіна пронизані всі його тексти, вони і дають тексту силу. Як філолог, Толкін відкидав модерністську ідею мови як чистої науки і знову пов'язав її з важливістю її минулого. Як християнин, Толкін використовує свій текст як свого роду «посилену реальність», у якій він прагне навчити своїх читачів, але також хоче пов'язати їх із відчуттям Реального, яке, на його думку, було втілено в Євангеліях і Церкві, хоча це не завжди явно в тексті роману. Погляди Толкіна на мову і філологію відкинули модерністський ідеали бачення системи поза її історією, в той час як його християнські переконання не тільки глибоко пов'язали його з історичним контекстом, але й

дали йому віру в абсолют, який дозволив йому підійти до історії з поглядом на правду та реальність.

Це особливо стосується тексту Толкіна, де він сконструював мови, які не були створені чи використані суспільством, але зазнали впливу історії англomовних народів. Толкін використав історію, яка все ще належала «сучасному суспільству», щоб повернути його їм у вигляді створених мов, до яких підсвідомо прислухалися як до мов давнього минулого.

У табл.3.1 та 3.2 узагальнено особливості мовотворення у вторинному світі Толкіна.

Таблиця 3.1

Система штучних мов у «Володарі пернів»

Англійська основних мов	назва	Лексичні приклади	Природні мови- натхненниці
Hobbitish		mathom, Smial	англійська, кельтська, староанглійська
Rohirric		Gríma, Folde	староанглійська
Entish		Taurelilómëatumbalemorna	н/д
Dwarvish		Kheledzâram	н/д
Elvish (Quenya)		Eldamar, Varda	латина, фінська, давньогрецька, давньогерманські
Elvish (Sindarin)		Eregion, Amon Lhaw	валійська, давньоскандинавська, староанглійська
Orkish (Black Speech)		sharkû, Nazgûl	н/д
Common Speech (Westron)		Bolger, Firefoot	англійська, інші германські

Примітка: н/д – немає даних

Джерело: складено автором на підставі [42, с. 23; 47]

Толкін активно відкидав модерністську точку зору, згідно з якою будь-що, особливо мова, повинно бути відокремленим від своєї історії; «Толкін був переконаний... що мови та культури є нерозривно вкорінені у часі та місці, що географія надзвичайно визначальна для людей аби думати і діяти, ... що першими продуктами людей є їх міфи та історії, і що ці наративи є основними носіями як релігії, так і моралі» [29, с. 247]. Не тільки мова безпосередньо пов'язана з історією, але історії, які вона розповідає, мають важливе значення для формування культур, які сформували мову. Толкін міг би стверджувати, що першими продуктами мови є її міфи, і що ці історії потім формують зростаюче суспільство. Ось чому Толкін ненавидів ідею про те, щоб англійська стала універсальною мовою; «Його рідна мова як такий продукт знищить життєздатність багатьох місцевих мов, які витіснить англійська» [9, с. 311]. Толкін вірив у важливість англійської історії не лише для його власної мови, але й до кожної культури. Мова є об'єднуючим елементом, але також унікальним для її носіїв.

Кар'єра Толкіна як філолога була не просто роботою, а й визначила самі його глибинні психологічні мотиви та життя. Толкін любив слова, звуки слів, визначення, а особливо іноземні слова з дитинства, коли він бачив іноземні імена та місця, написані на бортах вагонів.

Любов Толкіна до слова природно пов'язала його з історією; «Це в казках я вперше передбачив силу слів і дивовижність речей, таких як камінь, і дерево, і залізо; дерево і трава; будинок і пожежа; хліб і вино» [61, с. 75]. Любов Толкіна до оповідання й історії в поєднанні з любов'ю до слова й мови неминуче привели його до ролі філолога. Філолог – це той, хто працює з історією та літературою, щоб досліджувати етимології та тонкощі мови. Толкін демонстрував непохитну прихильність до стародавньої історії Англії; рішуче віддавав перевагу Англії до 1066 р., а не Великій Британії.

Мотивація поетонімів Дж. Р. Р. Толкіна і способи номінування

Мотивація поетонімів автора	Способи номінування, приклади			
			Складання основ: Laurelindórenan, Middle-earth, Blackroot, Celeborn	
Морфологічна	Афіксація: Bywater	Конверсія: Ferny		Комбінування слів: the Eagle of the Star
Фонетична і графічна	Eärendil, Orofarnë			
Семантична	Онімізація з нульовим формантом: the Road	Гібридизація: Chetwood	Метафора: Sting	Метонімія: Gladden River

Джерело: складено автором на основі [41, с. 253]

Створюючи мови, які нагадують старо- та середньоанглійську, Толкін не тільки створив історію, а й створив цілу міфологію для підтримки своєї улюбленої нації, англійської історії та національної ідентичності. Толкін «зберігав епічну мову, яка використовувалася для запису стародавніх подвигів нації задля збереження культурної цілісності самої нації» [4, с.110].

Звідси філологічна насиченість трилогії Толкіна: «Філологічна турбота [є] в основі ... «Володаря перснів». Толкін наполягав на першості філології в його генезі твору: «Винахід мов є основою. Історії створені скоріше, щоб забезпечити світ для мов, ніж навпаки» [11]. Мова була дуже важливою для Толкіна, історія та філологія були близькі його сутності, він створив цілі світи, у яких розміщував їх і цілий епос, щоб представити світові їхнє суспільне значення.

Історичний аспект філологічних досліджень Толкіна знайшов вираження значною мірою в характеристиці народних груп у всьому епосі, оскільки він

включив етнічні елементи Старої Англії в персонажах. Наприклад, Вершники Рохану є переважно представниками англосаксонського суспільства. Зображена і хоробрість кельтських воїнів. Жінка-принцеса Рохану, Еовін, є ще одним яскравим прикладом: «Ім'я Еовін може бути англосаксонським, але натхнення щодо її характеру — її безстрашність перед обличчям смерті, її рішучість помститися за вбитого родича та відмова від панування іноземної держави — дуже кельтські» [15]. У тексті Толкін змішує деякі з найважливіших етнічних груп, які створили мову і спадщину Старої Англії, зберігаючи різноманітність історії, а також нагадуючи про браваду та епос персонажів минулого. Гобіти є основною та найбільш «англійською» групою всередині світу Толкіна. Толкін називає гобітів «сільськими англійцями», які «невеликих розмірів».

Він відображає загалом мале досягнення їхньої уяви, а не мале досягнення їхньої мужності чи прихованої сили [57]. Толкін писав у листі, що він думав про це: аби він знову був на початку написання твору, дав би гобітам більше англійських імен.

Однак Толкін все-таки дав гобітам англійські характеристики, наприклад у тому, як вони співвідносяться з ширшим контекстом створеного світу. Гобіти визнають «англійську мову» знайомою їм; «Імена, які були повністю знайомими або звичними для хобітів (чия точка зору важлива в усій казці) представлені як імена, цілком звичні для англомовних читачів» [13]. «Англійство» гобітів частково з'єднувало англійських читачів Толкіна з їхнім власним минулим і дозволило мати знайомого їм героя, до якого вони могли б мати безпосереднє відношення.

У листі до WH Auden, Толкін сказав: «Якщо ви хочете написати подібну казку, ви повинні звернутись до свого коріння ...» [18]. Толкін створив свій світ у Старій Англії, щоб прислухатися до улюблених історичних коренів англійських міфів і легенд, а також перенести дію роману в справжній історичний контекст.

Місце дії історії Толкіна також має багато спільного з мовою. Дослідження Толкіна щодо філології та зокрема розвитку давньоанглійської мови дозволили йому не лише створювати історії окремих символів, героїв, а й їхні мови. Академічна кар'єра Толкіна вплинула на твір, але й особисте життя відіграло величезну роль у створенні оповіді – для своїх дітей він складав історії, які теж були наділені вигаданими мовами та філологічними концепціями. Щоб зрозуміти твори Толкіна, ми також повинні вміти досліджувати його любов до мови: «...ми повинні повністю і належним чином враховувати навчальну дисципліну, яку він викладав і вивчав усе життя – фонологія, етимологія та морфологія германських мов та їх відношення до індоєвропейської сім'ї мов» [5].

Однією з найвідоміших «вигаданих» мов Толкіна є ельфійська. Толкін створив передісторію та етимологічний контекст для ельфів, а також склав цілі вірші ельфійською мовою та використовує специфічний стиль, який проявляється у всьому тексті. Ельфійська мова – синдарин – базується на «втраченій» британській мові і побудована так, щоб фонологічно нагадувати валлійську, з'єднує британську і латинську. Ця сукупність мов створює ауру мовної реальності тексту, який притягує читачів до переживання його сконструйованої, але й справжньої реальності: «Мовознавча автентичність була важливою складовою спроби Толкіна відновити стародавню Англію минулого... Окрім цього інтригуючого філологічного аспекту, Синдарин служив естетичній меті: так само, як Толкін насолоджувався чистою красою валлійської мови... щоб його власні читачі могли насолоджуватися історичним та мовним багатством, яке Синдарин привніс до власної міфології Всесвіту Толкіна» [7].

Ельфійська мова пропонує естетику краси, яка дозволяє читачам згадати багатство власного англійського минулого. Подібним чином «Чорна мова» встановлює автентичність жахливої і потворної мови, що належить до характеристик зла. Тони в мові Мордору різкі й грізні; мова на слух настільки ж жахлива, як і панування Саурона, інтегрує саму моральну якість мови в структурі

світу [10, с.15]. Звуки мови, доведені навіть до читача, який не усвідомлює філологічних аспектів, демонструє важливість цієї мови, яку роль вона грає не лише в міфі, а й у моралі та побудові суспільства.

Багато критиків бачили християнські теми в трилогії Толкіна, теми зі страждання, конфлікту добра і зла, можливості вічного життя. Крім того, очевидно, що твір Толкіна торкається християнських тем, сам твір стосується християнської історії, представляючи універсальну реальність. Толкін вірив не тільки в «Трансцендентне Означене» або в Бога, який втілює Правду за межами посередництва постмодерністської епохи, але Толкін також продемонстрував віру в абсолют, віру, яка швидко втрачалася в сучасній йому культурі. Текст Толкіна підтримує продовження істини у світі і, більше того, – стверджує, що реальність ще можна пізнати.

Багато хто може сперечатися, і Толкін серед них, що історія може бути реальнішою, ніж реальність, у якій ми живемо, особливо з позиції опосередкованої мови та істини, що приносяться вічно, зростання сили і впливу галузі культури. Текст Толкіна черпає реалізм не з точних уявлень, а від глибокої універсальної емоції, яка глибше пов'язує автора з людством, ставить на один рівень. Один із способів, яким Толкін досяг успіху в «реалізмі» фантазії, – це історичність оповіді та її лінгвістична достовірність. Натомість Толкін пропонує повний спектр істин і емоції, щоб зробити твір реалістичним; «...твір, оскільки він «романтично релігійний», схожий на формальну релігію, як надихає, так і лякає — надихає, тому що дає розраду від мирських бід, зла і смерті, лякає, тому що, щоб запропонувати цю розраду, вона повинна підкреслити існування цих хвороб і їх неминучість» [23].

Толкін не заперечує реальність для того, щоб приєднатися до постмодерністських рядів тих, хто відволікає аудиторію від справжньої реальності сконструйованими істинами. Швидше, тверда віра Толкіна в абсолют

і важливість реалістичності, уявлення і емоційність дозволяють йому представити багато основних істин у формі епосу-розповіді.

Мова, історія та реальність у творах Толкіна яскраво відображаються, зокрема через Древлена (також варіанти перекладу – Девевобородий, Девевоборода) як персонажа. Древлен, представник раси ентів, – персонаж, який чітко зображує важливість мови, її зв'язок зі світом природи та її зв'язок із реальністю. Treebeard і енти наголошують на значенні величезного природного світу лісів і дерев, які вони «пасуть». Сам їхній зовнішній вигляд і мова відображають життєву силу природи та історії. Древлен і енти через обидва елементи – суспільство та мову – репрезентують ідеальний світ мови шляхом приєднання як можна ближче до позначеного, наскільки це можливо, з дуже незначним посередництвом або без нього.

Під час дискусії Древлена з гобітами наголошується на антійській мові. Це мова, яка є складною і повільною, тому що кожне слово говорить про всю історію, що воно представляє. Своєю рідною мовою енти не просто говорять простим означником для визначення історично вкоріненої концепції, а диктують цілу етимологію для кожного слова: «Ентійською кожне слово є розповіддю. Древлен сказав гобітам, що його мовою імена розповідають вам історію, що вони позначають...» [17]. Коли гобіти вперше стикаються з ентами, Древлен не звик говорити звичайною мовою і спочатку не може згадати слово для «пагорб». Коли гобіти нагадують Древлену це слово, він каже, що «це поспішне слово для речі, яка стоїть тут відтоді, як ця частина світу була сформована» [59]. Древлен неодноразово вказує на «поспіх» гобітів, як він вважає за краще пам'ятати про природу та історію у всьому, з чим стикається, замість того, щоб назвати це і рухатися далі.

Древлен не відкидає позначення заради позначеного: він не відмовляється від реального заради уявлення про реальне. Древлен також не може повністю пояснити своє ім'я гобітам, які цього не розуміють його мовою. Древлен каже

про своє ім'я: «...це багато часу [щоб розповісти]: моє ім'я постійно зростає, а я жив дуже довго; тому *моє* ім'я, як історія. Справжні імена розповідають вам історію речей, до яких вони належать у моїй мові...» [59]. Древлен представляє ідеальний характер Толкіна з позиції мови, оскільки він хоче розповісти всю історію і етимологію того, що він називає.

Не тільки англійська мова точно представляє природу, але й сам Древлен як персонаж означає тісний зв'язок із універсальним і абсолютним реальним. Сем описує стародавню і природну сутність Древлена під час їхньої першої зустрічі: «... відчував, ніби є величезна відстань за [очами Древлена], наповнена віками пам'яті і довге, повільне, стійке мислення; але їхня поверхня сяяла теперішнім; як сонце мерехтить на зовнішній стороні листя величезного дерева...не знаю, але було відчуття, ніби щось, що росло в землі...раптом прокинулося і розглядало тебе з такою ж повільною турботою, якою вона була до цього, займалася власними справами нескінченні роки» [59]. Зовнішній вигляд Древлена для Сема видається багато в чому так само, як природна мова та історія для людей. Древлен уособлює минуле, але також має відношення до сьогодення та майбутнього. Древлен зіткнувся з древніми часами історії та стародавніми мовами і застосовує їх дотепер. Він повинен впоратися спершу з гобітами, а потім зі злом Сарумана. Древлена уособлює не лише стародавнє використання мови, а й самої історії. Цікаво, що Толкін використовує деревоподібну істоту, щоб уявити хід часу та зв'язок мови з історією та світом природи. Древлен залишається в основному незмінним у минулому, і все ж він – спостерігач. Древлен глибоко вкорінений в реальному і може точно інтерпретувати інші раси та історичні події Середзем'я. Древлен і його мова залишаються пов'язаними з реальним, і саме тому вони можуть залишатися стійкими протягом всієї історії. Толкін використовує Treebeard для представлення стабільності, можливості абсолютного та важливості залишатись глибоко пов'язаними з корінням усієї історії та мови.

Критики стверджують, що боротьба Древлена з Саруманом є боротьбою природного проти руху промисловості. Однак роль Древлена в повісті глибша за природу проти механізації, оскільки його мова також реагує на модернізм. Древлен відкидає умови відкинути історію на користь чистого розуму і натомість заохочує повний зв'язок з абсолютним позначенням. Древлен символізує протилежність товарній і опосередкованій мові, оскільки вкорінює свої слова в тому, що вони представляють, і в самій історії того, що вони репрезентують, а не використовувати позначення як образи понять.

У нарисі «Про казкові історії» (спершу лекції) одним з головних наративів є поєднання історії з реальністю. Може здатися іронічним, що Толкін використовує фантазію, аби висловити свою віру в реальність. Однак, принаймні для Толкіна, не може бути більшої реальності, ніж утілена в мові історія. Толкін обговорює цей зв'язок між реальністю та історією у своїй лекції. У лекції Толкін визначає, що він має на увазі під «казкою», і тому визначає поняття «фантазія». Толкін також пов'язує казку з важливістю історії та міфу, робить його життєво важливим для людської природи, оскільки мова та міф майже одне й те саме.

У своїй лекції Толкін категорично відкидає визначення «фея» та «казкова історія», які наведені в Оксфордському словнику англійської мови, на користь його власних, більш філологічних контекстів.

За словами Толкіна, «... казки не є в звичайній англійській мові розповідями про фей або ельфів, а історіями про фей, тобто *Faerie*, царство або стан, в якому феї – звичайні істоти... Більшість хороших «казок» розповідають про пригоди людей у такому царстві або на його маршах... ельфів не турбуємо в першу чергу ми, ані ми – їх» [61, с. 42].

Той факт, що Толкін говорить так серйозно, навіть реалістично що стосується «царства» фей та існування істот, які ми вважаємо фантастичними, говорить про його бажання представити історію як реальність і, отже, зв'язатися з більш автентичним реальним, ніж просто представляючи образи, які ми

впізнаємо. Толкін використовує структуру історії, щоб обговорити людину і природу; «Магія феї не є самоціллю, її чеснота полягає в її діяльності: серед них є задоволення певних споконвічних людських бажань. Одне з таких бажань — оглянути глибини простору і часу» [61, с. 44]. Замість того, щоб втекти від простору та часу, як прагнуть модерністи, Толкін використовує їх, зокрема час, щоб створити так важливу для нього «магію» в історії формування реальності. «Мандруючи» часом, казка має унікальний ефект; «Такі історії [казкова обстановка] тепер мають міфічний або тотальний (не підданий аналізу) ефект, ефект цілком незалежний у знахідках порівняльного фольклору, який він не може зіпсувати чи пояснити; вони відкривають двері на інший час, і якщо ми пройдемо через них, хоча й лише на мить, ми стоїмо поза нашим власним часом, поза часом, можливо» [61, с. 57].

Толкін розміщує свою трилогію у світі, який є імовірно, Англією, або подібною до неї країною, в часи, які, очевидно, були давно, хоча і не настільки, щоб відрізнятись зовсім до невпізнання. Пов'язуючи свою історію так безпосередньо з історією та реальністю, Толкін здатний «магічним чином» задовольнити людське бажання «втекти» від нашого власного часу, але в найкращий спосіб. Це можливо, тому що ми також пов'язані з нашою історичною міфологією.

За Толкіном, історія і міф багато в чому одне й те саме. Коли обговорюючи «походження казок», Толкін каже, що «щоб запитати, що є походженням оповідань (незалежно від кваліфікації) — це запитати, що є походженням мови та розуму» [61, с. 47]. Міфологія, як і мова, породжує життя, мислення і, таким чином, культуру. Просто як мова й історія йдуть рука об руку, так і історія й міф; «Історія часто нагадує «міф», тому що вони обидва, в кінцевому рахунку, з одного і того ж...» [61, с. 56]. Толкін припускає, що історія або міф настільки ж впливові, як і історія, тому що в культурному та соціальному плані вони складаються з реальності.

Використовуючи мову та історію, Толкін розглянув стан роз'єднаних «позначене» й «позначення», повертаючи людей до їхнього коріння та представляючи справжнє реальне. Створюючи власні міфи та власні мови, Толкін повернувся до англійської історії, а також усунув усі посередництва, оскільки його аудиторія вперше виявила тонкощі його літературного світу. Поєднання модерністських і постмодерністських умов мало залишили людям: різко опосередковану мову та обставини, які заперечували автентичність, створили страх перед своєю історією. Текст Толкіна пропонує рішення проблеми, розкриваючи світ, який одночасно є співучасником з минулим і абсолютно новою міфологією, яка пропонує зв'язки між «позначеним» й «позначенням», які є основними і можуть бути по-справжньому пізнаними, що веде до міцнішої віри в автентичну реальність.

Твір згадує минуле і робить його актуальним для сьогодення: «Через процес поетики згадуються і повертаються речі та особи, які давно зникли з мови, і таким чином стають частиною вічного сьогодення, сьогодення самого акту розказування оповіді або слухання пісні» [16, с.37]. Толкін не просто створив нову «історію» для людей, аби слідувати автентичності, він також піднімає минуле і дозволяє людям звертатися до історії, а не стояти поза нею.

Дослідження Толкіна часто зосереджуються на винаході, і це важлива його частина міфології, але світ «фантазії» Толкіна слідує його власному визначенню «фантазії», в якому міф є більш реальним, ніж створена культурою «дійсність» сьогодення. Дехто засуджує роботи Толкіна як «втечу». Толкін не тільки заперечує негатив конотації цього терміна, але його твір насправді скоріше залучає читача в історію, ніж дозволяє йому втекти від неї, як це робить культурна індустрія з її виготовленням відволікаючих продуктів.

З іншого боку, робота Толкіна «повинна була залучити читача глибше і глибше поглибити оцінку його спадщини... Вони повинні були прочитати, перш

за все, для насолоди, а якщо досліджувати, то вивчати книгу як реальність. Культурний фон ретельно вказаний читачеві, так джерела» [19, с.158].

Однак, не тільки завдяки вивченню можна оцінити історію, приховану в тексті; ефект мов на аудиторію значною мірою визначається підсвідомо. Толкін торкається знайомих міфології та історії, які мимоволі приваблюють англомовних читачів згадати своє коріння, не визнаючи, що вони це справді роблять. Сила тексту Толкіна полягає в його здатності не відволікати від суспільства, а навпаки рухати суспільство до можливості реального через створення світу, який не є продуктом і не опосередковується.

Висновки до розділу 3

Жанровий синтез – взаємопроникнення, об'єднання різних жанрових рис у творі. Нами проведено системне вивчення фентезі Толкіна в аспекті його стилістичних домінант з позицій постмодернізму.

У світлі розгортання подій трилогії зауважимо, що Толкін поставив мультикультурну спільноту в центр свого епосу. Це єдина компанія, об'єднана не високодумними абстракціями, просто особистою досконалістю. Скоріше це товариство, пов'язане незламною солідарністю, бути остаточним засобом проти примусу.

На нашу думку, лейтмотив усього роману «Володар перснів» лежить у вирішальній промові Гендальфа (яка практично ігнорується у екранізаціях), де наведено пояснення, чому Більбо відмовився вбити Голлума-вбивцю, вирішивши пощадити його виключно з жалю: «Шкода, Більбо може керувати долею багатьох». Важливо відзначити, що Толкін водночас некласичний і немодерний у цьому привілеюванні жалю. Як в стародавніх героїчних суспільствах, так і в т. зв. модерних меритократіях жалість – це не чеснота, а порок. Давні греки, наприклад, висловлюють жалість тільки жалюгідним, безпорадним, тим, хто

мало вміє або нічого не робить для себе. Коли Аристотель заявляє, що функція трагічної драми полягає в тому, щоб викликати страх і жалість, він посилається на долю такого персонажа, як Едіп. Ми змушені побоюватися, що Едіпове становище може трагічно бути нашим, і тому ми жаліємо його за несправедливу долю. Але чи то в стародавні часи чи сучасному світі ніколи не можна жаліти вкрай несправедливо чи незаслужено.

Використовуючи мову та історію, Толкін розглянув стан роз'єднаних при модернізмі понять «позначене» й «позначення», повертаючи людей до їхнього коріння та представляючи справжнє реальне. Створюючи власні міфи та власні мови, Толкін повернувся до англійської історії, а також усунув усі посередництва, оскільки його аудиторія вперше виявила тонкощі його літературного світу. Поєднання модерністських і постмодерністських умов мало залишили людям: різко опосередковану мову та обставини, які заперечували автентичність, створили страх перед своєю історією. Текст Толкіна пропонує рішення проблеми, розкриваючи світ, який одночасно є співучасником з минулим і абсолютно новою міфологією, яка пропонує зв'язки між «позначеним» й «позначенням», що є основними й можуть бути по-справжньому пізнаними, що веде до міцнішої віри в автентичну реальність.

ВИСНОВКИ

У магістерській кваліфікаційній роботі виконано узагальнення положень теорії філології та визначено особливості моделювання поетики фентезі в романі Дж. Р. Р. Толкіна «Володар перснів». За результатами дослідження:

1. Виконано огляд літератури за темою дослідження.
2. Визначено методологію і методи дослідження, сформовано етапи подальшого аналізу роману.
3. З'ясовано проблему автора тексту і художнього твору в літературній критиці постмодернізму (читач/автор, текст/роман).
4. Охарактеризовано художньо-естетичний феномен фентезі й жанрову своєрідність роману «Володар перснів».
5. Виявлено витoki жанрового синтезу фентезі в романі Дж. Толкіна «Володар перснів».
6. Проаналізовано поетику і природу фентезі у світлі своєрідності стилю, стилістики і дискурсу в постмодерністських новаціях Дж. Толкіна.

Застосування методології аналізу до трилогії Толкіна «Володар перснів» дозволило виявити надзвичайно глибокий пласт змісту, аналіз якого багато в чому допомагає висвітлити міфопоетичний рівень творчості художника. Аналіз міфічного світу, створеного Толкіном, доводить кодування авторської фантазії в символи, образи й моделі та виявляє своєрідність художньої трансформації вихідних образів.

Семантика образів та сюжетних ситуацій у фантазії Толкіна, з одного боку, зумовлена низкою культурних, національних, соціальних та індивідуальних психологічних факторів. З іншого боку, актуалізація поетики безпосередньо впливає на специфіку художньої побудови твору, визначаючи особливості сюжету, композиції, хронотопу.

Книги Толкіна представили новий літературний жанр, який процвітав у 50-60-х роках XX століття. Численні спроби визначити жанр, у якому працював Толкін, мають різні основи та не можуть вважатися вичерпними з низки причин.

Толкін став прихильником культурного плюралізму, який має значний постмодерний резонанс. Філологічні клопоти Толкіна були моральними та історичними від початку задумки написання творів. Переконавання Толкіна в тому, що про вторинний світ не тільки можна розповісти, але й мати своє справжнє життя лише за допомогою аналогії. Автор тільки бажає, щоб його бачення було зрозумілим і його голос був почутий.

Щодо неможливості абсолютного визначення жанрових характеристик трилогії Толкіна, зауважимо, що причини такі: по-перше, момент становлення жанру пов'язаний з великими змінами, яких зазнає література сучасного світу. По-друге, незрілість «жанрових рамок» фентезі, що сьогодні відкриває безліч пластичних можливостей. Процеси формування жанрового канону фентезі, у ході якого постійно знаходять нові метаморфози, різні конвергенції фентезі, які відбуваються і з іншими літературними жанрами, свідчать про смислову і формальну синтетичність цього явища. По-третє, літературні дослідження фентезі Толкіна чітко поліфонічні як у методах аналізу, так і за результатами, що також свідчить про складну природу жанру, домінування ознак якого ще остаточно не встановлено.

Порівняння жанрових особливостей фентезі Толкіна із суміжними жанрами народних казок, легенд, літературних казок, наукової фантастики демонструє низку типологічних подібностей та відмінностей, що простежуються на рівні таких поетичних параметрів, як хронотоп (хронос і топос), композиція, сюжет, образна система.

Жанрова своєрідність фентезі Толкіна проявляється, по-перше, у певній картині світу, створеній на основі міфологічного хронотопу (циклічного, «доісторичного», етіологічного, неміметичного), що включає елементи

хронотопу народних казок (виділення, сюжет, анізотропія сюжету), легенди (квазіісторичність, «диво», умовна специфіка, геральдика), літературної казки (зв'язок з «нашим» часом та простором, раціональна мотивація хронотопічних переходів, відкриття простору-часу) та індивідуально-авторський світогляд. По-друге, сюжет фантастики Толкіна відрізняється багатолінійністю та розвитком ретроспективних та перспективних ліній; трансформація традиційного квесту «виконання завдання» на квест «духовний пошук»; детальне прописання елементів сюжету та реалій матеріального світу.

Отримані результати та висновки дослідження можуть бути використані при розробці курсів загального та порівняльного літературознавства, лексикології та стилістики англійської мови, методики перекладу, літературної критики у закладах вищої освіти, для організації спеціалізованих семінарів про творчість Толкіна, дискурсологію, міжкультурну комунікацію та поетику художньої літератури.

Перспективами та напрямками подальших досліджень наведеної тематики можуть бути розвідки щодо конкретних мовних, стилістичних та композиційно-сюжетних засобів, до яких вдається письменник під час створення свого міфологічного вторинного світу, розкриття характерів персонажів, опису предметних та позапредметних компонентів твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bernstein J. The death of sensuous particulars - Adorno and abstract expressionism. *Radical Philosophy*. 1996. Vol. 76. P. 7–18.
2. Croft J. B., ed. Tolkien and Shakespeare: Essays on Shared Themes and Language. Jefferson, N. C. : McFarland, 2007. 327 p.
3. Flieger V. A. Question of Time. J.R.R. Tolkien's Road to Faerie. Kent, Ohio : Kent State University Press, 1997. 288 p.
4. Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton : Princeton University Press, 1991. 383 p.
5. Hemmi Y. Tolkien's 'The Lord of the Rings' and His Concept of Native Language: Sin-darin and British-Welsh. *Tolkien Studies*. 2010. Vol. 7. P. 147–174.
6. Hiley M. The Loss and the Silence: Aspects of Modernism in the Works of C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien and Charles Williams. Zürich : Walking Tree, 2011. 276 p.
7. Isaacs N. On Possibilities of Writing Tolkien Criticism. Tolkien and the Critics. London : Notre Dame, 1976. P. 1–11.
8. J.R.R. Tolkien novel sales pass 600 million. URL: <https://thewertzone.blogspot.com/2021/04/jrr-tolkien-novel-sales-pass-600-million.html> (Дата звернення: 03.12.2021).
9. Kullmann T., Siepmann D. Tolkien as a Literary Artist: Exploring Rhetoric, Language and Style in The Lord of the Rings. Palgrave Macmillan, 2021. 332 p.
10. Lo Bianco J. Invented languages and new worlds. A discussion of the nature and significance of artificial languages. *English Today*. 2004. Vol. 78, No. 2. P. 8–18.

11. Manganiello D. Pouring New Wine in Old Bottles: Tolkien, Joyce, and the Modern Epic. In: Ralph C. Wood, ed. *Tolkien among the Moderns*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 2015, 171–193.
12. McAleer G. Tolkien and The Lord of the Rings: A Philosophy of War. 2014. 144 p.
13. McHale B. Postmodernist Fiction. New York : Methuen, 1987. 262 p.
14. Mortimer P. Tolkien and Modernism. *Tolkien Studies*. 2005. Is. 2. P. 113–129.
15. O'Day J. The Ring of Truth: Truth and Wisdom in J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings. 2014. 304 p.
16. Rankin R. The Lord of the Ring Roads. Far Fetched Books, 2017. 216 p.
17. Ritchea D. J. Realistic Fantasy and Sub-creation: a Narratological Approach to Evaluating Storyworld Construction by Using J.R.R. Tolkien's Middle-earth. *Augsburg Honors Review*. 2013. Vol. 6. P. 98–112.
18. Robinson F. Beowulf. The Cambridge Companion to Old English Literature / Ed. M. Goddenand, M. Lapidge. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. P. 142–159.
19. Rosebury B. Tolkien: A Cultural Phenomenon. Basingstoke : Palgrave, 2003. 255 p.
20. Russell G. The Art of The Lord of the Rings. Artbook, 2013. 223 p.
21. Shippey T. J. R. R. Tolkien. Author of the Century. Boston, New York : Houghton Mifflin, 2001. 347 p.
22. Shippey T. The Road to Middle-earth. London : Houghton Mifflin, 1983. 337 p.
23. Shippey, T. A. The Road to Middle-Earth: How J.R.R. Tolkien Created a New Mythology. Boston: Houghton Mifflin, 2003. 416 p.
24. The Encyclopedia of Science Fiction / ed. by J. Clute and P. Nicholls. New York : St. Martin's Griffin, 1995. 1386 p.

25. The Oxford Companion to English Literature / ed. by M. Drabble. Oxford : Oxford University Press, 2000. 1172 p.
26. Tolkien and his Critics: A Critique. In: T. Honegger (ed.), Root and Branch: Approaches towards Understanding Tolkien, 2nd edn (Zurich: Walking Tree Publishers, 2005); originally pp. 81-148 in 1999 edn.
27. Vinokurova I. Stylization at the Phonetic and Grammatical Levels as the Way of Achieving Fidelity in the Trilogy «The Lord of the Rings» by J. R. R. Tolkien. *Linguistic Studies*. 2012. Vol. 25. P. 125–129.
28. Wood R. C. Tolkien and Postmodernism In: R. C. Wood, ed. Tolkien among the Moderns. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 2015. P. 247–277.
29. Астрахан, Н. І. Моделювання в мистецтві: літературний твір як художня модель дійсності. *Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми*. 2006. С. 57-64.
30. Б'ялик В. Д. Роль лексичного квантора у відтворенні мовної картини світу при перекладі. *Вісн. Сумського держ. ун-ту. Серія філологічні науки*. 2004. №3 (62). С. 79–85.
31. Бойніцький В. Відокремленість та автентичність створеного світу в романі «Володар Кілець» Дж. Р. Р. Толкіна. *Мовні і концептуальні картини світу* : зб. наук. пр. Київ. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка. 1998. С. 187–192.
32. Бойніцький В. Створений світ роману Дж. Р. Р. Толкіна «Володар Кілець» як ігровий феномен. *Іноземна філологія*. 2000. Вип. 29. С. 51–53.
33. Гром'як Р. Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка. *Поетика*. Київ : Наук. думка, 1992. С. 16-21.
34. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози). Львів : Вид-во Львів. держ. ун-ту, 1989. 216 с.

35. Канчура Є. О. Моделювання текстуалізованого світу в романах-фентезі Террі Претчетта : дис. канд. філол. наук. Спец. 10.01.04 – література зарубіжних країн. Київ : Київ. нац. лінгвістичний ун-т, 2012.
36. Карпенко О. Ю. Про літературну ономастику та її функціональне навантаження. *Записки з ономастики*. Одеса : Астропринт, 2000. Вип. 4. С. 68–74.
37. Клочек Г. Так що ж таке поетика ? Київ : Наук. думка, 1992. С. 5-16.
38. Кодак М. Поетика як система. Київ : Дніпро, 1988. 158 с.
39. Кофлер Д. Функціонування міфологічних образів у епопеї Джона Р. Р. Толкіна «Володар перстенів». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 15. С. 77-80.
40. Кушнір Л. Авторська лексика роману Дж. Р. Р. Толкіна «Володар перснів» : лінгвістичний статус і класифікація. *Мова і культура*. 2014. Вип. 17, т. 1. С. 58-65.
41. Кушнір Л. О. Відтворення авторської лексики штучних мов Дж. Р. Р. Толкіна в українських перекладах. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Перекладознавство та міжкультурна комунікація*. 2016. Вип. 4. С. 22–29.
42. Лабунець Ю. О. Виховання моральної особистості у творчості Джона Рональда Руела Толкіна : дис. канд. пед. наук. Спец. 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки / МДПУ імені Богдана Хмельницького. 2016. 288 с.
43. Нефьодова О. Д. Особливості лінгвостилістичної організації тексту британської літературної казки : автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Харків, 2001. 19 с.
44. Павкін Д. Чи писав Дж. Р. Р. Толкін фентезі, або теорія жанрів у світлі прототипної семантики. *Вітчизняна філологія : теоретичні та методичні аспекти вивчення* : зб. наук. пр. Вип. 2. Черкаси : Вид. Ю. А. Чабаненко, 2011. С. 91–99.

45. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі. Харків : Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2012. 376 с.
46. Страх В. В. Особливості англо-українського художнього перекладу авторських неологізмів (на матеріалі трилогії Д. Р. Р. Толкіна «Володар Перснів»). URL: [https://www.psyh.kiev.uaСтрах_В.В._Особливості_англо-українського_худ._перекладу_авторських_неологізмів\(на_матеріалі_трилогії_Д.Р.Р.Толкіна_\"Володар_Перснів\"\)](https://www.psyh.kiev.uaСтрах_В.В._Особливості_англо-українського_худ._перекладу_авторських_неологізмів(на_матеріалі_трилогії_Д.Р.Р.Толкіна_\) (дата звернення 03.12.2021)
47. Тихомирова О. В. Концептуальні проблеми перекладу творів Джона Толкіна. *Вісн. Київського лінгв. ун-ту. Серія Філологія*. 2001. Т. 4, № 1. С. 232–238.
48. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. Київ : Правда Ярославичів, 1998. 448 с.
49. Фадєєва О., Адаменко М. Роль толкінізмів у реалізації мовних функцій: перекладознавчий аспект. *Теоретична і дидактична філологія*. Вип. 13. Переяслав-Хмельницький : ФОП Лукашевич, 2012. 332 с. С. 291–296.

СПИСОК ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ

50. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
51. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 : М – Я. 624 с.
52. Словник іншомовних слів: 23 000 слів та термінологічних словосполучень / уклад. Л. О. Пустовіт та ін. Київ : Довіра, 2000. 1018 с. (Бібліотека державного службовця. Державна мова і діловодство).
53. Словник української мови : в 11 томах. Т. 6. 1975.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

54. Carpenter H. J. R. R. Tolkien. A Biography. London : Harper Collins, 1995. 288 p.
55. Hammond W. G., Scull C. The Lord of the Rings. A Reader's Companion. London : Harper-Collins Publishers Ltd., 2005. 894 p.
56. The Letters of J. R. R. Tolkien. A Selection Edited by H. Carpenter with the assistance of C. Tolkien. London : George Allen & Unwin, 1981. 463 p.
57. The Letters of J. R. R. Tolkien / ed. by H. Carpenter. London : Harper Collins, 1995. 463 p.
58. Tolkien J. Lord of the Rings. London : Harper-Collins Publishers, 2021. 1248 p.
59. Tolkien J. R. R. Guide to the Names in 'The Lord of the Rings' / ed. C. Tolkien. London : Open Court, 1975. 201 p.
60. Tolkien J. R. R. On Fairy-stories / ed. V. Flieger and D. A. Anderson. London : Harper-Collins Publishers, 2008. 128 p.
61. Tolkien J. R. R., Tolkien C. The Monsters and the Critics, and Other Essays. London : HarperCollins, 1997. 246 p.
63. Толкин Дж. Р. Р. Володар Перстенів. У 3 ч. / пер. з англ. Олена Фешовець. Львів : Астролябія, 2004. Ч. 1-3.
64. Толкін Дж. Р. Р. Володар Перснів. Трилогія. Кн. 1–3 / пер. з англ. А. В. Немірової. Харків : Фоліо, 2003. Кн. 1: 429 с.; Кн. 2: 319 с.; Кн. 3: 398 с.
65. Толкін Дж. Р. Р. Володар Перснів. У 3 ч. / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : Школа, 2002. Ч. 1: 398 с. ; Ч. 2: 271 с. ; Ч. 3: 270 с.
66. Толкін Дж. Р. Р. Володар Перснів. У 3 ч. / пер. з англ. К. Оніщук. Львів : Астролябія, 2013. Ч. 1: 704 с.; Ч. 2: 576 с.; Ч. 3: 704 с.
67. Толкін Дж. Р. Р. Володар Перстенів / пер. з англ. О. Фешовець. Львів : Астролябія, 2006. 1088 с.

ДОДАТОК А

Таблиця

Періоди та напрями літературно-педагогічної діяльності

Дж. Р. Р. Толкіна

№	Назва періоду	Хронологічні межі	Коротка характеристика	Напрями літературно-педагогічної діяльності	Примітки
I	Дитинство	1892-1904	Грунтовна домашня освіта, якою опікувалася його мати. Його перші роки в Південно-африканській Республіці та переїзд до надзвичайно красивої та мальовничої Британії при-вив любов та повагу до природи	Створення віршів та перших розповідей про природу та інші явища природи; з молодшим братом створюють власну мову. Вивчає латину, англійську, французьку та грецьку мову із матір'ю, та допомагає вивчати їх брату	У 1895 р. (у віці 3-х років) втрачає батька, а в 1904 р. – ще й матір
II	Отроцтво	1905-1911	Відмінне навчання в школі, сильна любов та повага до літератури. У цей період знайшов трьох вірних друзів із якими створив літературне товариство. Саме в цей період (у 1908 р.) він знайомиться із своїм першим та єдиним коханням Едіт Мері Бретт.	Написання літературних есе; переклад творів зарубіжних письменників; створення перших міфологічних творів (пізніше стануть основою «Володаря перснів»). Вперше пише поезію, його вірші мають успіх	

№	Назва періоду	Хронологічні межі	Коротка характеристика	Напрями літературно-педагогічної діяльності	Примітки
III	Здобуття вищої освіти та соціальної активності	1911-1915	У цей період Дж. Р. Р. Толкін навчається в Оксфордському університеті, вивчає філологію, а також філософію, теологію та театральне мистецтво. Після закінчення університету добровільно записався до лав війська	Розвиває епістолярний жанр. Написав дуже багато листів, у яких пише розповіді, вірші. Продовжує свою роботу над створенням власного міфологічного світу	
IV	Професійне визначення та становлення	1916-1920	Характеризує його як вченого, дослідника, педагога й реформатора. У 1920 р. Дж. Р. Р. Толкіна запрошують на посаду старшого лектора з англійської мови у Лідському університеті. Саме тут майбутній автор «Володаря Перстенів» здобуде репутацію провідного англіста свого часу		
V	Викладацька та наукова діяльність	1920-1949	У 1925 р. Дж. Р. Р. Толкін а обирають професором староанглійської мови в рідному Оксфорді. Поет і письменник входить до лав неформального професорського літературного клубу «Інклінги», де остаточно здружується з іще одним майбутнім відомим письменником, своїм колегою Клайвом Стейплзом Льюїсом	Завершує декілька літературних творів та ілюстрацій до них та наприкінці цього періоду розсилає у видавництва. Проводить багато відкритих та виїзних лекцій та сесій. Створює декілька курсів, які користуються популярністю. Надає рекомендації щодо організації освітнього процесу, які дозволяють модернізувати вищу освіту Великобританії	У 1936 р. Дж. Р. Р. Толкін виголошує публічну лекцію «Беофульф»: чудовиська і критики», яка справила беззаперечний вплив на всю традицію вивчення середньовічної епічної літератури

№	Назва періоду	Хронологічні межі	Коротка характеристика	Напрями літературно-педагогічної діяльності	Примітки
VI	Розквіт творчої діяльності	1950-1973	Багато працює над удосконаленням власних творів. За «Гобітом» 1949 року, доопрацьовує та випускає трилогію «Володар перснів»	Вчений реалізовував науково-педагогічну діяльність у багатьох напрямках: науково-дослідному, педагогічно-викладацькому, організаторсько-управлінському, громадському, творчолітературному	Орден Британської імперії, який йому вручила королева Єлизавета II

Джерело: [43, с. 268–269]

Summary

Actuality of theme. Radical changes in the usual way of life, world crises, problems of self-identification have become commonplace in the XXI century. In addition to adventurous moods and fantastic motives, the works of John Ronald Reuel Tolkien contain deep concepts, which ensured the wide popularity of these publications among children, youth and adult readers not as a way of escapism, but as a literary work with a rich plot.

The novel-trilogy «The Lord of the Rings» is a world bestseller, first published almost 70 years ago, and the number of copies sold in 2021 exceeds 600 million. An interesting story for ordinary readers, the trilogy is a unique material for scientific research.

The writer's novels are studied by philosophers, philologists, linguists, psychologists, art critics, culturologists and many other scholars. The trilogy has been translated into more than 40 languages, and as a philologist, the author has prepared recommendations for translators and often personally checked quality of the translations.

In general, Tolkienism in the United States and Western Europe was formed as a field of research. Proof of this is the existence of the scientific journal Tolkien Studies: An Annual Scientific Review, published by the editorial board of the University of West Virginia. Ukrainian scholars also often choose Tolkien's novels as research material. However, the stylistics of the writer's works, the poetics of the genre, the specifics of the compositional and conceptual model of the trilogy, etc., are still insufficiently studied, because the novel is full of unique elements for analysis.

The purpose of the study is to determine the features of modeling the poetics of fantasy in J. R. R. Tolkien's novel The Lord of the Rings.

Achieving this goal led to the solution of the following tasks:

- review the literature on the research topic;

- to determine the methodology and research methods, to form the stages of further analysis of the novel;
- to find out the problem of the text author and the art work in the literary criticism of postmodernism (reader / author, text / novel);
- to characterize the artistic and aesthetic phenomenon of fantasy and genre originality of the novel «The Lord of the Rings»;
- identify the origins of the genre synthesis of fantasy in J. Tolkien's novel «The Lord of the Rings»;
- to analyze the poetics and nature of fantasy in the light of the style originality, stylistics and discourse in the postmodern innovations of J. Tolkien.

The object of research is the poetics of fantasy in J. R. R. Tolkien's novel «The Lord of the Rings», the subject is ways to model it through existing language tools, plot composition, literary techniques, specific author's tokens.

Research methods. The formation of the concept of the master's thesis was significantly influenced by the fundamental provisions of classical and modern literary criticism, the position of the functional approach of text-centricity. Given the topic, purpose and objectives of the study, it is advisable to use a set of scientific approaches and methods:

1. interdisciplinary and systemic approaches (the novel is studied by various key characteristics from the standpoint of philology, psychology, history, culturology as a single multilevel story, artistic system based on the relationship of components, images, plots, symbols, general compositional picture);
2. general scientific and special methods:
 - inductive and deductive analysis - in the study of the work both in individual parts, and as a whole system;
 - generalization and comparison - during the analysis of critical essays, articles, translations of the work;
 - theoretical literature analysis on the problem of master's research;

- descriptive method (to describe, organize and characterize the stylistics of the work),
- definitional, etymological, word-forming, structural-semantic analysis - in relation to individual tokens of the author;
- comparative-typological analysis taking into account the linguistic-stylistic and socio-cultural characteristics of the studied phenomena;
- contextual-situational analysis and historical-biographical method that allowed to study the writer's work in the inseparable unity of his personality, environment, historical conditions, life circumstances and more.

Sources of theoretical information and illustrative material are essays, articles, monographs of leading domestic and foreign scholars, original publications of the writer and their translations.

In the master's qualification work the generalization of the provisions of the theory of philology is made and the peculiarities of modeling the poetics of fantasy in J. R. R. Tolkien's novel «The Lord of the Rings» are determined. According to the results of the study:

chapter 1.1 reviews the literature on the research topic, 1.2 - defines the methodology and research methods, forms the stages of further analysis of the novel, 2.1 - clarifies the problem of the text author and art work in literary criticism of postmodernism (reader / author, text / novel), 2.2 - characterizes the artistic and aesthetic phenomenon of fantasy and genre originality of the novel «The Lord of the Rings», 3.1 - reveals the origins of the genre synthesis of fantasy in J. Tolkien's novel «The Lord of the Rings», and 3.2 - analyzes the poetics and nature of fantasy in Tolkien's postmodern innovations.

The application of the methodology of analysis to Tolkien's trilogy «The Lord of the Rings» revealed an extremely deep layer of content, the analysis of which largely helps to shed light on the mythopoetic level of the artist's work. The analysis of the mythical world created by Tolkien proves the coding of the author's imagination into

symbols, images and models and reveals the originality of the artistic transformation of the original images.

The semantics of images and plot situations in Tolkien's fantasy is due, on the one hand, to a number of cultural, national, social and individual psychological factors. On the other hand, the actualization of poetics directly affects the specifics of the artistic construction of works, determining the features of the plot, composition, chronotope.

Tolkien's books introduced a new literary genre that flourished in the 1950s and 1960s. Numerous attempts to define the genre in which Tolkien worked have different foundations and cannot be considered exhaustive for a number of reasons.

Tolkien became a supporter of cultural pluralism, which has a significant postmodern resonance. Tolkien's philological concerns have been moral and historical since the beginning of the idea of writing works. Tolkien's belief that the secondary world can not only be told, but also have a real life only by analogy. The author only wants his vision to be clear and his voice to be heard.

Regarding the impossibility of absolutely determining the genre characteristics of Tolkien's trilogy, we note that the reasons are as follows: first, the moment of formation of the genre is associated with the great changes that are underway in the literature of the modern world. Secondly, the immaturity of the «genre framework» of fantasy, which today opens up many plastic possibilities. The processes of formation of the genre canon of fantasy, constantly finding new metamorphoses, various convergences of fantasy, which occur with other literary genres, indicate the semantic and formal syntheticism of this phenomenon. Third, the literary studies of Tolkien's fantasy are clearly polyphonic both in methods of analysis and in results, which also indicates the complex nature of the genre, the dominance of which has not yet been definitively established.

Comparing the genre features of Tolkien's fantasy with related genres of folk tales, legends, literary tales, science fiction shows a number of typological similarities

and differences that can be traced at the level of such poetic parameters as chronotope (chronos and topos), composition, plot, image system.

The genre originality of Tolkien's fantasy is manifested, first, in a certain picture of the world based on a mythological chronotope (cyclical, «prehistoric», etiological, non-mimetic), which includes elements of the chronotope of folk tales (selection, plot, plot anisotropy), legends, «Miracle», conditional specificity, heraldry), literary tales (connection with «our» time and space, rational motivation of chronotopic transitions, the discovery of space-time) and individual-author worldview. Secondly, the plot of Tolkien's fiction is multi-line and the development of retrospective and perspective lines; transformation of the traditional quest «task fulfillment» into the quest «spiritual search"; detailed description of the elements of the plot and the realities of the material world.