# Вступ

В історії культури США період з 90-х років 18 століття до 60-х років ХІХ став епохою романтизму. На американський романтизм вплинула американська буржуазна революція 1776–1784 років, він став відгуком на неї. Величезне значення для розвитку американського романтизму й реалізму мала діяльність Едгара По. Коли мова заходить про літературу американського романтизму, його ім'я називають одним із перших. Він справедливо вважається одним із засновників американської новели як жанру літератури. Питанням вивчення фантастики взагалі і її місця у творчості Е. По зокрема, займалися такі російські й закордонні дослідники як Т. Кестхейи, Ю.В. Ковальов, Е. Брандіс, В. Гаків, А. Вуліс, Е. Герцик, Л.В. Карасьов.

Серед новел Едгара По – детективні, науково-фантастичні, психологічні оповідання. Фантастичні новели письменника умовно можна розділили на такі групи: новели, центральним у яких є «незвичайне», «надприродне», «жахливе», «психологічні», «науково-фантастичні» і «готичні» новели.

До заслуги письменника варто віднести розробку ряду прийомів, що лягли в основу науково-фантастичного жанру й зберігають свою «працездатність» дотепер. Здебільшого вони відносяться до галузі взаємодії вимислу й факту, до способів «перетворення» неймовірного в правдоподібне та знаходять застосування головним чином у технологічній фантастиці.

Таким чином, **актуальність** вибраної теми визначається наступними положеннями:

1) науково-фантастичні новели Едгара По і в наш час визивають інтерес у читачів, в тому числі і у школярів, але вітчизняному літературознавстві приділяло їм недостатньо уваги;

2) творчість Едгара По демонструє дивовижне розмаїття нових для тогочасної Америки прийомів, і варто проаналізувати структуру й стиль його науково-фантастичних новел у взаємозв'язку із світом ідей, прозрінь і прагнень письменника, що відображували культурно-історичні процеси в країні.

**Об'єктом дослідження** курсової роботи є фантастичні новели Едгара По, а **предметом** наукова фантастика в новелах Эдгара По.

**Метою** даної роботи є аналіз прийомів, за допомогою яких Едгар По створює наукову фантастику.

Відповідно до мети дослідження в роботі ставляться наступні **завдання**:

1. дослідити тлумачення поняття «новела» в науковій літературі;

2. розмежувати такі поняття як «містика», «фантастика», «авторський вимисел»;

3. визначити та проаналізувати у творах Е. По ознаки науково-фантастичного жанру

4. розкрити специфіку змісту й особливості стилю фантастичних новел Е. По;

У роботі використовуються наступні методи:

* + описово-аналітичний;
	+ аналіз теоретичної літератури з проблеми, яка розглядається;
	+ порівняльний аналіз.

Матеріалом дослідження є новели Едгара По «Спуск у Мальмстрем», «Пригода Артура Гордона Піма», «Обдурювання як точна наука», «Незвичайна пригода якогось Ганса Пфааля», «Золотий жук», «Король Чума», «Небувалий аеростат», «Система доктора Смоля і професора Пер’є».

Структура роботи визначається цілями і задачами. Робота складається зі вступу, двох розділів, присвячених аналізу фантастичних новел Едгара По і виявленню в них науково-фантастичних елементів.

У вступі обґрунтовується актуальність вибору теми дослідження, визначаються його об'єкт, предмет, мета і конкретні завдання, структура роботи.

У першому розділі розглядаються основні теоретичні питання – новела як жанр літератури, особливості фантастики, містики і авторської вигадки, поняття фантастики і фантастичного.

Другий розділ присвячений аналізу фантастичних новел Едгара По, різноманітним проявленням науково-фантастичного в них.

У висновках викладено основні результати дослідження, визначено істинне значення наукової фантастики Едгара По в літературному процесі.

1. Поняття «фантастичної новели» в працях вітчизняних і зарубіжних дослідників

Теорія малої і мінімальної прози – одне із найбільш обговорюваних на сьогоднішній день питань. Численні літературні експерименти з малою формою викликали значні зміни в традиційній системі жанрових координат. Питання про жанрову диференціацію творів художньої літератури розглядається зі стародавності до наших днів, на кожному етапі вносячи свої виправлення, знаходячи нові рішення і вибираючи різні кути зору. Незмінними завжди є основні родові категорії літератури – епос, лірика і драма, але їхнє жанрове наповнення у ході літературного розвитку трансформується, змушуючи по-новому оцінювати жанрові рамки, ієрархію жанрів, їхнє співвідношення один з одним. При вивченні літературних явищ виявилися зміни не тільки в якісно-змістовних компонентах кожного жанру, але і у кількісних показниках сформованих прозаїчних форм. Це стосується в першу чергу малих жанрів.

Варто підкреслити, що в багатьох теоретичних роботах жанри оповідання і новела ототожнюються. Так, дослідник В.П. Скобелєв дає наступне визначення: «Оповідання (новела) являє собою інтенсивний тип організації художнього часу і простору, що припускає доцентрову зібраність дії, у ході якого здійснюється випробування, перевірка героя або взагалі якого-небудь соціально значущого явища за допомогою однієї або декількох однорідних ситуацій, так що читацька увага зводиться до вирішальних моментів у житті діючої особи або явища в цілому. Звідси концентрованість сюжетно-композиційної єдності, одноплановість мовного стилю і малий… обсяг як результат цієї концентрації» (36, с. 59).

Б. Томашевський спростив завдання, просто поставивши знак рівняння між новелою і оповіданням, заявивши: оповідання – російський термін для новели. У російському та українському літературознавстві оповідання часом змішується навіть із нарисом. Але спрощення приховує небезпеку. (16, с. 218)

У Словнику Літературознавчих Термінів дається наступне визначення новели (італ. Novella, буквально – новина): оповідальний прозаїчний (набагато рідше – віршований) жанр літератури, що представляє малу оповідальну форму. Нерідко термін «новела» вживається як синонім терміна «оповідання», але в багатьох роботах для терміна «новела» відзначається специфічний зміст. <…> У новелі звичайно зображуються «приватні» вчинки і переживання людей, їх особисті, інтимні відносини. <…> для новели характерний прозаїчний, нейтральний стиль, що відтворить багатогранність, стихії приватного життя. <…> Дія новели розгортається у звичайному, повсякденному житті, але сюжет тяжіє до незвичайності, різко порушує розміряний плин повсякдення. (45, с. 239 – 240)

Новела – літературний жанр, форма невеликого за обсягом епічного оповідання, яку можна порівняти з оповіданням. <…> Новела за своїм обсягом зіставляється з оповіданням, а по своїй структурі протиставляється йому. Можливість такого протиставлення виникла при переході до критичного реалізму. <…> Новелу розуміли як невелике оповідання, дуже насичене подіями, про які ощадливо розповідається, із чіткою фабулою; для неї далека екстенсивність у зображенні дійсності і описовість; вона вкрай скупо зображує душу героя («подробиці почуття»). У новелі повинен бути виразний і несподіваний поворот, від якого дія відразу приходить до розв'язки. Новелу розуміли як строгий жанр, де не повинно бути жодного випадкового компоненту. В основі новели просто міг лежати анекдот, але саме митецькою строгістю своєї побудови новела перетворювала анекдотично дрібний зміст і надавала йому особливу значущість і типовість у формах самої не типовості, незвичайності. <…> Як би не користувалися терміном «новела» в 19 ст., тепер вже виникли підстави для протиставлення новели просто оповіданню, тобто будь-якому короткому оповіданню без строгої побудови». (46, с. 307)

Вперше значення певного жанру оповідальної художньої творчості слово «новела» одержало в Італії, де вже в XIII ст. існували невеликі оповідання з повсякденного життя, які іноді поєднували у збірники. В XIV ст. цей жанр літератури і саме його поняття затвердив Бокаччо у своєму знаменитому «Декамероні»; звідси цей термін, разом з перекладами або переказами «Декамерона» із розробками жанру, які виникали у зв'язку з цим самостійно, переходить в усі європейські літератури. (46, с. 306)

Коротке оповідання (новела) був досить розповсюдженою в Америці жанровою формою в першій половині XIX століття. Оповідання (а друкувалися вони, головним чином, у популярних журналах, що також не могло не позначитися на розвитку жанру) були саме тим засобом, завдяки якому деякі самі характерні твори кращих американських письменників одержали схвалення публіки. Форма короткого цікавого оповідання стала типовою для американської літератури. У цьому жанрі працював Едгар Алан По-майстер цього жанру, дотепер неперевершений; Генрі Лонгфелло (Longfellow, Henry Wadsworth) і Натанієль Готорн (Hawthorne, Nathaniel) додали йому зачарованості англійської класики.

З 1819 року, коли Вашингтон Ірвінг опублікував серію оповідань «Книга ескізів», новели або короткі оповідання займають значне місце у творчості всіх американських прозаїків романтизму, крім Купера. Новела стає масовим журнальним жанром, але не має, втім, якої-небудь ясної жанрової теорії. Багато із тих, хто намагався працювати у цьому жанрі, «ледь підозрювали, що між романом і новелою є інша різниця, крім кількості сторінок». (25, с. 164) Е. По поставив завдання виправити цю ситуацію. Його заслуга полягає у тому, що він додав жанру новели закінченість, створив ясну і чітку теорію, визначивши ті риси, які ми сьогодні вважаємо як істотні при визначенні американської романтичної новели. Свою теорію жанру По виклав у трьох критичних статтях про Готорна, опублікованих у 40-х роках XIX століття і у статті «Філософія творчості» у 1846 році.

Головним проголошувалося створення у читача потужного емоційного враження. «Основним принципом для цього була правильна побудова композиції твору і підбір художніх засобів, які найкращим чином слугували б створенню основного ефекту» (30, с. 234). Це емоційне потрясіння, яке створювалося у свідомості читача в кульмінаційний момент та якому служать всі засоби, що перебувають в арсеналі художника, сам По називав «totality effect». По думці По настання ефекту повинне збігатися з кульмінаційним моментом оповідання. Внаслідок чого несподівані драматичні розв'язки його творів викликали незабутнє емоційне враження у свідомості читачів. Основною метою автора стає при цьому максимально можливий емоційний вплив. Це завдання підкоряє собі всі основні параметри твору та весь арсенал художніх засобів автора.

У всьому творі також не повинно бути ані єдиного слова, яке вело б до єдиної задуманої мети. Кожна деталь відіграє величезну роль і жодною не можна зневажати. Тонка, тільки-но помітна тріщина на фасаді будинку Ашерів символізує собою процес розпаду, який ледь зароджується, та який закінчився повним розпадом будинку. В усіх новелах По сюжет будується рухом назад – від серцевини основного задуманого ефекту. Автор, насамперед, визначає фінал оповідання, момент найвищої напруги, катастрофу або дозвіл загадки, що згодом зв'яже і об'єднає попередні деталі. Художник будує сюжет, групуючи навколо центра похідні елементи оповідання, поступово зв'язані між собою.

У багатьох творах Е. По кульмінація завершує оповідання та письменник пояснює це тим, що досягнуту єдність враження не повинно було руйнувати, а, навпроти, відбити в пам'яті читача на найвищій ноті. Притому, що початок і розвиток дії буяють подробицями, а розв'язка виписана із граничною лаконічністю. Заключні картини в оповіданнях По розгортаються у прискореному темпі, сприяючи нарощуванню напруги, і у фіналі відбувається емоційний вибух, що підсилює враження.

Таким чином, ми бачимо, що словники дають не завжди точні визначення, що підтверджує факт відсутності єдиної думки вчених і дослідників щодо літературного жанру новели. При близькому розгляді виявляється, що жоден із зазначених критеріїв жанру новели не тільки не покриває всього розмаїття явищ, які входять у жанр, але й не характерний винятково для новели.

## 1.1 Поняття фантастики і фантастичного

Здається важливим для роботи в цілому розглянути, розмежувати і знайти загальні риси таких понять як «містика», «фантастика» і «уява художника».

Для початку розглянемо словникові дефініції слова «уява».

В енциклопедії А.Н. Ніколюкіна дається наступне визначення: «плід уяви (фантазії) автора, створення сюжетів і образів, що не мають прямих відповідностей у попереднім мистецтві і реальності. За допомогою уяви письменник втілює свій погляд на світ, а також демонструє творчу енергію» (47, с. 153).

Як видно із цього визначення творчість Е. По можна віднести до уяви, що й робить автор даної статті:

«Одночасно в літературі існують образи і сюжети, які не мають прямих аналогів ані в історії та попередній літературі, ані у близькій письменникам реальності (відзначені фантастичністю і екзотикою сюжети оповідань Е.Т. Гофмана, Е.А. По, Н.В. Гоголя, поем Дж. Байрона, А.С. Пушкіна, М.Ю. Лермонтова)». (47, с. 155)

Що стосується містики, то в тій же енциклопедії знаходимо наступне визначення поняття «містичне»: «…надчуттєвий спосіб пізнання буття, а також результати цього пізнання» (47, с. 555) Містичний досвід варто відрізняти від простого щиросердечного стану, настрою, що обмежується «свідомо суб'єктивною галуззю, психологізмом». (8, с. 308)

Містику потрібно відрізняти від фантастики, яка також може бути в містичній формі. Фантастика припускає цілеспрямоване вигадування, відому уяву. Містика переживається суб'єктом як справжня реальність, хоча вона іноді приймає вигадливі форми. (47, с. 558)

У статті також згадується ім'я Е. По: «Відродження інтересу до містичного відбувається і у творчості романтиків. Універсальна інтуїція «двох світів» містить у собі метафізичне, містичне. Цим і пояснюється потяг романтиків до народної фольклорно-міфологічної культури <…> Гносеологічний характер і філософське осмислення містика одержує у пізніх романтиків Е.А. По, В.Ф. Одоєвського, М.Ю. Лермонтова». (47, с. 559)

Таким чином, можна заключити, що, не дивлячись на розходження понять «уява» і «містика», творчість Е.А. По співвідноситься з обома поняттями. Далі вважається за доцільне докладно розглянути поняття «фантастика».

Фантастика (від грец. «мистецтво уявляти») – специфічний метод художнього відображення життя, що використовує художню форму-образ (об'єкт, ситуацію, світ), у якому елементи реальності сполучаються невластивим, їй, у принципі, способом, – неймовірно, «чудово», надзвичайно (48, с. 888).

Фантастика в літературній енциклопедії термінів і понять трактується як «різновид художньої літератури, у якій авторська уява від зображення дивно-незвичайних, неправдоподібних явищ наближується до створення особливого – вигаданого, нереального, «чудесного світу». Таким чином, визначення показує, що уява є не протилежністю фантастики, як було встановлено з поняттям «містичне», а її частиною.

Фантастичні образи (ще не усвідомлювані як фантастичні) ми у вигляді міфів зустрічаємо вже на рівні первісного мислення, де вони, як пише Р.И. Нудельман, «є майже єдиним способом наочного втілення цілісних уявлень про світ, які узагальнені та тільки зароджуються, (багато в чому ілюзорні)» (48, с. 888). Із часом, природно, уява народжувала нові легенди, а реальне життя – фантасмагорії іншого характеру. Сукупність фантастичних образів, народжених кожною епохою, мала структурну єдність, обумовлену спільністю подань про «механізм» буття. Тому можна говорити про системи (типи) фантастичних образів, які закономірно змінюють одна другу (міфологічної, казкової і т. п.), та володіють як індивідуальними художніми особливостями, так і спільністю художньої та функціональної специфіки. Ця правонаступність систем створила «якусь типологічну єдність – фантастику в цілому як історично єдиний (на протязі її еволюції), специфічний метод художнього відображення життя» (48, с. 888).

Даючи розгорнуте визначення фантастичному образу, Р.И. Нудельман пише: «Функціональна своєрідність фантастики полягає у тому, що її предметом є не емпірична дійсність у всьому її конкретному різноманітті, а якийсь узагальнений зміст буття. В образах (ситуаціях, світах) фантастики знаходить вираження людська потреба наочно і цілісно втілити знання про фундаментальні закони, приховані за емпіричним виглядом світу, і утопічний ідеал» (48, с. 888).

«Насправді художньо-фантастичний образ, – пише далі Р.И. Нудельман, – це завжди нова, емпірично неможлива наочно-значеннєва єдність. Його органічна цілісність виникає внаслідок того, що художнє взаємопереплетіння складових елементів, які лежать в основі всякої образності взагалі, тут заглиблюється до прямого, безумовного їхнього взаємопроникнення і перетворення друг у друга. В ході взаємної зміни, «пристосування» емпіричних форм, чинених при їхньому уявному зрощуванні, відбуваються взаємне проникнення і зміна їхніх сутностей та виникає новий, єдиний «зміст», нова сутність – зміст образу. Зміст фантастичного образу виражає деякі об'єктивні узагальнені сторони дійсності, що не мають одинично-конкретного існування» (48, с. 888–889).

Всередині твору фантастичний образ як «неможливе» вступає в миттєве протиріччя з «можливим» – іншими, реальними об'єктами і явищами, стаючи джерелом ланцюгової реакції перетворення дійсності. Ця реакція супроводжує розгортання сюжету фантастичного оповідання, у якому обов'язково зіштовхуються два світи – реальний і надприродній. «Прояву надприродного світу, – як пише В. Коровін, – порушують звичний хід повсякденного життя, супроводжуються виникненням таємничих обставин, що заплутують свідомість і волю людини, створюють напруженість і гостроту того, що відбувається» (26, с. 7).

Послідовне перетворення реальності у фантастичний світ все більше розширює коло явищ, які охоплені протиріччями, закладеними у вихідному образі. Таке послідовне залучення у реальний світ неможливого відбувається, зокрема, у повісті Ірвінга «Будинок із примарами». Мотив «розростання» іншої реальності особливо властивий «готичному» роману. Всередині кола «неможливого» (іншої реальності) це протиріччя знімається, тому що тут все відбувається за законами «буденності чуда». Але це протиріччя увесь час зберігається на межі, де фантастичне стикається з реальним. Тому процес «розширення» завершується, у принципі, лише з повним перетворенням дійсності. Від вихідного «заперечення» емпіричної дійсності фантастичний образ вертається до єдності з нею, – але вже трансформованої у відповідності із змістом образу. «Таким чином, – робить висновок Р.І. Нудельман, – зміст фантастичного образу, втілена в ньому уява про дійсність надає особливості і властивості фантастичного світу в цілому усьому твору та в свою чергу розкривається через них; усяке фантастичне оповідання, від міфу до науково-фантастичного роману, є розгорнутий єдиний образ» (48, с. 889).

Структурна подібність фантастичних образів, що належать до однієї системи, призводить до того, що фантастичні світи виявляються варіаціями якоїсь «глобальної» фантастичної дійсності, яка узагальнює моделі, та як би мовити підсумовує уяву про закономірності буття в цілому. «Внутрішня воля уяви припускає, що будь-який образ фантазії не містить у собі ніякої безумовної «норми» або «правила», які перешкоджають об'єднанню різнорідних почуттєвих образів. Саме із цим пов'язана поява цілого сонму фантастичних істот на сторінках літературних творів» (27, с. 243).

В еволюції фантастики виділяються три основні системи з характерним для кожної з них основним типом структурного протиріччя (міфологічна, релігійна, наукова). Вони подібні у тому, що кожна з них дає однакове художнє тлумачення узагальненого змісту буття (його сутнісних сторін, протиріч, тенденцій), не знаходить цілісного вираження в повсякденних формах самого життя і тому не може бути відображена ін. художніми засобами. Таким «образом-тлумаченням» є фантастичний світ – світ «чистих сутностей», звичайно прихованих в емпіричній стихії реальних форм. Його основний закон різний у кожній системі: міфологічна воля богів, релігійне провидіння, наукова закономірність і т.д. Цей закон є вираженням уяв про загальний причинно-наслідковий зв'язок, зовнішньо-конкретним проявом якого виступає емпіричний світ. Таким чином, основні типи фантастичних світів являють собою художньо-узагальнену, пізнавально-утопічну модель реальності, створену за допомогою специфічної системи фантастичних образів.

В 18–20 ст. у світі відбувається криза релігійного та становлення наукового мислення. Цілісне художнє втілення узагальненої картини соціальних протиріч стає усвідомленою функцією фантастики, а пошуки їхнього розв’язання відбуваються в межах самої дійсності. Фантастика більше не подвоює дійсність введенням особливого світу, а пропонує свій фантастичний світ як узагальнену модель єдиної реальності. На думку P. Нудельмана, «система їхніх образів раціоналістична, вони свідомо «конструюються» відповідно до уяв про бажане і належне. Утопічний образ із категорії «неможливого» переходить у більш вузьку категорію «неіснуючого», але потенційно можливого; художня глибина і багатозначність образа зменшуються, гострота закладеного в ньому протиріччя знижується» (48, с. 894). Одночасно у фантастиці з'являється і такий прийом, як «альтернативний світ», тобто у творі описується світ, де історія з того або з іншого приводу пішла іншим шляхом. Прикладом такого світу можуть слугувати, наприклад, світи Свіфта.

Іншу фантастику створить романтизм. Принципово сполучаючи потойбічне і реальне, казкове і побутове, містичне і раціональне, він органічно тяжіє до використання фантастики як способу художнього пізнання.

Поряд із численними запозиченнями (міфологічними, фольклорними, релігійними) романтична фантастика включає ряд нових образів; усі їх поєднує внутрішня подвійність, найчастіше гротескна, – у їхній реальній оболонці увесь час видно невловиму фантастичність, а самі витончено-фантастичні форми часом одержують прозаїчне, навіть іронічне осмислення. Подвійність романтичного образу – найбільш загальне вираження усвідомленого романтиками розладу мрії й життя, піднесеного ідеалу і бездуховної дійсності, кінцевого і нескінченного. У романтичній фантастиці складається закінчений у своїй подвійності світ, що втілює інтуїтивну уяву про «двохсвітове» буття, панування в ньому «чужих», страшних, «нічних» сил (особливо цей напрямок одержав розвиток у жанрі «готичного» роману – Уолполл, Бекфорд, Льюіс); звідси трагізм і похмурість романтичного гротеску (20, с. 14).

Стверджуючи, що «фантастичне в мистецтві має межу і правила», Достоєвський вважав одним з найголовніших законів необхідність граничного зближення незрозумілого і звичного: «Фантастичне повинно до того наближуватися до реальності, що Ви маєте майже повірити йому» (15, с. 127).

Правдоподібність неймовірної ситуації може ґрунтуватися, з одного боку, на особливостях натури героя, на аналізі умов життя та з іншого, – на передбаченні новітніх наукових відкриттів і винаходів, але це більш характерно вже для фантастики XX століття. У кожному разі предметом зображення стає самопізнання, співвідношення інтуїції і логіки, здогаду і розрахунку, ілюзорного і щирого (29, с. 318).

Зразок складного перехрещування різних типів фантастики в романтизмі дає творчість Е. По.

Раціоналістичний елемент зростає у творчості Ж. Верна, творця нової, романтично науково-технічної і соціальної утопії, дія якої розгортається, як правило, в екзотичних умовах, а герої – яскраві особистості, які перебувають у розладі із середовищем і прагнуть до здійснення ідеалу на практиці. Твори Верна знаменують перехід від традиційної статичної утопії (яка розвивалася у 19 ст. у творчості У. Морріса та М.Г. Чернишевського) до сучасного науково-фантастичного роману, остаточне формування якого відбувається у творчості Г. Уеллса

Незважаючи на великі розбіжності у фантастичних жанрах, слід зазначити і те загальне, що властиве всій фантастичній літературі і яке виразив В. Коровін у своїй статті «Захоплюючий жанр»:»… незважаючи на цікавість зображення таємничого потойбічного світу і його впливу на людину, письменника, що будує сюжет своєї повісті на фантастичних подіях, хвилює, звичайно, земне життя з усіма її дійсними, а не надуманими відносинами і протиріччями. Фантастичне немов на деякий час вириває героїв із звичайного середовища, з торованої життєвої колії, надалі, піддавши моральним випробуванням, поставити перед простими і вічними життєвими істинами, перед вибором добра і зла. Звільнити свідомість людини від неправильних уявлень, начебто джерело зла перебуває в зовнішніх силах, що спокушають його душу і роблять його своїм слухняним знаряддям, позбавити людини від страху перед ними, повернути його особистість до реального життя з його труднощами і радощами – такі шляхетні цілі ставили перед собою письменники-романтики» (26, с. 7).

На закінчення варто відзначити, що до фантастичних творів звичайно відносять:

1) гротескову повість, де інший, позамежний світ слугує проявом незвичайних, неймовірних сторін реального життя;

2) «таємничу» повість, сюжет якої становить спробу людини проникнути в потойбічний світ, або його спілкування з фантастичними істотами;

3) фольклорну повість, де оживають персонажі народної демонології та де чудесні події виявляються втіленням легенд, повір'їв, переказів.

Фантастична новела замість тематичної установки на виняткове і пов'язаної з нею економічності оповідання, подібно фольклорній казці, зображує типові події, що проявляються в циклічній композиції (паралелізм міфологічної рамки і основної дії, лінії протагоніста і об'єкта бажання/побічного героя, тиражування міні-послідовностей у сюжетній лінії протагоніста). Драматична концентрація не властива фантастичним новелам, оскільки вони зображують процес, а не «випадок», зближаючись у цьому з казкою. Нарешті, якщо в традиційній новелі історичні або природні катаклізми часто перекроюють долю героїв, то в «фантастичній новелі» зовнішні обставини слугують або умовою, або наслідком вибору, якій повинен зробити протагоніст – відповідно, новелістичні перипетії для цієї жанрової групи не характерні.

Таким чином, жанр фантастичної новели залучав художників романтичного світогляду не умовністю і відсутністю регламентації, але, насамперед як ідеальна форма для відображення діалектично організованого процесу пізнання. У порівнянні із древніми зразками, орієнтованими в остаточному підсумку зовні, на успішну соціалізацію індивіда, романтична міфологія звернена всередину, її стрижень утворить самоідентифікація особистості. Плин цього процесу визначає взаємодія двох сил – «індивідуального» початку, що виділяє протагоніста із середовища, і його «загального» початку, у якому зібрані загальні якості (соціальний шар, рід, сім'я).

Огляд наукової літератури, пов'язаний з темою цієї курсової роботи, дозволив нам зробити наступні висновки:

1. новела є малою оповідною формою, в якій через зображення одного якого-небудь конфлікту, що виник в об’єктивній події, що відбувається, розкрита суть однієї якої-небудь сторони стосунків;
2. основою новели, може бути не лише подія, але і своєрідна психологічна колізія, що тісно зв'язана з дією, своєрідний характер або риса характеру, що властиве творчості Е. По;
3. вигадка автора може співвідноситься як із фантастикою, так і з містикою, тоді як містику потрібно відрізняти від фантастики, яка передбачає цілеспрямовану вигадку, тоді як містику суб'єкт переживає як справжню реальність, що інколи приймає химерні форми;
4. фантастика романтизму поєднує потойбічне і реальне, казкове і побутове, містичне і раціональне, фантастичні форми часом отримують прозаїчне, навіть іронічне осмислення;
5. для романтичної фантастики властива подвійність образу, звідси трагізм і похмурість романтичного гротеску;
6. жанр фантастичної новели приваблював художників романтичного світогляду як ідеальна форма для відображення діалектично організованого процесу пізнання.

**2. Наукова фантастика Едгара По**

Едгар По мав дивний дар: в його творчості поєднувалися дві стихії, які не можливо поєднати, розкріпачена уява поета-романтика та допитлива скрупульозність аналітика. Кращої «суміші» для того, щоб стати засновником наукової фантастики, не знайти. Надаючи Едгару По цей титул, критики відзначають, що він першим блискуче продемонстрував, як можна органічно ввести науку в тканину художнього твору.

До науково-фантастичних новел Едгара По відносять такі, як «Незвичайна пригода якогось Ганса Пфааля» («The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaal», 1835), «Пригода Артура Гордона Піма» (The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantuchet, 1838), «Небувалий аеростат», «Спуск у Мальмстрем» (A descent into the Maelstroum) та інші, у яких письменник звертається до науки сучасного йому миру, виявляють надзвичайно більшу винахідливість і звичайну майстерність стилю; але фантазія По занадто слабка й бліда в порівнянні з розвитком техніки того часу – вона іноді зводиться просто до логічного розгортання вже відомих винаходів («Небувалий аеростат») або перерахуванню фактів («1002 казка Шехеразади», 1845).

Наука для По-лише засіб прояву незбагненного, що допомагає додати цьому незбагненному (корабель, що росте, як тіло, безодня, що поглинає кораблі на Південному полюсі, та ін.) більшу частку ймовірності завдяки використанню точних географічних даних, хімічних рецептів, відомостей про морську справу і т.д. Наука тут відіграє декоративну роль, оскільки По прагне лише до наукоподібності й містифікації читача, причому в науково-фантастичних оповіданнях розгортається та ж тема неминучої загибелі героїв. По, будучи в «страшних оповіданнях» і поезії завершувачем романтизму, зробив в царині фантастики вплив на ряд західноєвропейських письменників. Від «Золотого жука» з пошуками скарбу й криптограмами література приходить до «Острова скарбів» Стівенсона, від «Ганса Пфалля» – до «Подорожі на місяць» Ж. Верна, до географічної декоративності ряду романів та ін.

Втім, у часи По читачів ще можна було зрозуміти. Затишок був лише видимим, вирішальний штурм космосу наближався неминуче – і нервова напруга просто шукала собі виходу.

По змішує науку й фантастику в «Незвичайній пригоді якогось Ганса Пфааля», виготовлювача хутр власного винаходу. Ледве не розорившись, він будує повітряну кулю та долітає до місяця живим і здоровим, звідки через п'ять років відправляє доповідь комітету астрономів Роттердама.

Дія в новелі, пофарбована гумором і іронією, відбувається в Роттердамі. Один раз жителі міста стають свідками неординарної події: над ними нависає предмет, що має форму «дурного ковпака», з якого якийсь незнайомець скидає лист, адресований губернаторові Супербусу ван Ундердуну. Лист відправлений з Місяця якимось Гансом Пфаллем, ремісником, який щез із Роттердама п'ять років тому. У листі розповідається про те, як, опинившись у важких матеріальних обставинах, зацькований кредиторами, Пфалль наважився на ризикований крок. Зібравши грошей, простудіювавши відповідні наукові праці, він власноруч будує повітряну кулю і таємно залишає Роттердам. Лист являє доскональний, у формі щоденника, звіт про політ, в результаті якого Пфалль досягає Місяця. У цій повісті, та й в інших прозаїчних творах По виявилася приваблива риса його манери. Письменник залучає читача «силою подробиць». Фантастичний сюжет «сполучається» з конкретними деталями щодо будови і оснащення кулі, особливостей навігації, відчуттів людини, яка летить високо над Землею. По створює враження суворо документальної оснащеності описаного.

Повітроплавальна тематика присутня й у новелі «Історія з повітряною кулею», що розповідає про переліт через Атлантичний океан. Конкретні свідчення мандрівників лежать і в основі «Оповідання про пригоди Артура Гордона Піма» (1838), де подорож у далекі країни на кораблі було вбрано у форму щоденникових записів, жвавими, барвистими, художніми описами. Це й інше оповідання (наприклад, «Щоденник Джуліуса Родмена») багато в чому визначили принципи того напрямку в літературі, які сьогодні називають науковою фантастикою.

Із чисто літературної точки зору «Ганса Пфааля» шедевром назвати не можна, але метод, яким користувався письменник, виявився надзвичайно корисним для подальшого; може бути, що саме у творчості По наукова фантастика знайшли своє справжнє обличчя. Аналізуючи місячні фантазії попередників, По писав: «Всі згадані брошури переслідують сатиричну мету… у жодній з них не зроблено спроби надати за допомогою наукових подробиць правдоподібний характер самій подорожі на Місяць. Автори роблять вигляд, що вони люди цілком обізнані в області астрономії».

Про новелу «Незвичайна пригода якогось Ганса Пфааля» Е. По писав: «Своєрідність «Ганса Пфааля» полягає в спробі досягти цієї правдоподібності, користуючись науковими принципами у тій мірі, у якій це допускає фантастичний характер самої книги». Те ж саме можна сказати про більшість інших прозаїчних творів По, чи йде мова про «гротески» або про «логічні оповідання», як він називав цикл, присвячений Дюпену. Навіть для його притч характерні суворий розрахунок композиції і своєрідний фактографізм, що не допускає надмірно сміливих польотів уяви. Так, у новелі «Король Чума», де, здається, всевладні умовність і похмура символіка, насправді підкреслюють картину епідемії холери, яку По спостерігав у Балтиморі влітку 1835 року.

Навіть помиляючись, Едгар По в усьому залишається науковим фантастом. Наприклад, він припускає існування повітря, нехай і розрідженого, на всьому шляху проходження від Землі до Місяця. Цю гіпотезу навряд чи можна було б серйозно захищати навіть у ті роки (Торрічеллі провів досліди з перевірки «товщини» земної атмосфери, оціненої всього в кілька миль, за 200 років до виходу у світ оповідання По), однак автор «Ганса Пфааля» розбирає свою гіпотезу зі старанністю, що зробила б честь і фахівцеві. Те ж стосується і опису використання його героєм апарата «для згущення повітря», експериментів із тваринами на борту, де детально описана космічна навігація. Якими б наївними не були описи польоту на Місяць на повітряній кулі, перед нами – твір справді наукової фантастики.

До речі, сама ідея після польоту братів Монгольфьє втратила свій фантастичний ореол в очах читача; повітряні кулі були в усіх на вустах – чому б не злітати в них і на Місяць?

У примітці до «Ганса Пфааля» Едгар По присвятив розбору «Місячної містифікації» Локка цілих шість сторінок. Те, що два жарти (а в тексті «Пфааля» ясно сказано, що прибуття космічного мандрівника відбулося 1 квітня!) з'явилися практично одночасно, змусило багатьох читачів припустити, що оповідання написані одним автором. Едгар По відхрестився від твору Локка, після чого піддав його нищівній критиці з наукового погляду. Висновок виявився настільки ж невтішний для читачів, як і категоричний: «Якщо публіка могла хоч на хвилину повірити (Локку), то це лише доводить її глибоку необізнаність у царині астрономії».

І ці рядки написані науковим фантастом, що прозорливо побачив принципову різницю між двома типами фантазії: тієї, що пробуджує уяву, підштовхує думку, – і містифікацією, яка затуманює свідомість. На жаль, у наступні роки довіряли і не такому, особливо це стосувалося «звісток з космосу».

Едгар По-поет прекрасного, котре, на його погляд, гине в суспільстві цивілізації. Він був романтиком, намагався віддалити кордони можливого для людської істоти, виводив за грані реального, але у той же час зберігав за героєм людяність. По був по суті й письменником фантастом, що доводить науковий опис подорож Пфааля на Місяць. У його творах виступає точний математичний розрахунок, усе саме фантастичне підпорядковано законам реального світу. Контраст між надзвичайністю та її фактографічним описом – у творчості По заслуговує на особливу увагу. Із повсякдення, непоміченого багатьма, художник творить фантастику реального життя.

– хоча новели Е. По належать до жанру фантастичного, події в них цілком можна пояснити на основі законів розуму;

* сюжет у звичайному розумінні в багатьох новелах По відсутній, замість подій описуються відчуття, передчуття, наявні фантастичні події одержують цілком раціональне пояснення;
* предметом зображення в новелах По є людська душа, що жахнулася при зіткненні із світом, стан людської психіки, моральна свідомість особистості;
* дія в багатьох новелах По відбувається в ірреальному, загадковому світі, де зрушено звичні координати часу і простори та не владні закони логіки і здорового глузду;
* властивий багатьом письменникам романтизму прийом використання двох світів, який відображується протиставленням двох світів (реального і нереального), для Е. По-це субстанціональний стан, тобто такий, який характеризуються співіснуванням у нескінченності двох форм буття людини;
* Е. По змішує науку і фантастику. Наука для нього виступає лише засобом прояву незбагненного, що допомагає додати цьому незбагненному більшу частку ймовірності завдяки використанню точних географічних даних, хімічних рецептів, відомостей про морську справу й т. п., чим у черговий раз підтверджує наявність взаємозв'язку фантастичного і реального у своїй творчості.

Висновки

Метою даної роботи був аналіз прийомів, за допомогою яких Едгар По створює наукову фантастику. У зв'язку з цим, ставилися завдання розглянути різні підходи до визначення понять «новела», «містика», «фантастика», «авторська уява», визначити та проаналізувати у творах Е. По ознаки науково-фантастичного жанру, розкрити специфіку змісту й особливості стилю фантастичних новел Е. По

У результаті проведеного дослідження встановлені наступні факти:

* новела, як мала оповідальна форма в літературі, в Едгара По зображує конфлікт, основою якого найчастіше є не тільки подія, але й своєрідна психологічна колізія, тісно пов'язана з дією, своєрідний характер, людська душа і психіка, моральна свідомість особистості, що є предметом у новелах Е. По;
* уява співвідноситься як з фантастикою, так і з містикою, причому у творчості Е. По три жанри приймають часом вигадливі форми, одночасно події в них цілком пов'язані з реальністю, їх можна пояснити на основі законів розуму;
* частим прийомом для Е. По є змішання декількох світів, зокрема потойбічне і реальне, казкове і побутове, містичне і раціональне;
* у своїх новелах По поєднав сміливий політ уяви з математичним розрахунком і залізною логікою, він змішує науку і фантастику у своїй творчості;
* новели Е. По мають кілька жанрових підвидів – детективне, науково-фантастичне і психологічне оповідання, тоді як фантастичні новели Едгара По розділяються на новели, центральним у яких є «незвичайне», «надприродне», «жахливе», «психологічне»; «науково-фантастичні» і «готичні» новели.

Таким чином, все це й визначає особливе місце Едгара По-поета й математика, мрійника і логіка, фантазера і раціоналіста, шукача вищої краси та дотепного насмішника над каліцтвами життя – в історії світової класики.

У висновку ми можемо констатувати, що висновки, зроблені на підставі результатів теоретичних і практичних досліджень у двох розділах нашої роботи повністю збігаються з первісною установкою дослідження.

Список використаних джерел

1. По Э.А. Убийство на улице Морг: Рассказы / Пер. с англ. – М.: Московский рабочий, 1988. – 381 с.
2. Тугушева М.П. Под знаком четырех. О судьбе произведений Э. По, А.К. Дойла, А. Кристи, Ж. Сименона. – М.: Книга, 1991. – 286 с.
3. По Е.А. Крук. Ельдорадо. Дзвони. Золотий жук. Провалля і маятник. – Львів: «Сполом», 2000. – 128 с.
4. Цвєтан Тодоров. Поняття літератури та інші есе. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – 164 с.
5. По Э.А. Собрание сочинений в четырех томах. Том 1. Поэзия: Перев. С англ. / Сост., коммент. С.И. Бэлзы; Оф. Ю. Бажанова. – М.: Пресса, 1993. – 384 с.
6. Боброва М.Н. Романтизм в американской литературе XIX в. – М: «Высшая школа» 1972
7. Богословский В.Н., Прозоров В.Г., Головенченко А.Ф. История зарубежной литературы ХIХ века / Под ред. Н.А. Соловьевой. М.: Высшая школа, 1991. 637 с. С.: 326–428
8. Две тайны Эдгара По // Наука и религия 2002 №1 с. 48
9. Засурский Я.Н. Романтические традиции американской литературы XIX в. – М.: «Наука» 1982