

РАЗДЕЛ 3. ЖУРНАЛИСТСКИЕ ЖАНРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 7.094

УТОПИЯ У ВИРТУАЛЬНОМУ СВІТІ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ РЕАЛІТІ-ШОУ

Безчотнікова С.В.

Постановка проблеми. Загальною тезою сучасних гуманітарних наук є констатація розчарування у ідеалах прогресу, гуманізму, історичності, покликанні сприяти народженню суспільства добробуту. Крах великих соціальних утопій Просвітництва, побудованих на революційному або ж еволюційному техніцизмі, виявився тим підґрунтям, на якому було утворено новий мультипарадигмальний, еклектичний, дискретний за своєю структурою світогляд сучасного суб'єкта. Вже на початку 1960-х це дозволило твердити про „одномірність людського існування” (Т. Адорно, Г. Маркузе), виснаженість „утопічних енергій” (Ю. Хабермас), фрустрацію, конформізм, деструктивність, розпад традицій. Отже, факт взаємозв'язку кризи класичних утопічних ідеологій і девальвації канонів класичної естетички є контекстом, в якому знаходиться все гуманітарне пізнання і теоретичне осмислення суспільних практик, пов'язаних з мистецтвом, того, що може розглядатися як художня творчість.

Гносеологічним джерелом сучасної культури є парадоксальність виміру реальності, найпоказовішим – твердження про постсучасність сучасного. В Просвітницькій моделі часу сучасність розглядалась відповідно до граматичного визначення: теперішній, минулий, майбутній. При цьому майбутній і минулий визначалися у відношенні до теперішнього. Однак як бути із майбутнім, якщо теперішній час є виявленням не фактичної, а ситуативної дійсності? Цей драматизм часопросторових відносин впливає і на художню літературу.

Традиційно мистецтво слова тлумачилося як відображення типових рис сьогодення у перспективі теперішнього чи майбутнього. Постмодерністська література прагне не відображати, а типологізувати теперішність – віртуальну, історичну, міфологічну тощо. Однак літературні можливості репрезентації є обмеженими. Література не існує поза жанром, сюжетом, стилістикою твору. Перевершивши її намагається масовокомунікаційна реальність. ЗМІ розповідають, розглядають, спостерігають дійсність. За зовнішніми ознаками вони нагадують нам літературу класицизму Нового часу. Однак проблема полягає у тому, що медіа продукт, на відміну від літературного, є тимчасовим. Його споживання через певний час без будь-яких коментарів та розбудови контексту стає неможливим. Для літературного твору таке становище є необхідним, як і для будь-якого іншого витвору мистецтва. Термін споживання стає одним з елементів, що відрізняє медіапродукт і літературний твір. Тому з'ясування природи такої розбіжності є завданням, яке постає у міждисциплінарному просторі наукових розвідок.

Одним із основних факторів, що сприяв розпаду класичної парадигми Нового часу, була техніка. Це було усвідомлене вже футуристами. Поряд із футуристичним пафосом „технічної” перебудови світу виникло і застережливе розуміння факту вторгнення техніки у

художньо-просторовий вимір дійсності (Хайдеггер). Щоб мати можливість цільного уявлення про цей складний процес, необхідно також пам'ятати про те, що в релігійно-філософських працях роль техніки думалася позитивно. Наприклад, Микола Бердяєв писав про техніку як втілення духу. Дискусії про її значення змінили свій характер після того, як телебачення стало фактом суспільного життя. Воно було створене наприкінці 1920-х років і до початку 1970-х залишалося засобом репрезентації внутрішніх та зовнішніх подій. При цьому телевізійний глядач завжди залишався трансцендентним виміром його існування. Лише відкриття інтерактивного телебачення наприкінці 90-х змінило ситуацію, перетворивши глядача на одного з творців телетексту. Розглядаючи суспільну значущість телевізійної медіа продукції, слід брати до уваги і те, що вона також виконує виховну функцію і виформовує свого глядача, впливаючи на його смаки. І в сучасному світі, який є деміфологізованим, деполітизованим, деідеологізованим (хоч би все це були міфи), сучасна людина в гносеологічному вимірі свого існування принаймні прагне усвідомлювати себе саме у відношенні до вартостей „ДЕ”: деконструкції, деструкції, деволоції тощо.

Таким чином, сучасне телебачення необхідно розглядати, враховуючи його творчий характер у сучасному соціокультурному контексті. Це дає підстави для порівняння літературних творів із медіапродукцією, у тому числі телевізійною. Основою такого порівняння може виступати утопічний горизонт творчої діяльності.

В науковій рефлексії ставлення до феномену утопії є амбівалентним. Негативне сприйняття утопізму формувалося під впливом розчарування в утопічних соціальних проєктах (марксизм, націонал-соціалізм, корпоративна держава тощо, останнім можна вважати „ліберально-демократичну владу”). Загальною вимогою (на зразок до пафосу індивідуалізму доби Відродження) стали заклики про „усунення утопічних елементів з теорії та практики” [2, с. 1], його оцінки як перепону на шляху розвитку українського суспільства. Однак у перспективі ілюзорності будь-якої людяності в умовах технологічного контролю за існуванням, поряд з критичними висловлюваннями на адресу утопії, неминуче продовжувалися спроби позитивного тлумачення утопізму як „засобу пошуку альтернативних життєвих можливостей” (Ю. Хабермас), „елементу смислоутворення в культурі” (П. Рікер), вічного джерела виникнення нового (Ф. Полак).

Отже, утопію можна усвідомлювати як основу соціально-політичних ідеологій, суспільно-правової та суспільно-політичної думки. Ще Д. Лукач стверджував: „Утопія є батьківщиною ідей”. Однак її слід розуміти і як обрій людської творчості, що підтверджує достеменність існування людського духу у його прагненні до нездійсненого.

В цьому разі вона постає як спосіб продукування людяності в людині. Ще у 1920-х Е. Блох зауважував, що роздуми про краще притаманні внутрішньому „Я” особистості. На його думку, мріяння, бажання й те можливе, що може і не стати реальним, живе у верхньому прошарку свідомості і становить сутність людського „Я”. Але утопічне, схарактеризоване їм як горизонт будь-якої реальності, латентна тенденція „буття у можливості”, притаманна об'єктивній дійсності. Підхід вченого стає найбільш ефективним при певному уточненні. Утопія набуває життя у творчості, коли з'являється авторська інтенція на вдосконалення існуючого світу. Саме тому в свої роздумах, характеризуючи утопію, він звертається до прикладу мистецтва як образного продовження дійсного, яке називає „лабораторією” та „святим здійснених можливостей”. Характер відтворення світу в „чудовій ілюзорності”, роль в ній „об'єкта-корелята” стає проблемою істини мистецтва як поєднання свободи та краси. На думку Блоха, „В великом искусстве с наибольшей очевидностью преувеличение и вымысел соединены с последовательностью преобладающей тенденции и конкретной утопией” [1, с. 71]. Про утопію як складову

творчого процесу згадували в своїх працях Мелвін Ласкі, Хосе Антоніо Мараваль, Альберто Петруччіні, Поль Рікер.

При розмаїтті підходів до розуміння цього феномену стає доволі складним завданням визначення сталих та релевантних ознак утопії. Спільним для більшості її дефініцій залишається тільки етимологія слова, що у перекладі з давньогрецької означає «місце, якого немає» («и» – «ні», «topos» – місце). Перекладацьке тлумачення слова допускає ще один варіант семантики – «благодатне місце», прекрасне, досконале («ev» – благо, «topos» – місце). Тобто утопія завжди нездійсненна і націлена на відтворення ідеалу. За гіпотезою К. Мангайма, реальність та утопія завжди протистоять одне одній, бо утопія підриває існуючий порядок речей. Він виходить з того, що буття, яке оточує людину, завжди має конкретно-історичний характер, тому його пов'язують саме з ідеальним державним устроєм. Посилаючись на Мангайма, зазначимо, що слово утопія він тлумачить як соціальний порядок. Але слід зауважити, що ставлення до утопії як ідеального соціального проекту є вельми поширеним, але не єдиним. І. Бестужев-Лада пропонував розуміти утопію як вільне фантазування про бажане майбутнє; Ю. Давидов пов'язував її появу з продуктивністю фантазії та уяви творця; американський дослідник Дж. Кейтеб зазначав, що мрії та фантазії також називають утопічними. Надалі розуміти утопію не тільки як уявлення про ідеальний соціальний устрій нам дозволяє і зміна самих бачень про те, що означає поняття „соціальний”, яке в працях Мішеля Фуко, Карла Раймунда Пошера, Жюльєн Дельоза, Мартіна Бубера розглядається не тільки як пов'язане з життям суспільства, а здебільше в контексті проблем „спостереження / споглядання”, „відкритості / закритості”, „інституціонального / договірності”, „Я / Інший”, „Я / Ти”.

Характеризуючи вигоди та основні риси утопії, більшість дослідників відзначає її генетичну літературність. З самого початку вона наслідує риси художності, бо вперше використовується як художній образ літературного твору, назва країни, розташованої на острові царя Утопа. Їй притаманні, на думку А. Петруччіні, майже казкові аргументи. Жозе Антоніо Мараваль констатує, що утопіст не приховує своєї літературної техніки. Відомий французький філософ та теоретик літератури Поль Рікер указує на те, що до утопії не можна застосувати метод контент-аналізу, бо тоді вона розсіпається, перетворюється „на мрії чи соціальні фікції, між собою не пов'язані” [6, с. 328]. Це судження робить життєздатною можливість використання літературознавчої методології для аналізу утопічних творів, в яких повторюються теми „родини, власності, споживання, суспільної та політичної організації, інституціалізованої релігії тощо” [6, с. 328]. Вона завжди належить певному автору, тому історію утопій можна розглядати як історію утопічних літературних творів або ідей. Не випадково Р. Руєр в одній з найкращих праць про утопію розрізняє утопію і утопії, що є принциповим. Утопія являє собою відкритий змінам архетип, про який, аналізуючи ще доплатонівську античну поезію, писала О. Фрейденберг. З цього образу виформовується утопічний жанр, становлення якого пов'язують з „Вельми корисною, а також захопливою, дійсно золотим книжечкою про найкращий устрій у державі і про новий острів Утопія чоловіка відомішого і красномовнішого Томаса Мора, громадянина і шерифа славетного міста Лондону”. Саме цей твір суттєво вплинув на формування літературної традиції, що веде сповідь про ідеальні, омріяні народом в віках, золоті краї. В останні роки з'явилися праці, в яких автором Просвітницької моделі утопії було названо не Томаса Мора, а Томаса Мюнцера. В його соціально-релігійному вченні було проголошено прихід царства Божого на землю через перетворення людини на небесне створіння, подібне до ангелів Божих.

Таким чином, літературний жанр як найбільш репрезентативна форма утопії являє собою простір мислення, бажань, сподівань. В цьому контексті виникає питання про

природу утопії в телевізійній реальності, яка цілком нагадує Франкенштейна. Література, кажучи мовою метафор, бо мова наукових категорій не завжди відповідає віртуальним вимірам реального, є фізіологією телевізії. Для виявлення характеру взаємодії літературної та телевізійної реальностей як творчих феноменів розглянемо утопічну складову телевізійного простору на прикладі програм „Реального телебачення”, а саме реаліті-шоу, через аналіз їх поетики щодо вираження утопічного дискурсу.

Reality TV вперше з'являється в 1999 році в Нідерландах, де на каналі компанії „Endemol” виходить телевізійний проєкт „Big Brother”. Слід зазначити, що перше реаліті спирається на антиутопічний роман Д. Оруела „1984”, являючи, таким чином, риси утопізму та літературності. Після цього майже кожна західноєвропейська телевізійна компанія створила свою версію реального телебачення. Структура цих програм будується по принципу гри на межі, реалізації тієї самої латентної можливості реальності, яку визначав як утопічну Е. Блох. Їх сутність зводиться до матеріалізації бажань, мрії, можливостей тепер вже не в літературному, а у віртуальному, телевізійному просторі. Утопія тяжіє до наочності зображуваного, тому аудіовізуальні засоби масової комунікації є більш адекватними для її вираження, ніж вербальні. Вона входить в медіапростір як можливість перейти до нового, відкрити його, що є основною функцією ЗМІ. Утопізм програм в жанрі реаліті-шоу має багаторівневий характер. На рівні авторського задуму він виражається в утворенні гранично можливого засобами телевізійної поетики. В редакційному плані його можна розглядати в якості пошуку ідентичності, „прочиненої у майбутнє” (Рікер). Західноєвропейські та американські аналоги російських та українських версій реаліті жорсткіші та прагматичніші за своїм змістом і часто балансують на рівні маргінального. Спроби виокремити з реальності існуючу у ній образність, зацікавити та здивувати призводять до моделювання ситуацій поза межами не тільки естетичного, а й етичного. Наприклад, американський проєкт продюсера Майка Дарнелла „Alive” („Живий”) включав ситуацію виживання чоловіків на острові, де їх залишили без їжі та одягу, але зі зброєю та військовим зняттям. Дві групи по двадцять чоловіків протягом шести тижнів боролися за перемогу, приймали навіть сильні транквілізатори. Після завершення шоу, в якому грали не віртуальні, а справжні військові, переможець Джордж Шеннон, лейтенант у відставці, помер у лікарні від ран. Компанія „Endemol” – засновник програм реаліті, серед удосконалених проєктів другого покоління запропонувала британським глядачам реаліті-шоу „Розбиті”. Його трансляцію було завершено не тільки скандалом, а й судом між авторами проєкту та представниками британської влади по звинуваченню перших у нацизмі. Для того, щоб отримати винагороду у 150 тисяч євро, учасникам було необхідно пройти через суворі фізіологічні випробування безсонням, виснаженням, порушенням біологічних ритмів організму. Британська комісія контролю за медіапродукцією, не дивлячись на присутність у студії лікарів та врахування бажання учасників в будь-яку мить припинити зйомки, звинуватила організаторів шоу у застосуванні катувань, що використовуються тоталітарними режимами. Не випадково преса констатує, що програми реаліті другого покоління відрізняються дикістю, і називає їх Humiliation TV (принижуюче телебачення). Воно повертає нас у первісні часи, як і антиутопічні твори О. Хакслі, Р. Мерля, У. Голдінга, Л. Петрушевської, братів Стругацьких, що описують зворотній шлях людства від культури та цивілізації до дикого стану. Е. Блох розглядає утопічне як „об'єктивно-реальний ступінь дійсності” на межі новоствореного світу, у вигляді „ще не існуючої натуралізації людини”. Він намагається трактувати такий хід речей не як повернення, а як вихід в „желанну, обетовану землю в ході ее розвитку” [1, с. 59].

Останнім часом з'явилася тенденція не тільки зміни програмної політики щодо збільшення трансляції такої медіапродукції на телебаченні, а й зростання кількості розважальних каналів Reality TV. Наприклад, у Великобританії він транслює передачі, зняті тільки за допомогою прихованих камер. Вони розраховані на глядача, який віддає перевагу програмам, побудованим на екстремальних ситуаціях, максимально близьких до життя. В трансляціях Reality TV переважає постмодерністський принцип серійності поєднаних за тематикою сюжетів, що не мають завершення. Продукцію цього каналу купують такі відомі інформаційні агенції та телекомпанії, як BBC Network, ITV, Fox Television, Free Mental Television. Все це доводить, що програми Reality TV претендують на статус найпопулярнішого виду інтерактивного телебачення, що підтверджують і соціологічні опитування. Наприклад, російський проект „Дом-2” визнано лідером рекламних продажів, популярність шоу надала йому статусу бренду, на який активно реагує покупець. Телебачення як комунікатор між зростаючим потоком інформації та суспільством несе відповідальність за „виробництво життєвих сенсів”, тому на сторінках зарубіжної преси програми реаліті здебільшого обговорюються в рецептивному аспекті, де центром уваги суспільства стають морально-етичні проблеми їх впливу на глядача.

Телевізійний формат нового типу екранної продукції віддзеркалює новітні тенденції постмодерністського стилю творчості: побутовість, розважальність, серійність, аксіологічну невизначеність, дискретність, що поєднуються в названому жанрі. Можна сказати, що програми реаліті наочно представляють антиутопічний пафос постмодерної культури. Тут ми маємо справу з ситуацією жанрової взаємодії не тільки жанрових модифікацій, а й різних видів мистецтва, до якої тяжіє сучасна культура. При аналізі художнього тексту з позицій теорії комунікації він виявляється носієм інформації, кожен компонент якого може бути матеріалізованим. На думку російського дослідника В. Пігулевського, література «... как поэтическое повествование, текст особого рода выступает общей семиотической моделью, универсальным проблемным полем производства смысла и функционирования любых дискурсивных практик» [3, с. 378]. Отже, художній текст використовується не тільки як „сюжетна сировина” для виготовлення медіапродукту, а й як зразкова поетика щодо створення телевізійної псевдореальності на рівні художнього цілого або окремих його елементів. Навпаки, складові „екранного шосьма” можна знайти і у літературних творах К. Паустовського, В. Шукшина, О. Хакелі, М. Бредбері, О. Довженка. Слід зазначити, що з утопії в сценарії програма реаліті-шоу перетворюється на антиутопію, що виглядає як деконструкція утопічної ідеї або самої жанрової моделі. Програма реаліті-шоу репрезентує цей процес через „реалістичну життєву драму” засобами аудіовізуальної поетики. Програми реаліті немов би розщеплюють тематичне ядро класичної утопії на її складові, по черзі граючи з можливостями утілення в життя ідеального державного устрою, створення досконалої сім'ї, існування повної влади, інституалізованої релігії тощо. Літературність виявляється в їх сюжетах та образах не тільки на рівні аллюзій та ремінісценцій, збереженні рис утопічної жанрової матриці, а й як спосіб утворення умовної реальності. Ще А. Петруччачі зазначав, що тільки художнє прочитання утопії дає нам можливість осягнути її зміст. Відома російська дослідниця утопій В. Чалікова також вбачала в аналізі художньої структури утопії шлях до розуміння її світоглядних та соціологічних зв'язків.

На українському телебаченні жанр реаліті-шоу теж набуває популярності. Починаючи з ретрансляції російської екранної продукції програм „За склом”, „Останній герой”, „Дім”, „Імперія” та інших до створення власного медіапродукту „Все для тебе”, „Шанс” (телеканал „Інтер”), „Острів спокусу” („ICTV” та російський канал „RenTV”).

Сценарій реаліті-шоу „Останній герой” (ретрансляція каналу „Інтер”) побудовано за аналогією з романом Д. Дефо „Робінзон Крузо”. Як і сюжет класичної утопії епохи Просвітництва, за структурою він являє собою ланцюг подій, направлених на подолання перешкод з метою виживання. Їх сутність у постійному випробуванні людських потенцій та резервів надлюдською силою, самої віри в гуманну природу та безмежні можливості Людини. Назва „Останній герой” відповідає постмодерному відчуттю кінця ери героїзму. Розмежовуючи есхатологію та утопію, Мартін Бубер саме визначає утопію як розкриття потенційних можливостей, прихованих у справедливому суспільстві, корелята існуючого порядку речей. Г. Морсон, посиляючись на ту саму її рису, називає утопію порубіжним жанром, що описує порубіжну реальність. На його думку, вона руйнує межу між образом та дійсністю. Головний архетип утопії, ідея гармонійного людського існування, що на протязі віків хвилювала найталановитіших представників людства, втілена в „Останньому герої” у спробі побудувати гармонійні людські взаємини у замкненому просторі південних островів. Моделюванню утопічного простору за законами жанру сприяє і відповідна поетична образність. Полум’я факелу, запаленого від вогню великого багаття, стає знаком відчуження від громади, неможливості утримати гармонію в стосунках „Я та Інший”. Ще в утопії Платона „Держава” міф про Прометея виступає як вставний сюжет, в якому полум’я стає символом подолання людського розбрату. Декілька літературних текстів щодо утопічного тлумачення образу вогню наводять в своїй праці „Утопія і революція М. Ласкі”. Важко не погодитись з його висновками про суперечливість людських прагнень, коли він доводить „порочність огненного круга космических устремлений человека. Утопия существует внутри утопии, «выживают» и поджигатели уже после того, как растрчена вся пиромания. Ни время, ни человеческая натура не знают остановки, и поджог может быть устроен даже в раю” [5, с. 203]. Не дивлячись на стверджуючий пафос щасливого завершення реаліті-шоу з винагородою переможця, мотив гри, домінуючий елемент постмодерної культури, привносить в його контекст антиутопічні елементи, перетворюючи на гру з людськими бажаннями, врешті-решт на гру з утопією. Спроба побудувати гармонійний соціум завершується неприйняттям однієї особистості іншою, а іноді і остракізмом. Це виявляється і у конфліктності, що існує у вимірі людина та громада, людина – інша людина, наявності повної регламентації життя та тотальної несвободи у новоствореному суспільстві, де роль Благодійника, Великого Брата або Первосвященника виконує режисер. Іронічно стосовно програм реаліті-шоу висловився ведучий української радіостанції Максим Горячев, запитавши про те, нащо демонструвати, як ница людина? Виникає розумне питання: чому віддати перевагу, довірі чи усмішці?

В постмодерному контексті поліфонії культур з відкритою багатополлярністю ціннісних настанов створюються всі умови, що провокують трансформацію жанрової матриці утопії в метаутопію, своєрідного діалогу утопічної та антиутопічної жанрових модифікацій. Утопія та метаутопія існують в структурі реаліті-шоу за рахунок технічних можливостей телебачення, вони зустрічаються в екранному просторі як сценарій і його реалізація, задум та його реєстрація, залишаючи відкритим фінал програми для існування мультипарадигмального, багатовекторного, плюрального світу. Стверджуючий утопічний пафос звучить через прославлення героя, антиутопічний – через художній світ телетексту, візуальну деконструкцію ідеального суспільства, що стає світом спотворених можливостей. Відомий дослідник постмодернізму Іхаб Хасан вважає, що характерною рисою постмодернізму є саме „тенденція до мовчання”, тобто неспроможність сказати що-небудь стосовно „вічних істин” буття, на зразок мовчазного іронізування без висловлювання власної думки.

Не менш наочно утопічний дискурс представлено в найодіознішому реаліті-шоу російського та українського телебачення „Дім” (ретрансляція каналу ICTV), в назві якого приховане посилання на утопічний замкнений простір, в якому відбуватимуться події. За сценарієм програми юнаки та дівчата будують дім, який отримає той, хто знайде в ньому своє кохання. Але вони насамперед не стільки укладають стіни, дах та підлоги цієї будівлі, скільки створюють за допомогою праці справедливий соціум, в якому кожному віддається за його трудовим внеском, моральними якостями, симпатіями та харизмою. Слоганом учасників програми є слова „Ми щасливі”, що нагадують цитату з багатьох утопічних та антиутопічних романів. Найбільш влучною метафорою для розкриття утопічного змісту цієї програми є згадка про братерство мурах. Мелвін Ласки звертається до неї, нагадуючи про ідеали Льва Толстого, який до останніх днів свого життя мріяв про те, щоб зробити усіх людей щасливими за допомогою чарівної зеленої палички і вважав за ідеал людського співіснування мурашиних братів. Цей образ зустрічається ще в античних та біблійних текстах як зразок щасливого людського співіснування. Але головним випробуванням для учасників програми стає перевірка власних уявлень про те, що суспільство вважає коханням. Фактично ідея гармонійних статевих стосунків, сім'ї як клітини суспільства пародіюється за рахунок раціоналізації. Мотив регламентованого кохання за рожевими талонами є не тільки антиутопічним, починаючи з роману Є. Замятіна, а й описаним в утопіях Платона, Мора, Кампанелли та інших утопістів. В ще не завершеному реаліті-шоу царює розбрат та за рік його трансляції не створено жодної постійної пари, бо його спотворює матеріальна зацікавленість учасників.

В назві реаліті-шоу „Острів спокусе”, що пройшло на українському каналі „ICTV”, віддзеркалено основні риси утопії, які ми формулювали, виходячи з її етимології. Сценарій передбачав перебування на екзотичному океанському острові пар закоханих, що наважилися перевірити своє кохання. Там їх очікували спокусники та спокусниці протилежної статі, з якими було влаштовано романтичні побачення. Це реаліті-шоу успішно пройшло телеканалами світу, свої власні версії було створено у Великобританії, Австралії, Франції, Бельгії, країнах Скандинавії, Іспанії, Угорщини та Німеччині. Утопічний сценарій, що було вперше анонсовано „Україною молодістю”, як можна було спрогнозувати, став за ходом своєї реалізації антиутопічною програмою, хоча, як запевняють режисер та сценарист, вони не знали того, як вона завершиться. Ідея вірного та відданого кохання, яка на цей раз стала об'єктом пародіювання, перетворилася на чергову тимчасову гру з утопією „чесних та відданих почуттів до самої смерті”.

Список літератури

1. Блох Э. Принцип надежды // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежн. лит. – М.: Прогресс, 1991. – С. 49-79.
2. Запорожець Т. Утопічна свідомість як атрибутивна характеристика перехідного періоду: Автореф. дис. канд. філол. наук: 09.00.03 - Львівський національний університет ім. І.Франка – Львів, 2000. – 18с.
3. Пигулевский В. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. – Ростов-на-Дону: Фоллиант, 2002. – 418с.
4. Ласки М. Утопия и революция // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежн. лит. – М.: Прогресс, 1991. – С. 49-79.
6. Рікер П. Идеология та утопія / Пер. з англ. – К.: Дух і літера, 2005. – 386 с.

Поступила до редакції 29.08.2006 р.