

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

На правах рукопису

ШКУРОВ ЄВГЕН ВЛАДЛЕНОВИЧ

УДК 82-311.9.0'06:141.319.8

**АНТРОПОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА СУЧАСНОЇ НАУКОВОЇ
ФАНТАСТИКИ**

10.01.06 – теорія літератури

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
доктор філологічних наук,
професор **Костенко Н.В.**

Київ – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЯ ФАНТАСТИКА В ЛІТЕРАТУРНОМУ І НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ	10
1.1. Фантастика та фантастичне як особливий прояв вимислу.....	10
1.2. Класифікація фантастичної літератури.....	34
Висновки до першого розділу.....	42
РОЗДІЛ 2. КУЛЬТУРОСОФСЬКІ ТА ПОЕТОЛОГІЧНІ КООРДИНАТИ ЛЮДИНИ В НАУКОВІЙ ФАНТАСТИЦІ.....	45
2.1. Наукова фантастика в літературно-художньому дискурсі.....	45
2.1.1. Феномен наукової фантастики.....	45
2.1.2. Етапи становлення науково-фантастичної літератури.....	58
2.2. Антропологічне кредо сучасної наукової фантастики.....	69
2.3. Принципи антропологічного аналізу науково-фантастичних творів.....	76
Висновки до другого розділу.....	103
РОЗДІЛ 3. ВІЗІЇ ЛЮДИНИ В ДИСКУРСІ СУЧАСНОЇ НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	106
3.1. Людина в руслі автоеволюційних візій науково-фантастичної літератури.....	106

3.1.1. Біотехнологічні зміни людини (на матеріалі творів С. Лук'яненка «Лі – означає люди» та Т. Чана «Зрозумій»)	109
3.1.2. Технічна трансформація людини в науково-фантастичних творах (на матеріалі оповідань С. Лук'яненка «Нема чого ділити», Х. Райаніемі «Deus Ex Nomine», Г. Ігана «Хранителі кордону»)	127
3.1.3. Візія техніко-біотехнологічної автоеволюції в науково-фантастичній літературі (на матеріалі циклу С. Лук'яненка «Геном» та роману Ю. Нікітіна «Транслюдина»)	145
3.2. Природний розвиток людини в науково-фантастичних творах (на матеріалі роману С. та М. Дяченків «Vita nostra»)	160
3.3. Стагнація людини в антропологічній парадигмі наукової фантастики (на матеріалі оповідання М. Резніка та Л. Робін «Споріднені душі»)	166
3.4. Деградація людини (на матеріалі повісті С. та М. Дяченків «Лихоманка»)	172
3.5. Комбінований тип осмислення людини в науково-фантастичних творах (на матеріалі циклу В. Кузьменка «Древо життя»)	179
Висновки до третього розділу	191
ВИСНОВКИ	195
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	203

ВСТУП

Художня фантастика заглиблена в пошуки відповідей на питання, пов'язані з буттям як окремої людини, так і всієї цивілізації. Наукова фантастика – різновид фантастичної літератури, оснований на припущенні раціонального характеру, за яким фантастичне у творі моделюється за допомогою гіпотетичних наукових відкриттів або технічних винаходів. Сучасна постмодерна література занурена у філософсько-естетичні ігри, віддаляючись від нагальних проблем часу, або іронічно їх обігруючи. Наукова фантастика, навпаки, розглядає сьогочасні тенденції крізь призму уважної аналітики. Від свого зародження наукова фантастика тісно пов'язана з найновішими інтенціями в науці, техніці, соціумі. Саме цим можна пояснити численні передбачення на сторінках науково-фантастичних творів, які одне за одним втілюються в життя. Зв'язок науки й наукової фантастики виявляється насамперед у впливі наукових методів на відношення фантастики до дійсності. Ситуації, створювані науковою фантастикою, не повинні суперечити логіці матеріального світу або принаймні мають пояснюватися раціональним вихідним науково-фантастичним припущенням. Дійсність не обов'язково показана в тексті, але завжди відіграє роль точки відліку, тож не дивно, що наукова фантастика так суголосна нашому часові, який на чільне місце ставить науку та раціональне мислення. У ХХ – на початку ХХІ ст. наріжним каменем фантастичної літератури стала проблема людини, що поєднала гносеологічні, аксіологічні, соціокультурні та філософсько-антропологічні питання.

Актуальність дисертації зумовлена тим, що потенційні зміни людини та людства сьогодні стали не просто абстрактним філософуванням, а нагальним питанням. Так, американські вчені з Університету Пенсільванії та ще двох дослідних центрів у 2016 році отримали дозвіл на проведення експериментів із редагування людського генома; подібні експерименти проводить Китай. У Массачусетському технологічному інституті триває робота над інноваційними способами інтеграції кібернетичних механізмів та людського тіла. Потенційні втручання в людську біологію, перспективи зрощення людини з машиною сьогодні

цікавлять медицину, філософію, кібернетику тощо. Розвиток цих і подібних тенденцій, їх вплив на майбутнє людства, зокрема загрози та небезпеки, посідають центральне місце в сучасній науково-фантастичній літературі. Для аналізу обрані автори і тексти, які, з нашого погляду, найяскравіше відображають художню специфіку осмислення людини в науково-фантастичній прозі кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Зв'язок роботи з науковими планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі історії української літератури, теорії літератури і літературної творчості в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка в межах науково-дослідницької програми «Мови і літератури народів світу: взаємодія та самобутність» (державний реєстраційний номер 11БФ044-01, науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г.Ф. Семенюк).

Мета роботи – визначити специфіку художнього втілення людини в сучасній науково-фантастичній літературі. Це передбачає виконання таких завдань:

- з'ясувати сутність феноменів фантастичного, фантастики та наукової фантастики, уточнити естетико-онтологічні координати фантастичної літератури;
- розглянути класифікації фантастики,
- дослідити специфіку та генезу науково-фантастичної літератури;
- проаналізувати специфіку художнього осмислення людини в науково-фантастичному творі, зокрема технооптимізму і технопесимізму;
- визначити та дослідити основні візії людини в науково-фантастичному творі.

Об'єкт дослідження – науково-фантастична проза порубіжжя ХХ та ХХІ ст., зокрема твори американця Т. Чана «Зрозумій» (1991 р.), росіянина С. Лук'яненка «Л – означає люди» (1991 р.), «Геном» (2000 – 2004 рр.), фіна Х. Райаніємі «Deus Ex Nomine» (2005 р.), австралійця Г. Ігана «Хранителі кордону» (1999 р.), росіянина Ю. Нікітіна «Транслюдина» (2006 р.), українського подружжя фантастів М. та С. Дяченків «Vita Nostra» (2007 р.) та «Лихоманка» (2009 р.), американського дуєту М. Резніка та Л. Робін «Споріднені душі» (2009 р.), українця В. Кузьменка «Древо життя» (1991 р.), канадця П. Воттса «Острів» (2009 р.), білорусько-

українського дуету фантастів О. Громико та А. Уланова «Космобіолухи» (2001 р.) та ін.

Предмет – естетико-поетологічний та культурософський аспекти зображення людини у творах сучасної наукової фантастики.

Теоретико-методологічну основу роботи складають праці, присвячені вивченню різних аспектів фантастичного, фантастики та наукової фантастики (Г. Гуревича, Т. Бовсунівської, О. Ковтун, Р. Лахманн, С. Лема, Ю. Лотмана, М. Мещерякової, К. Мзареулова, М. Назаренка, Р. Нудельмана, Є. Нейолова, А. Нямцу, С. Олійник, В. Пузія, О. Сайковської, А. та Б. Стругацьких, Ж.-П. Сартра, І. Смірнова, О. Стужук, Є. Тамарченка, Ц. Тодорова, Т. Чернишової, О. Чигиринської, Н. Чорної та ін.), літературної антропології (С. Андрусів, В. Ізера, С. Козлова, Д. Лихачова, М. Марковського, Т. Музики, Р. Нича, В. Подороги, О. Поліщук, Л. Тарнашинської, С. Яковенка та ін.), проблеми людини в науковій фантастиці (Д. Айдачича, А. Брігікова, О. Ковтун, Р. Лахманн, С. Лема, Є. Нейолова, А. Нямцу та ін.), філософської та культурної антропології (П. Гуревича, А. Камю, М. Кожевнікової, В. Маслова, Е. Фромма, М. Фуко, Ф. Фукуями, В. Чеклецова, М. Шелера та ін.).

Методи дослідження. У роботі, окрім загальнонаукових (серед яких аналіз і синтез, дедукція, абстрагування, порівняння), застосовується низка спеціальних методів: філологічний – для вивчення та коментування текстів; порівняльно-типологічний – для виявлення параметрів художнього осмислення людини в науковій фантастиці та створення типології основних візій людини в цьому різновиді фантастичної літератури; герменевтичний – для аналізу та інтерпретації творів сучасної наукової фантастики, а також для вивчення структури тексту; порівняльно-історичний – для аналізу становлення наукової фантастики; наратологічний – для осмислення способів оприявлення авторського бачення людини в науково-фантастичних текстах; інтертекстуальний – для виявлення інтекстів, які є ключами до інтерпретації авторського розуміння людини; біографічний – для прояснення авторських філософсько-естетичних концепцій у розглянутій прозі.

Наукова новизна дисертації визначається тим, що вперше в українському літературознавстві здійснено комплексний аналіз антропологічної проблематики в сучасній науково-фантастичній літературі, зокрема запропоновано принцип антропологічного аналізу науково-фантастичного твору, розроблено типологію візій людини в науково-фантастичній літературі. Більшість досліджених текстів уперше стали об'єктом наукового вивчення.

Теоретичне значення одержаних результатів – у з'ясуванні особливостей зображення людини в науково-фантастичній літературі, а також у визначенні основних аспектів антропологічного аналізу науково-фантастичного твору, виявленні ключових візій людини в науковій фантастиці та в увиразненні понять «фантастичне», «фантастика», «наукова фантастика».

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості їх використання у викладанні філологічних дисциплін і спецкурсів: із теорії літератури, фантастознавства, теорії і практики літературної творчості, сучасного літературного процесу, історії української та зарубіжної літератур тощо. Запропонований принцип антропологічного аналізу та класифікація візій людини в науково-фантастичних творах можуть слугувати методологічним підґрунтям для аналізу конкретних текстів. Окремі теоретичні положення й аналізи конкретних текстів можуть стати в нагоді під час написання підручників і посібників для вищих та середніх навчальних закладів.

Особистий внесок здобувача. Роботу виконано самостійно. Дисертація є самостійною науковою працею, у якій висвітлені власні ідеї і розробки автора, що дозволили розв'язати поставлені завдання. Робота містить теоретичні та методичні положення і висновки, сформульовані особисто дисертантом. Використані в дисертації ідеї, положення чи гіпотези інших авторів мають відповідні посилання і наведені лише для підкріплення ідей здобувача.

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні положення і практичні результати дослідження заслухані та обговорені на засіданнях кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка, низці конференцій: Міжнародній науковій

конференції «Думка і слово: традиції О. Потебні й сучасна філологічна традиція (до 175-річчя О. Потебні)» (21–22 жовтня 2010 р., Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); Міжнародній науковій конференції «Мова та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самобутність» (18 жовтня 2012 р., Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); Всеукраїнській науковій конференції за участю молодих учених «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» (11 квітня 2013 р., Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); XII Міжнародній конференції молодих учених (19–21 червня 2013 р., Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України); Міжнародній науковій конференції «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (17 жовтня 2013 р., Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); XXIII Міжнародній науковій конференції ім. проф. Сергія Бураго «Мова і культура» (23–25 червня 2014 р., Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України та Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); Міжнародній науковій конференції «Сучасна філологія: парадигми, напрями, проблеми» (9 жовтня 2014 р., в Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); II Міжнародній науковій конференції «Слов'янська фантастика» (24–25 жовтня 2014 р., Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); XV Міжнародних славістичних читаннях пам'яті академіка Леоніда Булаховського (24 квітня 2015 р., Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); Міжнародній науковій конференції «Сучасна філологічна наука в міждисциплінарному контексті» (8 жовтня 2015 р., Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка та Інституті мовознавства НАН України); Всеукраїнських наукових читаннях за участі молодих учених «Мова і література в глобальному і локальному медіапросторі» (5–6 квітня 2016 р., Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка).

Публікації. Проміжні результати дослідження висвітлювалися в низці публікацій. На сьогодні вийшли друком у фахових виданнях дев'ять статей (одна за кордоном) та вісім додаткових, серед яких дві за кордоном і дві у співавторстві. Зі статей, що опубліковані в співавторстві, у дисертаційній роботі використані лише ті ідеї та положення, які напрацьовані особисто автором.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, які містять підрозділи і проміжні висновки, загальних висновків і списку використаних джерел (277 позицій). Загальний обсяг роботи – 228 сторінок, із них – 202 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ 1.

ХУДОЖНЯ ФАНТАСТИКА В ЛІТЕРАТУРНОМУ І НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

1.1. Фантастика та фантастичне як особливий прояв вимислу

Художній фантастиці присвячено багато досліджень. Її естетико-художні координати намагалися визначити Є. Аксьонова [2], Г. Гуревич [50], О. Ковтун [88], Р. Лахманн [102], С. Лем [107; 108], Ю. Лотман [115], М. Назаренко [134], Є. Нейолов [137], Ш. Нодьє [146], А. Нямцу [152], О. Стужук [192], Ц. Годоров [200], Т. Чернишова [235] та інші.

Терміни «фантастика» і «фантастичне» походять від грец. «φανταστική» – «мистецтво уяви», «фантазія». Проте явища фантазії та уяви набагато ширші від фантастики та фантастичного, хоча і відіграють у них визначальну роль. Фантазія стоїть біля витоків мистецтва та науки, пов'язана з основними феноменами людського мислення. Фантастика та фантастичне – найяскравіші прояви фантазії. В основу мистецтва завжди закладено образне переосмислення реальності творцем за допомогою фантазії. У художній фантастиці таке переосмислення реальності вимагає одивнення та осмислення невластивих реальності предметів і явищ. Р. Лахманн відзначає, що «основоположна опозиція фантазмології полягає в співвіднесеності – неспіввіднесеності з фактом, проявляючись як опозиція правда – неправда, яка має оціночну функцію і переноситься на метарівень» [102, 74]. Ця опозиція має творчий характер. У процесі творення та сприйняття фантастичного образу людська уява розкриває весь потенціал, прагнучи з небуття випродувати особливий і відмінний від реального художній світ. При цьому рецепція читача стає актом не менш творчим, ніж написання твору, адже свідомість не може вповні покластися на реалії, що існують у дійсності, та змушена відтворювати їх за описами та доступним досвідом.

Водночас фантастика прагне до максимально можливої правдоподібності. В. Обручев, видатний фантаст та вчений, зазначав: «Роман має бути

правдоподібним. Читач повинен отримати враження, що все викладене в романі якщо і не відбувалося насправді, то могло б статися» [258]. Твір фантастики, художній світ якого не викликає довіри, перетворюється на фантазмагорію. Навіть твори пародійної фантастики прагнуть до цілісної та обґрунтованої онтологічної моделі. Звернімося до фентезійно-пародійного циклу сучасного класика британської літератури Террі Прачетта «Плаский світ». Світобудова його художнього універсуму напрочуд дивна, утім, автор робить спробу дати їй пояснення, причому пояснення, яке підкреслює можливість існування: «Великий А'Туін, зоряна черепаха, пливе крізь космічний простір. На спині його – чотири гігантських слони. А на слонячих плечах, окантований Краєпадом [...], розмістився Плаский світ [...]. Майже нереальний за своєю суттю... Реальність, до речі, заснована аж ніяк не на цифровому принципі. Її не можна ввімкнути, її не можна вимкнути. Це, скоріше, аналогова величина. Іншими словами, реальність – це така ж якість, як і, наприклад, маса. Люди зазвичай мають різну масу. Те ж відбувається і з реальністю. Одні люди більш реальні, інші – менш. [...] Плаский світ нереальний рівно настільки, наскільки це можливо, щоб усе ж *існувати* в цьому всесвіті [виділення наше. – Є.Ш.]» [167]. Звичайно, Плаский світ – місце абсолютно неможливе, та численні зауваги автора спрямовані на те, аби читач опинився на вістрі дихотомії «віра – невіра», бо це єдиний спосіб не перетворити художній світ твору на абсурд. Така подвійність спричинила різнотлумачення у визначенні природи та особливостей художньої фантастики.

Складність дефініції фантастичного підкреслював Станіслав Лем: «Взятися за визначення фантастичності – означає спробувати вирішити одне з найскладніших завдань, які людина може перед собою поставити. Межі цього поняття настільки розмиті, що саме рішення – фантастичний певний об'єкт чи ні – уже перетворюється на дилему» [107]. Тлумачний словник української мови А. Івченка характеризує фантастику в трьох значеннях: 1) як «створені уявою думки, образи, поняття, у яких дійсність виступає у перебільшеному чи незвичайному вигляді», синонім вигадки [73, 501], 2) те, що «видумане, нереальне, пов'язане з фантазією» [73, 501], та 3) як «збірн. жанр літератури, а також твори, у

яких описуються події або явища нереальні, не існуючі в дійсності» [73, 501]. Т. Єфремова в своєму тлумачному словнику розглядає «фантастичне» як «плід фантазії», те, «чого не може бути в дійсності» [61]. Фантастику, крім того, що це «жанр мистецтва, у творах якого описуються вигадані, надприродні події та явища» [61], Т. Єфремова пояснює як те, що засноване на фантазії, творчій уяві, художньому вимислі, та «щось неймовірне, неможливе, нездійсненне» [61]. Як бачимо, в основі визначень два положення: по-перше, фантастика є плодом художнього вимислу, а по-друге, зумовлені нею художні явища протиставляються реальності.

Однак обидві тези потребують конкретизації та уточнень. Художній вимисел творить не тільки фантастику. В. Халізов слушно наголошує, що вимисел – це «плід уяви (фантазії) автора, створення сюжетів і образів, які не мають прямих відповідників у попередньому мистецтві та реальності» [226, 153]. Щодо опозиції «нереальне – реальне», то вона суб'єктивна через суб'єктивність сприйняття об'єктів осмислення: для астрономів проекту SETI («Search for Extraterrestrial Intelligence»), присвяченого пошукам позаземних цивілізацій, інопланетний розум не фантастика, але він, безумовно, такий у романах Станіслава Лема. У випадку з інопланетянами, і так само іншими феноменами, художньо втіленими у творах фантастики, вирішальну роль у гносеологічному, онтологічному та естетичному побутуванні відіграє опозиція «віри – невіри» в зображене. Віра – це глибинна універсалія культури [145], зокрема «оцінювання висловлювань та інших форм опосередкованого знання як справжніх без достатніх логічних і фактичних обґрунтувань» [158]. Ми використовуємо поняття «віра» в контексті оцінювання художнього твору та його образів як відповідних дійсності. Фантастичні образи в мистецтві, наприклад інопланетний розум у «Солярисі» С. Лема («Solaris», 1960 р.) чи «Війні світів» Г. Веллса («The War of the Worlds», 1897 р.), на рівні естетичних явищ розуміються авторами як безумовна вигадка, тоді як астрономи SETI вірять, що позаземний розум можливий.

Право письменника на вимисел визнавали ще давньогрецькі мислителі. Вимисел, «за Платоном, присутній у міфі; за Аристотелем, поет говорить не про

колишнє, а про можливе» [226, 154] тощо. Зображальність мистецтва не може означати просте копіювання, та воно й неможливе, оскільки письменник, художник, скульптор чи інший митець, навіть буквально зображуючи навколишній світ, усе одно продемонструють свій унікальний погляд. Поняття «фантастичне» знаходимо ще в Платона. Утім, Платон лише зазначав, що художник, копіюючи дійсність, схильний викривляти масштаби і перспективу в естетичних цілях. Діалог Платона «Стоїк» містить словосполучення «фантастичне мистецтво» («φανταστικὴ τέχνη»), у сучасних перекладах – «примарне мистецтво». Для Платона будь-яке мистецтво – наслідувальне. Філософ виділяє два види наслідування: перше, ікастика, виникає, якщо митець «відповідно до довжини, ширини і глибини зразка, надаючи потім ще всьому відповідного забарвлення, створює наслідувальний твір» [161, 360], а друге – фантастичне мистецтво – «навіть не схоже з тим, із чим уважалося подібним», воно «тільки здається схожим, а насправді не таке, лише привид» [161, 361]. Останній тип наслідування поширений «і в живописі, і в усьому мистецтві наслідування» [161, 361]. Відхилитися від істини художник може, зокрема, з метою зобразити прекрасне. Це положення має небагато спільного із сучасним розумінням фантастики, але є однією з основ теоретичного осмислення відображення дійсності в мистецтві, тому в питанні визначення природи фантастичного на нього варто звернути увагу.

Сучасні дослідники зауважують, що у фантастичній літературі «виникає парадоксальне співіснування зображення й уяви, мовної репрезентації та відсутнього референта» [102, 73]. Однак фантастичний образ може втілитися в життя. Фантаст розуміє створені ним художні образи як неможливі саме в момент написання твору, виходячи з власних знань та світогляду, хоча може вважати їх ймовірними за умов певного відкриття, у майбутньому тощо. Численні образи наукової фантастики, які раніше були вигадкою, стали частиною реальності. Окрім того, образ чогось неймовірного із загальноприйнятого погляду може бути водночас і фантастичним, і не фантастичним. Наприклад, як зазначалося, інопланетний розум для дослідників SETI – реальність за наявних умов та наукових даних.

Для розуміння природи фантастичного насамперед потрібно визначитися з проблемою: як реальна дійсність співвідноситься зі світом художнього твору. А. Компаньйон зазначає: «Є ціла низка термінів, якими ставиться, але так посправжньому й не вирішується проблема співвіднесеності тексту з реальністю: це не тільки "мімесис" [...], а й "правдоподібність", "вігадка", "ілюзія" або навіть "брехня", а також, зрозуміло, "реалізм", "референт" або "референція", "опис". Уже саме це перерахування показує наскільки великі тут труднощі» [92, 115]. Творчість – явище багатовимірне і багатоліке, проте, як зазначав І. Кант, у його основі завжди міститься «покладання», що створює «нове правило, яке не можна вивести із жодного попереднього принципу або прикладу» [78, 246]. Фантастика та фантастичне як явища мистецтва є найбільш яскравим виразом цього процесу, бо прагнуть створити те, чого не існує зовсім, віддалитися від картини суцього та витворити інобуття, яке відрізняється від нашого і цінне передусім цією інакшістю. Слушною видається позиція Ю. Лотмана, який указував, що фантастика у структурній первинності «зіставна з поезією як найелементарнішою формою художнього мовлення» [115, 202]. Фантастика є художнім відображенням реальності, створеним у руслі творчої вігадки, втілення якої неможливе в дійсності у момент написання твору. Важливою ознакою фантастики є фантастичний засновок – структуротвірна художньо-фантастична гіпотеза, яка постає основою для моделювання художнього світу.

Участь фантазії та уяви у феноменах фантастики та фантастичного настільки значна, що зближує їх із винахідництвом. Цю властивість давно відзначили дослідники технічної творчості. Так, інженер-винахідник і фантаст Генріх Альтшуллер (Г. Альтов), автор курсів із теорії розв'язання винахідницьких завдань, займаючись методологією винахідництва, створив реєстр науково-фантастичних ідей із метою зрозуміти, «як виникають принципово нові ідеї, який механізм прогнозування майбутнього» [5], а ізраїльський фізик і фантаст П. Амнуель відзначав, що наукова фантастика найбільше серед інших напрямків наближена до винахідництва і наук [6].

Цікаво, що багато вчених – фантасти. Навіть Вольтер звертався до фантастичного, демонструючи свої філософські та природничо-наукові погляди в повісті «Мікромегас» («*Micromégas*», 1752 р.), яку дослідники співвідносять із науковою фантастикою [235]. Багато наукових фантастів займалися природничими науками (Володимир Обручев, Костянтин Ціолковський, Айзек Азімов), а гуманітарії писали фентезі, різновид фантастики, якому притаманна, зокрема, увага до історико-культурних і соціальних аспектів (Марія Семенова, Джон Толкін, Р. Скотт Беккер). У цьому контексті привертають увагу слова К. Ціолковського, одного з родоначальників теоретичної космонавтики, який поєднував написання фантастики і наукові теоретизування: «Багато разів я брався за твір на тему "Космічні подорожі", але закінчував тим, що захоплювався точними міркуваннями та переходив до серйозної роботи» [228] Він стверджував: «Спочатку неминуче йдуть: думка, фантазія, казка. За ними простує науковий розрахунок» [229, 168]. Зрозуміло, численні й випадки, коли гуманітарії присвячували себе науковій фантастиці, а природознавці – казці та фентезі або видатними фантастами ставали письменники, які не отримали вищої освіти, як Кліффорд Саймак.

Фантазія породжує вигадку. За словами Б. Вишеславцева, закон творчості в тому, що «вона творить із мрії, із фантастичного образу, з неможливого. Але здоровий глузд називає неможливе "обманом", оскільки навчився жити серед "низьких істин"» [34, 56]. Фантастичне – насамперед вигадка. Водночас, як зауважив Ц. Тодоров, «літературний текст не піддається випробуванню на істинність, що він не істинний, не неправдивий, він – вигадка (*fictionnel*)» [201, 358]. Тобто художній текст (слід додати: за винятком наївного прочитання) і його художній світ завжди сприймаються як вигадані. Художня фантастика унікальна подвійністю щодо вимислу: по-перше, вона завжди підкреслено неможлива, це її головна атрибутивна риса, але, по-друге, фантастичний вимисел створений здаватися максимально реальним. Підтвердження легко знайти і на рівні образності: частина образів фантастичного твору підкреслено нереалістична, але частина, навпаки, міцно пов'язує твір із реаліями побуту та часу, або в інший спосіб підкреслює достовірність зображеного, аби не звести його до фантазмагорії.

Є. Аксьонова визначає фантастику як «світ химерних уявлень і образів, народжених уявою на основі засвоєних раніше фактів реального життя» [2, 432] і зазначає, що «на зорі людства Ф. знаходила своє втілення в різних релігіях у різних народів, у міфології, у створенні язичницьких культів, божків тощо» [2, 432]. Р. Нудельман, своєю чергою, відзначає, що доцільно говорити про міфологічний та релігійний тип фантастичних образів, зокрема «реліг. Ф. [релігійну фантастику. – Є.Ш.] християнства з його центр. образом "бога, який добровільно страждає"» [149, 891]. Подібне тлумачення фантастики не витримує критики: релігійні та міфологічні образи для вірян не менш реальні, ніж навколишня природа, тобто міф і релігія – жодною мірою не фантастика.

Також визначення Є. Аксьонової не дозволяє розмежувати фантастичну образність із образністю поетичною та алегоричною, які теж нереалістичні та побудовані на рекомбінації елементів дійсності. На важливості відокремлення фантастики від «поезії та алегорії» [200, 52] наполягав Ц. Тодоров: «Поетичні образи не описові, [...] їх слід прочитувати виключно на рівні утвореного ними словесного ланцюжка, в їхній дослівності [...], а не на рівні референції. Поетичний образ – це поєднання слів, а не речей, і марно, навіть шкідливо переводити це поєднання на рівень предметів, які сприймаються чуттєво. [...] Фантастичне може існувати тільки у вигадці; поезія фантастичною не буває (хоча й існують антології "фантастичної поезії")» [200, 53-54]. Алегорію французький дослідник відділяє від фантастики через кілька причин: «По-перше, алегорія передбачає наявність принаймні двох смислів одних і тих самих слів [...]. По-друге, на подвійний сенс експліцитно вказується в самому творі, він виникає аж ніяк не в процесі (довільного чи мимовільного) тлумачення твору певним читачем. [...] Якщо ми читаємо опис надприродної події, але при цьому повинні сприймати слова не в буквальному, а в іншому сенсі, що не відсилає нас ні до чого надприродного, то для фантастичного місця немає» [200, 56-57]. Як приклад алегоричного, та не фантастичного жанру Ц. Тодоров називає байку [200, 57].

Зазначимо, що поєднання алегорії або філософської умовності, а також поезії з фантастикою можливе і буде продуктивним, але твір, написаний таким чином,

може породжувати труднощі в сприйнятті. Читачеві доведеться розмежовувати поетичну сторону вимислу та фантастичну і усвідомлювати специфіку їхнього синтезу, що може бути складно, оскільки поетична і фантастична вигадки різноспрямовані щодо сприйняття: фантастичний вимисел вимагає буквального прочитання (О. Чегирина навіть підкреслює, що «фантастичний текст повинен містити в собі можливість наївного прочитання» [237]), а поетичний – усвідомлення образного і переносного значення. Алегорична форма вимислу також вимагає особливого підходу в сприйнятті тексту. Алегоричне прочитання фантастичного тексту, де, скажімо, василіск – підкреслено реальний монстр, а не алегорія чи символ, важке, однак можливе: так, ряд фантастичних текстів зберігає в собі риси як алегоричного, так і фантастичного вимислу, які, об'єднуючись, створюють по-справжньому високохудожній синтез. Яскравими прикладами можна назвати романи фантастів О. Бердника, С. Лема, Т. Прачетта та інших.

Історичний шлях фантастики, якому приділила увагу Є. Аксьонова, є складним питанням. Учена зазначає, що фантастика втілювалася «в образах російських билинних богатирів і щедро оздобила казки всіх народів» [2, 432]. На нашу думку, слід уточнити: тільки той казковий образ є фантастичним, неможливість якого автором не ставилася під сумнів. В Ісландії місцеві жителі нещодавно виступили проти будівництва траси, оскільки та мала проходити через місця, де, за переказами, живуть ельфи [269]. Поза сумнівом, у цьому випадку не слід говорити про образ ельфів як фантастичний. Без аналізу не можна стверджувати, що образи певних казок і билин мають фантастичну природу. Це можна встановити лише в результаті з'ясування, чи вірили автори історії в те, що розказане не може статися насправді. Це стосується й сучасних міських легенд, биличок та інших форм фольклору, де змальовується чудесне.

Важливе питання у визначенні природи фантастики – з'ясування того, яким мистецтвам вона властива. Георгій Гуревич, один із перших серйозних теоретиків фантастичної літератури в СРСР, охарактеризував фантастику як галузь літератури і кінематографа, де «істотну роль відіграють фантастичні образи, тобто незвичайне, неіснуюче, невідоме або явно придумане» [50].

Коментуючи це визначення, зауважимо, що фантастика – явище не тільки літературне та кінематографічне. Фантастика та фантастичне зустрічаються також у живописі (Юрій Швець, Олег Бабкін, Борис Вальєхо), скульптурі (Патріція Піццініні, Джеймс Доран-Уебб, Форест Роджерс), графіці (Яков Черніхов), архітектурі (Міла Резанова, її готель «Сфера» Олександр Локотко, білоруський архітектор і академік НАН Білорусії, відносить до архітектурної фантастики [114, 171]), кіномистецтві (Джордж Лукас, Стівен Моффат), коміксі (Арнольд Дрейк, Хідеакі Сораті, Кентаро Міура), музиці (наприклад, «Фантастична симфонія» Гектора Берліоза та «В печері гірського короля» Едварда Гріга), мистецтвах медіасфер (у комп'ютерних та відео-іграх) тощо. Тобто можна стверджувати, що фантастика і фантастичне – явища інтермедіального характеру і література є лише однією з форм мистецтва, де вони проявляються. Додаймо, що ще французький романтик Ш. Нодьє відзначав: фантастика «вторглася в усі сфери, які лежать між чуттям і розумом; і так, незважаючи на Аристотеля, Квінтіліана, Буало, Лагарпа та інших, вона ввійшла в драму, в елегію, у роман, у живопис, в усі плоди розуму й у всі пристрасні визнання душі» [146, 410].

Водночас частково можна погодитися з Г. Гуревичем із приводу того, що у фантастичному образі вирішальну роль відіграє «незвичайне, неіснуюче, невідоме або явно придумане». Однак ця теза вимагає уточнень. Фантастичний образ, як відзначалося, виявляє свою двоїсту природу і може бути, принаймні згодом, утіленим у реальності. Це особливо стосується наукової фантастики. Низку науково-фантастичних ідей XIX – поч. XX ст. реалізовано впродовж XX ст.: літальний апарат, важчий за повітря, оспівано ще в ряді творів Жюль Верна; Герберт Веллс задовго до появи танків описав танковий бій в оповіданні «Сухопутні броненосці»; Артур Кларк зобразив звичний сьогодні електронний планшет тощо. За прикладом звернімося до твору класика американської наукової фантастики Х. Гензберка «Ральф 124С 41+» («Ralph 124C 41+», 1911 – 1912 pp.). Цей відомий фантаст початку XX ст., який свого часу назвав наукову фантастику літературою пророцтва у сфері матеріального прогресу, описав, зокрема, у вказаному романі відеозв'язок: «Ральф підійшов до телефота на стіні, натиснув

кілька кнопок, і через деякий час екран апарата засвітився. На ньому з'явилося чисто виголене і досить привабливе обличчя чоловіка років тридцяти» [40].

Деякі науково-фантастичні образи реалізуються по мірі розвитку технологій. Сучасному читачеві, який у повсякденні користується «Skype» та подібними йому засобами, вказаний фрагмент не видається фантастичним, тобто ефект співіснування «мовної репрезентації і відсутнього референта» [102, 73] зникає. Проте на початку ХХ ст. правдоподібність процитованого фрагмента була не більшою за фентезійні образи циклу Роберта Говарда про Конана Варвара. Зазначимо, Х. Гернсбеку належать й інші пророчі образи та ідеї. Зокрема в цьому ж таки творі письменник правдиво передбачив основні принципи радіолокації: «Якщо направити на металевий предмет імпульси поляризованих електромагнітних хвиль, вони відіб'ються від нього, як світловий промінь відбивається від блискучої поверхні або від дзеркала [...]. Якщо повертати апарат як прожектор, хвилі будуть перекривати величезну площу. Рано чи пізно вони зустрінуться з міжпланетним кораблем. [...] За інтенсивністю імпульсів і за часом їх повернення можна дуже точно і швидко обчислити відстань від Землі до космічного корабля» [40].

Таким чином, можна сказати, що образ, а отже й твір, є фантастичним, виходячи із синхронії: він не відповідає уявленням про дійсність саме в часи свого створення. Відтак, виникає питання в контексті розмежування фантастичної умовності та реальності, яке породжують фентезійна література та твори містики, що мають риси фантастики. Пристрій, зурочення з погляду науки неможливі (хіба що як прояв психосоматики). Але, наприклад, за опитуваннями «Левада-центру», в них вірять 21% респондентів, а 38% опитаних вважають, що зазначені явища швидше за все існують (ця цифра більша за кількість опитаних, які вірують у Царство небесне, в існуванні якого не сумнівається 22%, а ще 31% вважає, що воно існує швидше за все) [20]. Тобто, із формального погляду магія, надприродне, визначальний фантастичний засновок для фентезі, є реальністю для значної частини опитаних.

Чи значить це, що істотна частка читачів фентезі вірить в описані у творах події, і чи буде автор фентезі, який вірить у магію на рівні побутової свідомості,

вважати можливими описані ним події? Ні, бо вирішальним фактором стає розуміння художньої умовності. В. Халізов зазначає, що під умовністю мається на увазі «акцентування автором нетотожності, а то й протилежності між зображуваним і формами реальності» [227, 94], їй протилежна життєподібність – «нівелювання таких відмінностей, створення ілюзії тотожності мистецтва і життя» [227, 94]. Художня умовність у мистецтві викликана явищем «відносної, неповної (навмисно неадекватної) відповідності реальності певних форм її відображення в мистецтві» [88, 33]. Поняття умовності теоретично осмислене у ХХ ст. Деякий час дослідники розмежовували умовність на «реалістичну» і «модерністську» або вважали її властивою окремим течіям, наприклад романтизму, авангарду [88, 30]. Пізніше умовність почали розглядати як невід’ємний естетичний феномен художньої творчості, пов’язаний із проявом суб’єктивності погляду творця на світ і здатністю людини вільно переосмислювати та рекомбінувати явища дійсності. Фантастику відносять до вторинної художньої умовності. Якщо первинна умовність пов’язана з природою мистецтва, «яке вимагає авторського суб’єктивно-емоційного переосмислення реальності» [88, 31], то вторинна – «заснована на зумисній нівеляції будь-якої правдоподібності» [113, 514].

Утім, щоб віднести твір до вторинної художньої умовності, треба спочатку осмислити його як очевидну вигадку, що можливо не завжди. Читач може повірити у фантастичний образ не лише надприродної онтології, але й наукової. Так, Володимиру Обручеву, автору роману «Плутонія» («Плутонія», 1915 р.), присвяченого мандрівці до підземного світу, читачі надсилали листи з пропозиціями допомогти організувати експедицію для вивчення підземелля [153, 9]. В. Обручев у романі намагався «показати читачеві далеке минуле нашої планети, її тваринний та рослинний світ» [258]. Схожа історія відбулася з оповіданням Едгара По «Правда про те, що трапилося з містером Вальдемаром» («The Facts in the Case of M. Valdemar», 1845 р.), яке дехто сприйняв за звіт про реальний експеримент, та іншими творами наукової фантастики. Однак факт віри читачів у зображене не змінив естетичної природи творів: вони залишалися фантастичними, адже автори усвідомлювали невідповідність творів реальності.

Таким чином, думка читачів із приводу можливості чи неможливості втілених у тексті образів не робить його фантастичним чи не фантастичним. Фантастичне іманентне чи невластиве художньому твору, тож зумовлюється задумом автора як атрибутивна риса. Осмислена вона дуже давно, ще давньогрецький письменник Лукіан Самосатський, деякі твори якого зараховують до фантастики, наприклад «Правдиву історію» («Ἀληθῶν Διηγημάτων», близько 170 р.), підкреслював, що написане ним – вигадка: «Одне я скажу правдиво: я буду писати неправду. Це моє зізнання має, на мою думку, зняти з мене обвинувачення, що тяжіє над іншими, оскільки я сам визнаю, що ні про що не буду говорити правду. Отже, я буду писати про те, чого не бачив, не зазнав і ні від кого не чув, до того ж про те, чого не тільки насправді немає, але й бути не може. Унаслідок цього не слід вірити жодній із наступних пригод» [116, 101], тож можна вважати, що фантастика як усвідомлена та явна художня вигадка, те, що суперечить дійсності, осмислена ще в античності, хоч і не мала тоді відповідного термінологічного означення.

Отже, не просто «незвичайне, неіснуюче, невідоме або явно вигадане» є фантастикою, а те, що автор усвідомлював як таке, причому неважливо, чи вірить читач у можливість образу, як у прикладі про зурочення, чи зовсім не помічає фантастичного елемента, що відбудеться зі сучасним читачем, який, не задумуючись про час написання, зустрінеться в тексті з електронним планшетом або описом відеочату. Позиція читача в питанні віри або невіри у «фантастичне» не є визначальною, проте, зазначимо, повноцінне естетичне сприйняття твору стане можливим тільки в разі розуміння читачем художньої умовності, тобто усвідомлення «неправдивості» вимислу входить в естетичні координати фантастичного тексту і є однією з його цілей.

Позиція автора щодо питання «неправдивості» зумовлюється уявленнями про дійсність, поширеними під час написання тексту, хоча може їм і суперечити, що особливо актуально для сучасної фантастики: величезна кількість гіпотез і теорій, які часто суперечать одна одній, як теорія відносності та квантова механіка, дозволяють створювати авторам образи, раціональні і правдоподібні з певного

погляду, але не відповідні іншим поширеним у науці думкам. Цікавим у цьому контексті мотивом став принцип невизначеності Гейзенберга, художньо обіграний, наприклад, Террі Прачеттом у творах «Смерть і що трапляється після» («Death and What Comes Next», 2002 р.), «Тримай марку» («Going Postal», 2004 р.) тощо. Отже, сутність феномену фантастичного узагальнено доцільно визначити як усвідомлене автором художнє зображення неможливого як реального.

Концепцію умовності бере до уваги сучасна дослідниця О. Ковтун. Цікаво, що вона дає широке і вузьке розуміння терміна «фантастика», виходячи з напрацювань фантастознавчого дискурсу. За широкого трактування, фантастика є «особливим способом утілення реальності в художньому творі. Суть цього способу полягає у відступі автора під час створення сюжету і персонажів від буквальної "життеподібності", у переосмисленні та "перекомбінації" реальних об'єктів і процесів у фантастичні (чудесні, чарівні тощо) образи і події» [87]. Дослідниця зауважує, що «їй у відповідність, нехай і неповну, можна поставити популярний у вітчизняній теорії літератури в 1960 – 1970-ті рр. термін «вторинна художня умовність» [87]. У вузькому значенні О. Ковтун визначає фантастику як особливу «сферу художньої словесності, насамперед сучасної», «великий жанр», «поряд, наприклад, із пригодницькою літературою (там теж бувають і повісті, і романи), детективом або навіть сатирою. Поняття "жанр" виступає тут у "базовому" значенні: "сорт", "тип", "вид"» [87]. Вузькому розумінню відповідає група творів, поєднаних «фантастичним началом» [87].

В основі концепції О. Ковтун кілька положень. Пояснюючи природу фантастичного, вона звертається до визначення, запропонованого І. Анненським: «Вигадане, те, чого не буває й взагалі не може бути» [87]. Оскільки «"вигадане", "придумане", "нафантазоване"» може набувати найрізноманітнішого вигляду, дослідниця всі прояви «явного вимислу» зводить до поняття «оповідь про надзвичайне» («необычайное»). Вона розмежовує шість різновидів «оповіді про надзвичайне», які є окремими типами художньої умовності: раціональну фантастику, *fantasy*, казкову, міфологічну, сатиричну і філософську умовність. Ці типи пов'язані, своєю чергою, із жанровими структурами літературної чарівної

казки, утопії, притчі, міфологічного, фантастичного, сатиричного роману, в сукупності становлять систему і здатні змішуватися. Раціональна фантастика та *fantasy*, на думку дослідниці, утворюють фантастику загалом, але у фантастичному творі можуть втілюватися й інші типи умовності, створюючи синтез. Типи умовності дослідниця виділяє, виходячи з особливостей зачину, його мотивації, форми вираження надзвичайного, специфіки образної системи, просторово-часового континууму, в якому розгортається дія, а також завдань і функцій конкретного типу вимислу.

Розглянемо термін «оповідь про надзвичайне» («повествование о необычайном»), який у якості спільного знаменника для «вигаданого», «придуманого», «нафантазованого» вибирає О. Ковтун [87]. Такі твори розповідають «про те, чого "не буває" в сучасній об'єктивній реальності або "взагалі не може бути". Йдеться не про незвичайне як унікальне, тобто можливе за рідкісного збігу обставин, а саме про надзвичайне, неіснуюче» [88, 5], до якого, на думку дослідниці, належить фантастика. Звернімося до тлумачного словника. Слово «надзвичайний» означає «видатний, рідкісний, винятковий, виключний, дуже сильний за своїм виявом; незвичайний», «неймовірний; незвичайний» (оскільки термін «повествование о необычайном» запропоноване О. Ковтун із урахуванням відтінків його значень російською мовою, ми, аби уникнути різночитань, продублюємо тлумачення слова «необычайный» без перекладу: «выдающийся, из ряда вон выходящий, исключительный, чрезвычайный, очень сильный по своему проявлению; необыкновенный», «невероятный; необыкновенный» [61]). Є підстави зробити висновок, що надзвичайне може бути частиною багатьох різновидів літератури, та й хороший автор зазвичай прагне поглянути навіть на повсякденні речі з унікального ракурсу, таким чином виділивши свій твір на загальному фоні. Біле Ікло в Джека Лондона – вовк надзвичайний, він перебуває в центрі сюжету і композиції, але це не робить вовка або присвячений йому роман фантастичними, як і не відсилає до інших типів умовності, виділених дослідницею: казкової, міфологічної, сатиричної або філософської. Характеристика «надзвичайний», тобто незвичайний і винятковий,

підходить більше для характеристики екзотичного образу, ніж фантастичного, хоча і може бути властивою йому. Що стосується уточнення про «неіснуюче» як елемент естетики фантастичного, то, як можна переконатися на прикладі з відеофоном і локатором у «Ральф 124С 41+» Х. Гензберка, «неіснуючим» фантастичний елемент гарантовано є лише з позиції автора, та й автор може припускати, що образ можна втілити.

О. Ковтун пропонує додаткове членування вторинної художньої умовності, тобто особливого способу «відтворення буття, що передбачає зміщення пропорцій, зміну логіки, надзвичайні комбінації звичних реалій тощо» [88, 42] на два рівня. До першого вона відносить «способи типізації, що зміщують реальні пропорції та змінюють звичний вигляд явищ, але не переходять кордонів "явного" вимислу», наприклад гіперболу, гротеск, метафору тощо, а до другого – «явний вимисел» [88, 42]. Фантастика в цій класифікації є проявом категорії «явного вимислу», як і філософська умовність, а поетична форма вимислу відноситься до першої. На наш погляд, філософська умовність (дотримуючись термінології О. Ковтун) має виділятися в окремий різновид вторинної художньої умовності, бо стратегія створення та осмислення філософського вимислу інша, ніж у фантастики. Фантастика прагне здаватися реальністю, а філософська вигадка спрямована в основному на передачу сенсу, закодованого автором у художні образи, при цьому правдоподібність зображеного не належить до провідних завдань. Отож філософському вимислу як різновиду умовності властива інша онтологія.

О. Ковтун дає широке та вузьке визначення фантастики, проте, на нашу думку, це поняття як термін вимагає однозначності. Потреба в конкретизації визначення цього терміна зростає у зв'язку з численними і різноманітними поглядами дослідників на нього. Термін «художня фантастика» повинен мати одне конкретне значення, а не широке і вузьке, як пропонує О. Ковтун, щоб не породжувати еквівокації та різнотлумачень. Водночас слід обговорювати і конкретизувати різні прояви фантастики в окремих термінах: так, можна говорити про літературну фантастику, щоб підкреслити її особливі художньо-естетичні параметри, відмінні від властивих художній фантастиці в інших видах мистецтва,

про наукову фантастику як особливий різновид художньої фантастики, що ставить у центр своєї філософсько-естетичної системи раціонально-науковий погляд на світ та специфічний науково-фантастичний засновок тощо.

Особливого погляду на фантастику дотримується відома дослідниця Ренате Лахманн. Вона аналізує фантастику як «модальність письма» («mode of writing»), це поняття запропонував ще Вальтер Скотт у статті «Про надприродне в літературі та, зокрема, про твори Ернста Теодора Вільяма Гофмана» («On the Supernatural in Fictitious Composition and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann», 1827 р.) [101, 170]. Р. Лахманн фантастичне розуміє як еретичну версію одного або одного з багатьох визначень реальності та самостійний варіант фікціонального. Вона підкреслює особливу природу фантастичного фікціонального: «Фантастика не підкоряється звичним нормам, які лежать в основі того фікціонального дискурсу, що прийнятий у культурі. Фантастика виходить за рамки міметичної граматики, деформує час і простір – так виникає фантастичний хронотоп – і порушує причинно-наслідкові зв'язки. [...] Вона продовжує традицію орнаментальності, арабески і гротеску, або, більш того, вона вперше відкриває цю традицію» [102, 8] та відзначає, що фантастичне в найширшому значенні породжується ірраціоналізацією мови: «Це твердження правдиве, наприклад, і в конкретному випадку "сміливої метафори", і в загальному випадку так званої "темної лірики". Воно, по суті, справжнє для кожної словотворчості, для кожного плоду незв'язаної реальністю уяви» [102, 11]. Із критикою розуміння фантастичного як такого, що породжується будь-якою ірраціоналізацією мови виступає Є. Нейолов [138], утім, як переконливо показує Р. Лахманн у праці «Дискурси фантастичного», аналізуючи античну та післяантичну риторичну і поетологічну традицію, зокрема парадокс (*inopinatum, mirabile*), псевдос (*mendacium, fictio*), оксюморон, «світ, вивернутий навиворіт» (*mundus inversus*), метафору тощо в аспекті їхніх словесних та аргументативних засобів [102, 78], традиція ірраціоналізації мови справді безпосередньо пов'язана з наративом і семантичною структурою фантастичних текстів, хоча, на нашу думку, не зумовлює їх. Німецька дослідниця розрізняє дві модальності фантастичного: суб'єктивну та

об'єктивну. Об'єктивна квазіреальна фантастичність доводить свою незалежність «від людського розуму та його оман» [102, 18] за допомогою аргументації, а суб'єктивна пояснюється снами, галюцинаціями, видіннями, нав'язливими станами або перверсіями [102, 18-19].

Для визначення поняття «фантастика» мають значення оцінки українських дослідників – М. Назаренка, А. Нямцу, О. Стужук.

Михайло Назаренко, український літературознавець, критик і письменник, означає фантастику як «опис світу, до якого вводиться елемент чудесного (надзвичайного, вкрай сумнівного)» [134]. Дослідник вказує на варіативність фантастичного елементу: ним може стати неіснуюча техніка, магія, не здійснені історичні події [134]. Водночас надзвичайне і малоімовірне можуть бути й у «реалістичній» пригодницькій літературі, але при цьому «вони розглядаються як можливе, хоча й екзотичне, тобто таке, що реально існує» [134].

Анатолій Нямцу вважає продуктивним говорити про художню фантастику як про літературний прийом, «адже такий підхід не просто розширює межі досліджуваного матеріалу, а дозволяє розглядати фантастичні "ігри" письменників у цілісному контексті літератур різних культурно-історичних епох» [150, 420]. Учений справедливо наголошує на можливості та необхідності порівняння фантастичного у творах різних часів. Разом із тим будь-який погляд на природу художньої фантастики дозволяє досліджувати її прояви у компаративному аспекті: можна аналізувати окремі прийоми та прояви фантастичного, а не лише саме фантастичне як прийом.

Олеся Стужук слушно підкреслює, що фантастика може проявляти себе в будь-яких жанрах і родах: «на родовому рівні може бути і епосом, і лірикою, і драмою, на видовому – і поезією, і прозою, на жанровому – епопесєю, романом, повістю, оповіданням, новелою, трагедією, комедією, власне драмою, поемою, кіносценарієм у його найрізноманітніших формах» [192]. Це визначення української дослідниці подібне до думки О. Ковтун, яка звертає увагу на наджанрову природу фантастики [87]. О. Стужук вважає, що фантастика –

метажанр, який містить у собі мегажанри, зокрема власне фантастику, наукову фантастику та фентезі, «як площину реалізації модальності» [191, 64].

Н. Тамарченко визначає фантастичне як тип художньої образності, заснований на «тотальному зміщенні-суміщенні меж "можливого" та "неможливого"» [196, 280]. Н. Тамарченко справедливо зазначає, що за допомогою фантастичного виражається «ціннісна структура гранично "одивненого" світу, де звичні (для героя і / або читача) елементи дійсності, а також мови, яка її описує, поєднуються несподіваним і неймовірним способом» [196, 279], а рецепція фантастичного «залежить від історично мінливих кодів репрезентації "можливого" та "неможливого", що належать конкретній літературній (культурній) епосі, від зав'язків творів із традицією, а також від естетичного досвіду читача» [196, 279]. Тобто фантастичне розглядається в концепції дослідника як феномен, зумовлений, зокрема, епохою і сприйняттям читача. Фантастичне, вважає вчений, здатне виражати як алегоричність, так і «онтологічну безумовність» зображеної в тексті реальності. Н. Тамарченко акцентує увагу на тому, що фантаст може створювати самостійний фантастичний світ («Володар кілець» Дж. Толкіна), поєднувати «надприродне» і «природне» (Г. Веллс «Країна сліпих»); також фантастичне може породжуватися матеріалізацією тропа чи бути створене комбінацією «просторово-часових "фрагментів" зображуваної реальності» [196, 279].

Цветан Тодоров визначав фантастичне виходячи з ментального стану читача під час сприйняття твору: «це вагання, яке відчуває людина, якій знайомі лише закони природи, коли вона спостерігає явище, що здається надприродним» [200, 25]. Як приклад такого твору французький учений наводить, зокрема, твір Жака Казота «Закоханий диявол» («Le diable amoureux», 1772 р.). До головного героя ночами приходять сільфіда. Утім, він не впевнений, чи відбувається це насправді. Разом із героєм, підкреслює Ц. Тодоров, вагається і читач [200, 24]; саме вагання читача визначальні для фантастичного твору [200, 30]. «Фантастичне існує, поки зберігається ця невпевненість; щойно вибираємо певну відповідь, ми залишаємо сферу фантастичного і вступаємо в межі сусіднього жанру – жанру незвичайного або жанру чудесного» [200, 25].

Ключовими для виникнення ефекту фантастичного Ц. Тодоров вважає кілька умов. По-перше, художній світ тексту повинен сприйматися читачем буквально, як тотожний реальному, що відрізняє рецепцію його образів від поетичних або чисто алегоричних. По-друге, зображення дійсності фантастичного світу має спонукати читача вибирати між природним і надприродним поясненням подій, таке ж вагання може відчувати і персонаж твору. Читач може зайняти певну позицію в сприйнятті твору, прийнявши надприродне або реалістичне трактування подій, або ж розцінивши текст як алегоричний, проте принциповим для ефекту фантастичного стає вагання у виборі певної позиції. Ц. Тодоров виділяє три функції фантастичного: 1) воно турбує та зацікавлює читача (прагматична функція) [200, 80]; 2) служить цілям нарації, тримаючи читача в напрузі та ущільнюючи інтригу (синтаксична функція); 3) допомагає описати всесвіт, якого не існує; зображене та предмет зображення поєднуються (семантична функція) [200, 80].

Важливо розуміти, що концепція фантастичного Ц. Тодорова не збігається з багатьма іншими. Так, наукову фантастику він відносить до чудесного, а не фантастичного, зокрема до так званого «інструментального чудесного»: «Тут з'являються невеликі пристосування, технічні удосконалення, немислимі в описувану епоху, але зрештою вони виявляються можливими. [...] Сучасна наукова фантастика, якщо вона не впадає в алегоричність, має той самий механізм. В оповіданнях такого роду факти зв'язуються один із одним абсолютно логічним чином, але на основі ірраціональних передумов. Для них також характерна структура інтриги, відмінна від структури фантастичного оповідання» [200, 50]. Окрім відокремлення наукової фантастики від царини фантастичного, не знаходимо у французького дослідника згадок про фентезі – провідний, як і наукова фантастика, різновид художньої фантастики ХХ ст. На нашу думку, причина, чому Ц. Тодоров так звузив концепцію фантастичного, криється в матеріалі, на який дослідник спирався: це, переважно, література французького романтизму.

Французький романтизм став одним із перших напрямків, де фантастичне посіло чільне місце. Утім, на початку ХІХ ст. фантастика викликала чимало суперечливих думок як у критиків, так і письменників, що позначилося на її

поетиці. Аби продемонструвати специфіку романтичної фантастики, звернемося до творчості класика французької літератури та відомого критика Шарля Нодьє. Відзначимо, що включення до літературно-критичного дискурсу терміна «фантастичне» часто пов'язують саме з маніфестом цього видатного романтика «Про фантастичне в літературі» («Du fantastique en littérature», 1830 р.) [146].

Типовою для романтичної фантастики є ситуація, коли не зрозуміло, чи чудесна природа описаних див, чи це лише результат помилкового розуміння героєм ситуації. Персонаж такого твору не впевнений, як слід потрактувати подію: у реалістичному ключі чи як невластиву дійсності, і це стає причиною його вагань. Разом із героєм вагання переживає читач, що Ц. Тодоров і визначив як головну ознаку фантастичного твору.

Ш. Нодьє належить цікавий творчий експеримент: він спробував описати чудесне як реальне, але водночас не відходить від традиційного для фантастики тих часів принципу «вагання». У повісті Ш. Нодьє «Фея хлібних крихт» («La Fée aux Miettes», 1832 р.) два оповідача: це божевільний Мішель із лікарні в Глазго та француз, який у пошуках правдоподібних фантастичних оповідей приїхав послухати розповіді хворих і виконує роль імпліцитного реципієнта [147].

Неймовірна оповідь божевільного пояснюється хворобою, він вірить у свої чарівні пригоди. Ця віра, на думку Ш. Нодьє, також має надати переконливості історії: «Якщо ти хочеш зацікавити людей фантастичною історією, ти повинен зробити так, щоб вони тобі повірили, а для цього ти неодмінно повинен вірити в неї сам. [...] Звідси я зробив висновок [...], що в епоху безвір'я оповідачем справжньої фантастичної історії не може бути ніхто, крім божевільного, за умови, звичайно, що він буде обраний із числа безумців винахідливих і покликаних творити добро» [147]. Посередником між публікою та божевільним має бути людина, яка живе «вигадками, примхами, фантазіями та любов'ю в найчистіших сферах духу» [147], тож Ш. Нодьє й уводить ще одного оповідача – шукача фантастичних історій. Результатом такої комбінації, відзначав письменник, мала б стати правдоподібність вимислу: «Мені здавалося, що присутність цих двох оповідачів надасть фантастичній історії необхідної правдоподібності» [147]. Тобто

романтик намагався водночас надати творові достовірності, – а, на його думку, найдостовірніший вимисел створює той, хто в нього вірить, – і за допомогою тверезого погляду французького дворянина реабілітуватися перед читачем за очевидну невідповідність історії реальному світові. Марення божевільного стає прийом, спрямованим і на обґрунтування видимої неправдоподібності, і на те, щоб надати їй переконливості завдяки вірі оповідача. Водночас Ш. Нодьє не прагне «обдурити» читача, вдаючись до містифікації та подаючи історію як істинну. «Фея хлібних крихт» – підкреслено фантастичний твір. До того ж письменник дає читачеві (як і наратору, який при здоровому глузді) самостійно вирішувати, правдива історія божевільного чи ні. При цьому і виникає типовий для значної частини романтичної фантастики ефект вагання, осмислений французьким структуралістом Ц. Тодоровим.

Однією з суттєвих причин домінування такої «прихованої» форми фантастичного у творах початку XIX ст., зокрема в творчості Ш. Нодьє, на нашу думку, може бути позиція тогочасної критики, яка спиралася на традицію класицизму і зустрічала фантастичне, за словами Ш. Нодьє, криком «грубої та невігласької люті» [146, 410]. У передмові до «Феї хлібних крихт» письменник полемізує з критикою, з погляду якої його твір через фантастику «нагадує за змістом, а в певному відношенні й за формою химерну балаканину, наслідування якої прирікає автора на вічні глузування» [147].

Зазначимо, таке неприйняття фантастичного було типовим не лише для Франції. Характерним для початку XIX ст. прикладом негативних поглядів на «вільності» поезики фантастичного може бути стаття Вальтера Скотта «Про надприродне в літературі та, зокрема, про твори Ернста Теодора Вільгельма Гофмана» (1827 р.). Фантастичний «спосіб письма» («the Fantastic mode of writing») Вальтер Скотт сприймає вкрай критично, вказуючи, що в ньому «нестримна фантазія користується найнеприборканішою та дикою свободою, і будь-які поєднання, якими б не були вони смішними або жахливими, відтворюються та застосовуються без докорів сумління» [182, 619], «читачеві тільки й залишається, що дивитися на виверти автора, як дивляться на стрибки або безглузді

переодягання арлекіна, не намагаючись розкрити в них що-небудь значніше за ціллю й змістом, ніж хвилину забаву» [182, 619-620]. Вальтер Скотт у вкрай жорсткій формі відмовляє фантастичним творам Гофмана в праві на приналежність до літератури: «Немає ніякої можливості критично аналізувати подібні повісті. Це не витвір поетичного мислення, більше того – у них немає навіть тієї мнимої достовірності, якою відрізняються галюцинації божевільного, це просто гарячкове марення, якому, хоч воно і здатне деколи схвилювати нас своєю незвичністю або вразити химерністю, ми не схильні дарувати більш ніж швидкоплинну увагу» [182, 651]. Варто зазначити, що Вальтер Скотт сам належав до кола романтиків і його ставлення до «екзотичних» образів мало бути поблажливішим, ніж у прибічників поезії класицизму.

Підхід до фантастики як до історій, що з погляду читача просто неможливі, свого часу критикував М. Гоголь. Так, у статті «Про рух журнальної літератури в 1834 та 1835 році» («О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», 1836 р.) він несхвально відгукується щодо «Фантастичних подорожей барона Брамбеуса» (1833 р.) Осипа Сенковського через те, що вони «нагадують книжки, яких колись було дуже багато, а саме: "Не любо – не слухай, а брехати не заважай", і тому подібні» [42, 466] та зазначаючи, що «відсутність будь-якої істини, природності та ймовірності ще не можна вважати фантастичним» [42, 466]. Зауважимо, що попри критику твори О. Сенковського користувалися шаленою популярністю.

Засуджував фантастичне і В. Белінський. У статті «Погляд на російську літературу 1846 року» («Взгляд на русскую литературу 1846 года», 1846 р.), аналізуючи повість Федора Достоєвського «Двійник» («Двойник», 1846 р.), критик відзначає, що твір має «істотний недолік: це [...] фантастичний колорит» [14, 41]. Фантастичне В. Белінський бачить однією з основних причин, чому «"Двійник" не мав ніякого успіху в публіки» [14, 40] і вважає, що «"Двійника" оцінили тільки деякі дилетанти мистецтва, для яких літературні твори становлять предмет не однієї насолоди, а й вивчення» [14, 41].

Отже, багато хто з письменників кінця XVIII – першої половини XIX ст. схилився до особливого різновиду фантастики, де фантастичне зображалось у специфічній «завуальованій» манері. Утім, із позиції пізнішої фантастики XIX ст., як і сучасної, ефект вагання персонажів чи читача, про який пише Ц. Тодоров, не обов'язковий. Більше того, це явище не властиве й ранішим проявам фантастичного. Так, ще Лукіан Самосатський, як зазначалося вище, у вступі до «Правдивої історії» попереджав, що його історія вигадана, і це унеможливило вагання під час її сприйняття: «не слід вірити жодній із наведених нижче пригод» [116, 101]. Таким чином, обмеження «фантастичного» принципом вагання, описаного Ц. Тодоровим, зумовлене обранням французьким структуралістом матеріалом для дослідження.

На нашу думку, щодо природи фантастики правильною видається позиція Т. Чернишової. Учена зазначає, що «про фантастику в індивідуальній творчості ми маємо право говорити лише тоді, коли сам автор не вірить у свої твори як у реальну дійсність, хоча окремі наївні читачі й можуть обманутися з цього приводу» [235]. Дослідниця визначає кілька віх на шляху розвитку фантастики. Їх три: по-перше, виникнення язичницьких міфів, які «для своєї епохи [...], звичайно, не були фантастикою, хоча і створені вони тими ж механізмами мислення, які згодом будуть брати участь у створенні прямої фантастики», по-друге, «народження усвідомленої художньої умовності, зокрема і фантастичної», і, по-третє, «народження фантастики як певної сфери літератури» [235].

Т. Чернишова слушно зауважує, що будь-який фантастичний засновок – це реалізація можливостей зображеного художнього світу: «вигадавши жителя Сіріуса Мікромегаса, Вольтер мав відправити його подорожувати між зірок» [235]. А. Фетисова, своєю чергою, зазначає, що науково-фантастична література має онтологію, яка уподібнюється онтології реальності [214, 11]. На нашу думку, принцип специфічної художньої онтології фантастики, на який вказують Т. Чернишова та А. Фетисова, типовий не лише для наукової фантастики. Так, мотив чаклунства, типовий для фентезі, передбачає, що художній світ твору онтологічно відмінний від реального й зумовлює ряд пов'язаних із цим образів і

мотивів. Специфічна онтологічна єдність художнього світу фантастичного твору є однією з особливих рис, які вирізняють художню фантастику. Так, Р. Нудельман навіть вважає, що «функціональна своєрідність фантастики полягає в тому, що її предметом є не емпірична дійсність у всьому її конкретному різноманітті, а якийсь узагальнений сенс буття» [149, 888]. Онтологічні координати художнього світу будуть змінюватися залежно від певного різновиду фантастики і навіть у зв'язку із субжанром твору.

Дослідники відзначають, що «фантасти беруть на себе завдання моделювати ситуації, які виходять за межі емпіричної реальності, ставити уявні експерименти, ламати метафізичні уявлення. У цьому полягає гносеологічна особливість наукової фантастики» [214, 11]. Утім, фентезі так само властиво ставити уявні експерименти і прагнути подолати межі реальності. У цьому випадку фантастичне матиме ненаукові виміри, а питання пізнання, як правило, стосуються духовного, а не матеріального світу.

Онтологічне обґрунтування внутрішньотекстового світу не обов'язково має бути експліцитним, вираженим у відповідних художніх образах, словах оповідача або персонажа, воно може бути імпліцитним. Існування фантастичного елемента або його властивості не обов'язково повинні висвітлюватися в тексті, важливою частиною художньої логіки фантастики може виступати ентимема. Наявність фантастичного елемента, який відіграє важливу роль у художньому світі, часто вказує на існування пов'язаного з ним, але не вираженого світу: автор не мусить підкреслювати існування рідної планети інопланетян, змальовуючи їхнє вторгнення на Землю, адже образ прибульців і так означає наявність інших світів.

Таким чином, фантастична література специфічна тим, що зображує як реальність щось абсолютно неможливе з погляду автора на час написання тексту. Водночас поетика фантастичної літератури спрямована на те, щоб запевнити читача в можливості змалюваного. Читач може повірити у фантастичну історію, як траплялося, наприклад, із романом «Плутонія» В. Обручева, але ця віра не зробить твір не фантастичним: визначальний чинник художньої фантастики – не ставлення читача, а позиція автора, який має бути свідомий свого вимислу. Художня

фантастика як явище має давню історію. Ще античний письменник та філософ Лукіан Самосатський у «Правдивій історії» підкреслював, що написана ним неймовірна історія про подорож на Місяць – чиста вигадка. Твори фантастики особливі художньою онтологією: внутрішньотекстовий світ зумовлюється фантастичним засновком, який оприявнюється в образах та мотивах, але не обов'язково має бути докладно обґрунтованим та описаним автором.

1.2. Класифікація фантастичної літератури

Особливим різновидом художньої фантастики є наукова фантастика, тож перед тим як увиразнити поняття науково-фантастичної літератури, потрібно осмислити художню фантастику як феномен, що має різноманітні варіації з власною специфікою.

Класифікація масиву фантастичних текстів – нелегке завдання для дослідника. У радянському літературознавстві ненаукова фантастика майже не виокремлювалася та не осмислювалася. Перед тогочасною фантастикою ставили переважно утилітарні цілі: закликати молодь вступати до технічних інститутів, навчати певним ідеалам тощо. Наукова фантастика визнавалася придатною для цього, а от існування фентезі, присвяченого «пустим» фантазіям, взагалі замовчували або удостоювали лише побіжних згадок.

У 1970-ті рр. радянське літературознавство зробило спробу членування фантастичної літератури, у якому ключовою стала роль фантастичного елемента. У руслі цих досліджень з'явився, наприклад, поділ на «змістовну фантастику» і «формальну фантастику мистецтва». У «змістовній» фантастиці елемент фантастичного стає структуротворним, а «формальна» фантастика мистецтва, хоч і виявляє себе як елемент поетики, виконує тільки допоміжну функцію «у розкритті авторського задуму, набагато ширшого, ніж безпосереднє трактування надзвичайного» [88, 75]. Відповідно до цієї концепції в творах «змістовної фантастики» елемент фантастичного важливий і цікавий сам собою, тоді як «формальна фантастика мистецтва» відводить йому службову роль, перетворюючи

на «засіб художнього іноказання». Із зазначеним членуванням фантастичної літератури пов'язана поява в подальшому літературознавчому дискурсі понять «фантастика-мета» і «фантастика-засіб». Однак на практиці таке розмежування часто неможливе: «Будь-який фантастичний образ, якщо він створений талановитим письменником, має як алегоричний сенс, так і самостійну пізнавальну і естетичну цінність. Можна лише з обережністю говорити про перевагу тієї чи іншої функції елемента надзвичайного стосовно конкретних текстів» [87]. О. Ковтун порівнює новели «Дівчина і смерть» М. Горького і «Смерть і дівка» Р. Бредбері, показуючи, що розмежування творів за принципом «формальна» – «змістовна» фантастика по суті залежить від стереотипного віднесення Р. Бредбері до фантастів, а М. Горького – до «не-фантастів» [88, 75].

Г. Гуревич розділяє фантастику на наукову фантастику і ненаукову фантазію. У науковій фантастиці «незвичайне створюється матеріальними силами: природою або людиною за допомогою науки і техніки» [50], а ненаукова фантазія – це твори, у яких «незвичайне створюється надприродними силами» [50]. У науковій фантастиці він виділяє фантастику-прийом і фантастику-тему, кожна з яких має свої підвиди. Фантастика-прийом використовує фантастику заради певної художньої мети, що не зводиться до фантастичної проблематики: «служить обрамленням, фоном, літературним прийомом» [49, 45], якщо прийом працює «на пізнання – тоді фантастика буде пізнавальна, на боротьбу – пригодницька фантастика, на вивчення людини [...] – психологічна фантастика» тощо [49, 45]. Фантастика-тема становить основну тему творів і включає фантастику чистої мрії, фантастику наукових ідей, лабораторну, виробничу, фантастику застереження і утопію [49, 45]. Коментуючи класифікацію Г. Гуревича, зазначимо, що через особливість художньої онтології фантастики практично неможливо створити твір, де фантастика є лише «фоном» чи «обрамленням». Якщо тема фантастичного твору не фантастична, це не робить нефантастичним сам твір. Скажімо, для відомої епопеї Джоан Роулінг про Гаррі Поттера визначальною стала нефантастична тема самопожертви та любові. Мати героя жертвує собою заради сина, у кінці Гаррі жертвує собою, аби вберегти від лихого чарівника друзів і школу, але

фантастичний засновок, впливаючи на сюжет, зумовлює фантастичні образи та мотиви.

Т. Чернишова розрізняє, по-перше, самоцінну фантастику, у творах якої фантастичний образ або гіпотеза є головним художнім завданням автора, цей різновид фантастики формує особливу сферу літератури, та, по-друге, фантастичну художню умовність, ознаками якої є «а) зміщення реальних життєвих пропорцій, якась художня деформація [...], і б) алегоричність, відсутність самоцінності образів», яка «є складовою частиною художньої умовності і ніби розчинена, розосереджена в усьому мистецтві» [235]. За типом оповіді у творах Т. Чернишова виділяє, по-перше, ігрову фантастику, або оповідь казкового типу, – твори з багатьма засновками, у яких «створюється особливе умовне середовище, особливий світ зі своїми законами, які, якщо дивитися на них із позицій детермінізму, здаються цілковитим беззаконням» [235]. Походженням цього різновиду фантастика зобов'язана карнавалу та ігровій перебудові світу мистецтвом [235], саме із ним Т. Чернишова пов'язує західне фентезі. По-друге, дослідниця виділяє розповіді про дивовижне і надзвичайне, яким властива детермінована модель дійсності в художньому світі твору. Чудеса в творах такого типу імовірнісні, їх пояснюють передбачуваними або вигаданими законами природи: «сучасна фантастика надзвичайного і дивного зображує не те, що сталося, а те, що могло б статися, якби існував такий-то закон природи або якби було зроблено таке-то відкриття або винахід» [235]. Утім, поділ на фантастику за принципом детермінованості чи не детермінованості художнього світу вельми умовний, адже художня фантастика особлива саме через свободу фантазії митця. Письменник може обирати різний матеріал для засновків своїх творів: ненауковий для фентезі, а науковий для наукової фантастики, але у творенні художнього світу він обмежений лише задумом та власною фантазією.

Аналізуючи літературу XIX – XX ст. в загальному руслі фантастичних творів, О. Ковтун розмежовує «раціональну фантастику» і «fantasy»: «Ці два різновиди фантастики є [...] двома самостійними типами художнього вимислу і розрізняються за способом перестворення реальності, що знаходить відображення

в особливостях проблематики і художньої структури» [88, 78]. О. Ковтун до раціональної фантастики відносить твори, у яких описано те, що на певний момент не зустрічається в реальності, тоді як у *fantasy* – те, чого «взагалі не може бути» [87], зважаючи на наукові уявлення. У раціональній фантастиці дослідниця розмежовує «науково-технічну» (яка співвідноситься з традицією Ж. Верна) та «соціально-філософську» (співвідносна з традицією Г. Веллса). Дослідниця приділяє увагу специфіці наукової фантастики, яку вважає за потрібне визначати як «раціональну». Вона вважає, що наукова фантастика має швидше раціональне начало, а не наукове, особливо в тому її субжанрі, який О. Ковтун виокремлює під назвою «соціально-філософська раціональна фантастика». Втім, наукову фантастику від філософської умовності відокремлює в першу чергу існування науково-фантастичного засновку, пов'язаного з певною науковою чи технічною художньою гіпотезою. Якщо такий засновок є – твір можна називати науковою фантастикою, і це буде доречно; якщо його немає – маємо справу з іншим різновидом літератури, тож виокремлювати специфічний жанр «раціональної фантастики» не виникає потреби.

Український літературознавець М. Назаренко виділяє вісім різновидів фантастики [134]. Це прикордонна зона (твори на межі фантастики і реалізму), «чиста» фантастика (чудесне не пояснюється ні чарами, ні наукою), релігійна фантастика (чудесне обґрунтоване божественним або демонічним впливом), містика (чудесне показано як надприродне, але не пов'язане з релігією), альтернативна історія (в основі чудесного – припущення, що історія могла піти іншим шляхом), наукова фантастика (в основі чудесного «наукове або квазінаукове пояснення» [134]), фентезі (світ, у якому діють чари) та наукове фентезі («помахам чарівної палички дається (квазі-) наукове пояснення» [134]). Класифікація М. Назаренка логічна та структурована. Водночас, на нашу думку, якщо «помахам чарівної палички дається (квазі-) наукове пояснення» [134], то це або фентезі (якщо для фантастичного засновку вирішальним стало надприродне), або наукова фантастика (якщо чари лише сприймаються героями як такі, а насправді є раціонально пояснюваним природним явищем); наукове фентезі мало би бути

різновидом фантастики, де науково-фантастичний та фентезійний засновки рівноправні.

О. Чигиринська, українська письменниця і дослідник фантастики, вважає, що фантастика – це жанр і визначає її за специфікою хоронотопу: «фантастичний хоронотоп [...] – такий образ місця і часу, якого немає і не може бути – але описується він при цьому як такий, який за певних умов міг десь існувати» [237]. Фантастичний хоронотоп на думку дослідниці, може створюватися «трьома основними методами: утопією (неможливе місце), ухронією (неможливий час) і ускевією (неможлива річ у підкреслено реальному хоронотопі)»; ці три методи і визначають «субжанровий» розподіл фантастики: «те, що ми називаємо "фентезі", і те, що ми називаємо "космічною оперою", по суті, різняться тільки вибором топосу [...]; часова ж структура в обох випадках однакова: це так званий авантюрний час» [237]. О. Чигиринська пропонує незвичну та оригінальну класифікацію, втім вона не пов'язана з літературною традицією. Так, і фентезі, і наукова фантастика мають свою специфіку, а також історію виникнення та еволюції. У цих сформованих різновидах художньої фантастики існують навіть специфічні субжанри, такі як кіберпанк – у науковій фантастиці, або слов'янське фентезі – у фентезі тощо. Також, на нашу думку, фентезі та космічна опера не просто відрізняються вибором хоронотопу, а й мають специфічну поетику: особливості образів, мотивів, проблем, тем, ідей, подекуди навіть стилю. Таким чином, пропозиція О. Чигиринської цікава для вивчення та подальшого розвитку, але поки не може претендувати на системне та історично зумовлене визначення різновидів фантастики.

Н. Тамарченко вирізняє особливий вид фантастики – авантюрно-філософську. Цікаво, що термін вбирає в себе як фентезі, так і наукову фантастику, при цьому, на думку вченого, спільним знаменником слугують такі риси поетики: «Властивості художнього простору-часу, подій, персонажів тут, як і в усій сфері фантастичного, не відповідають традиційним уявленням про межі можливого та імовірного; але, на відміну від інших видів фантастики, у цьому її різновиді безумовна реальність (не алегоричність) світу персонажів поєднується з

філософсько-експериментальним характером сюжету, включаючи внутрішню основу вчинку героя, причому такий сюжет має на меті випробування ідеї» [196, 277]. Авантюрно-філософська фантастика, на думку Н. Тмарченко, має характер авторського експерименту, що зближує її з філософської сатирою, «проте дійсність Ф. а.-ф. не алегорична і не містить натяків на викриття автором сучасності» [196, 278]. Як приклад учений наводить, зокрема, романи Р. Шеклі «Ордер на вбивство», С. Лема «Повернення з зірок», Р. Бредбері «451 за Фаренгейтом». Відзначимо, складно погодитися з тим, що названі твори не містять відсилань до дійсності, вони мали зумовлений епохою характер.

Цікавим видається погляд фольклориста і фантастознавця Є. Нейолова, який поділяє фантастику на фантастику загальнолітературну і фантастику жанровозумовлену. Фантастика загальнолітературна зумовлена задумом письменника: «вона – факт його творчої біографії, наслідок особливостей його таланту і письменницької індивідуальності» [139, 8], у цьому випадку фантастичне в творі має факультативний характер: «письменник вільний використовувати або не використовувати фантастичну сюжетику і образність у своєму творі: він це вирішує сам відповідно до задуму» [139, 8]. У випадку фантастики жанровозумовленої – автор звертається до усталених жанрів, тобто слідує канону [139, 8]. У жанровозумовленій фантастиці Є. Нейолов виділяє жанри наукової фантастики, літературну казку та фентезі.

У сучасному літературознавстві один із найпоширеніших підходів – класифікація художньої фантастики за проблемно-тематичним принципом. Проглянувши архіви провідного часопису «Світ фантастики», можна зробити висновок, що літературні критики часто користуються саме проблемно-тематичним принципом. У численних статтях, які належать Б. Невському, Д. Тархабанову, А. Криму, А. Михайлову, М. Попову, Я. Хорошкову та іншим розглянуто такі жанри фантастичної літератури як «м'яка» наукова фантастика, «тверда» наукова фантастика, авантюрна фантастика, альтернативна географія, альтернативна історія, апокаліпсис, постапокаліпсис, бойова фантастика, фентезі, героїчне фентезі, міська фантастика, готика, детективна фантастика, дизельпанк, жіноча

фантастика, загублені світи, історичне фентезі, кіберпанк, інтелектуальне фентезі, комічна фантастика, космічна опера тощо. Проблемно-тематичний принцип класифікації фантастики може бути використаний для простеження історії певної теми чи ідеї, проте не дає підстав для окреслення чітких естетико-поетологічних меж різновидів фантастики. Причина в тому, що теми, проблеми, ідеї та мотиви в художній фантастиці надзвичайно мінливі та варіативні, здатні до трансформації та злиття, тож під час їх ретельного простеження «з'явиться» величезна кількість «жанрів». Яскравим прикладом є виділені за вказаним принципом «жанри» стимпанку (наукова фантастика, де технології зображені на рівні доби парових машин), дизельпанку (технології рівня 20 – 50-х рр.), хроноопери (осердя фабули – мандрівки у часі) тощо.

Утім, на нашу думку, проблемно-тематичний принцип придатний для субжанрового поділу фантастики. Скажімо, перераховані вище різновиди «панку» слід сприймати як окремі субжанри наукової фантастики. Ми пристаємо на думку С. Чуприніна, який пропонує залишити «за поняттям жанр (роман, повість, вірш, сонет) його традиційний сенс, який зумовлювався б такими ознаками, як приналежність до певного роду літератури, домінування певної естетичної якості, обсягу і загальної структури твору» [238], а дрібніші характеристики, наприклад, документальну повість, технотрилер, доцільно називати субжанрами [238]. Також ми зупиняємося на терміні «субжанр», оскільки він подекуди вже використовується дослідниками фантастики. Наприклад, С. Іняшкін говорить про субжанри наукової фантастики, називаючи космічну оперу, таймпанк тощо [71, 16].

Отже, у роботах дослідників найпоширенішим є погляд на фантастику як на літературний жанр. Водночас наукова фантастика та фентезі в роботах численних фантастознавців також визначаються як жанр. На нашу думку, найперше художню фантастику важливо не зводити лише до літератури. Літературна фантастика – один із проявів художньої фантастики взагалі, яка, про що ми зазначали вище, зустрічається в багатьох видах мистецтва: живописі, скульптурі, кінематографі, навіть архітектурі тощо. Зважаючи на таку варіативність проявів художньої

фантастики, ми означаємо її як особливий різновид художніх творів, заснований на усвідомленому художньому зображенні неможливого як реального та властивий різним видам мистецтва. Таким чином, слід виокремлювати літературну, кінематографічну, музичну та іншу фантастику.

Визначальне місце в поетиці фантастики, як зазначалося, відіграє художньо-фантастична гіпотеза, припущення, що стає вирішальним для моделювання художнього світу. Цей елемент поетики отримав назву «фантастичний засновок» («фантастическая посылка» в терміносистемі російського літературознавства), що відсилає до терміносистеми логіки. Засновок у логіці розуміють як судження, яке є підставою для висновку, у художній фантастиці таке «судження» організує та структурує твір, який вибудовується на основі певного фантастичного припущення.

У художній фантастиці можна виокремити два основних русла залежно від того, із чим пов'язаний вимисел і, відповідно, фантастичний засновок у творі: якщо з науково-технічним елементом – маємо справу з науковою фантастикою, якщо з надприродним – із фентезі. Художня фантастика може втілюватися в різних родах та жанрах літератури, зберігаючи поділ на наукову фантастику та фентезі. Наприклад, серед епічних творів можна назвати науково-фантастичний роман «Транслюдина» («Трансчеловек», 2006 р.) росіянина Ю. Нікітіна та фентезійний роман «Гра престолів» («A Game of Thrones», 1996 р.) американця Джорджа Мартіна. Серед драматичних – науково-фантастичну п'єсу «R.U.R.» чеха К. Чапека та фентезійну п'єсу «Гаррі Поттер і прокляте дитя» («Harry Potter and the Cursed Child», 2016 р.) англійців Дж. Роулінг, Дж. Торна та Дж. Тіффані. Серед ліричних – ліричний фентезійний вірш «Дорога сну» («Дорога сна», 1993 р.) росіянки Н. О'Шей, серед ліро-епічних – науково-фантастичну поему «Аніара» («Aniara: en revy om människan i tid och rum», 1956 р.) шведського нобелівського лауреата Г. Мартінсона тощо.

Також, на нашу думку, у науково-фантастичних та фентезійних літературних творах варто виділяти субжанри за проблемно-тематичним та поетологічним принципами. Так, у науковій фантастиці можна виокремити твори біопанку,

присвячені наслідкам генетичних та інших біотехнологічних утручань, нанопанку, присвячені впливу на людину та людство нанотехнонауки тощо.

Таким чином, існує чимало підходів до класифікації фантастики. Багато з них є спірними. Скажімо, класифікація творів за принципом «формальна» – «змістовна» фантастика залежить більше від позиції дослідника, а не вмотивована поетикою творів. Ми притримуємося позиції, що в художній фантастиці можна виокремити два основних русла, залежно від природи фантастичного в творі: наукову фантастику, де фантастичний засновок має науково-технічний характер, та фентезі, де фантастичний засновок апелює до надприродного. Художня фантастика властива багатьом видам мистецтва. У літературі фантастика може втілюватись у різних родах та жанрах, зберігаючи диференціацію за специфікою фантастичного засновку на наукову фантастику та фентезі. Також у фантастичній літературі можна виокремлювати субжанри за проблемно-тематичним принципом, зокрема у науковій фантастиці – кіберпанк, стимпанк, біопанк, нанопанк тощо.

Висновки до першого розділу

Дослідженням фантастики та фантастичного займалися Є. Аксьонова, Г. Гуревич, О. Ковтун, Р. Лахманн, С. Лем, Ю. Лотман, М. Назаренко, Ш. Нодьє, А. Нямцу, О. Стужук, Ц. Тодоров, Т. Чернишова та інші. Слово «фантастика» походить від грец. «φανταστική» – «мистецтво уяви», «фантазія», а словосполучення «фантастичне мистецтво» вживав ще Платон. Утім, давньогрецький мислитель вкладав у це поняття далеке від сучасного значення: про фантастичне мистецтво, за його словами, йдеться тоді, коли митець викривлює явища дійсності з естетичною метою. Художня фантастика – крайній вияв творчої фантазії, специфічна форма художнього вимислу: фантастичне завжди підкреслено неможливе, але зображається якомога достовірніше і правдоподібніше. Унаслідок цього читач опиняється в дихотомії «віри-невіри»; відомі випадки, коли читачі сприймали фантастичні твори за реалістичні («Плутонія» В. Обручева, «Правда про те, що трапилося з містером Вальдемаром» Е. По). Фантастика є проявом

особливого різновиду мімесису (мімесис – творчість, що передбачає вимисел), художнім відтворенням реальності, вибудованим у руслі творчої вигадки, втілення якої з погляду автора неможливе в дійсності у момент написання твору. Ц. Тодоров слушно зауважує на необхідності відокремлювати поезію та алегорію від фантастики, утім, вони можуть і співіснувати в одному тексті. Участь уяви у феномені фантастики настільки значна, що зближує її з наукою та винахідництвом.

Розуміння читачем художньої умовності входить в естетичні параметри фантастичного. Водночас фантастичні образи можуть із часом утілюватись у реальності, або читачі можуть просто повірити в них, але це не зробить твір не фантастичним. Фантастичне – якість, яку свідомо закладає в твір автор, тож визначальна саме його позиція. Так, ще Лукіан Самосатський у передмові до твору про політ на Місяць підкреслював, що його твір – вигадка, і не варто вірити жодному слову в ньому («Правдива історія»). Не можна погодитися з думкою дослідників, які відносять до фантастики образи міфів і релігій, адже для вірян вони не менш реальні, ніж видиме довколишнє. Історичний шлях фантастики становить складне питання: аби з'ясувати, чи фантастичний той чи той твір, слід переконатися, що автори не вірили в нього. Нещодавно в Ісландії місцеві жителі виступили проти будівництва дороги, що мала проходити через місця, де за повір'ями живуть ельфи. У цьому випадку ельфи з місцевих легенд не є фантастикою, бо у них вірять. Позиція автора фантастичного твору зазвичай зумовлена поглядами на дійсність, поширеними на момент написання твору, хоча може і суперечити їм. Слушною видається думка Р. Лахманн, що наратив і семантична структура фантастичних текстів пов'язані з традицією ірраціоналізації мови, зокрема античною та післяантичною риторичною і поетологічною традицією. Водночас традиція ірраціоналізації мови не зумовлює фантастику, існування якої пов'язане насамперед зі специфікою творчої вигадки і мислення.

Фантастика і фантастичне – явища інтермедіального характеру. Художня фантастика знайшла прояв, окрім літератури, у кіно (Дж. Лукас, С. Мофат), живописі (Ю. Швець, Б. Вальєхо), коміксі (А. Дрейк, Х. Сораті), архітектурі (М. Резанова), музиці (Г. Берліоз, Е. Гріг) тощо. Таким чином, художню фантастику

не можна зводити до різновиду літератури. Це особливий різновид художніх творів різних видів мистецтв, зумовлений специфікою мімезису.

Отже, художня фантастика – особливий різновид творів мистецтва, зокрема літератури, заснований на усвідомленому художньому зображенні неможливого з погляду автора як реального. Важливою ознакою фантастичного твору є фантастичний засновок. Це вихідне припущення, яке робить письменник, моделюючи художній світ фантастичного твору, своєрідний уявний експеримент. За природою фантастичного художнього фантастику можна поділити на наукову фантастику, засновок якої має науковий або технічний характер, та фентезі, що спирається на надприродне. Художня фантастика може втілюватись у будь-якому літературному роді: епосі («Гра престолів» Дж. Мартіна), драмі («Гаррі Поттер і прокляте дитя» Дж. Роулінг, Дж. Торна та Дж. Тіффані), ліриці («Дорога сну» Н. О'Шей), ліро-епосі («Аніара» Г. Мартінсона). У кожному з різновидів художньої фантастики можна виділити субжанри за проблемно-тематичним та поетологічним принципами: наприклад, у науковій фантастиці – нанопанк, присвячений художньому осмисленню перспектив нанотехнонауки, стимпанк, у якому технології моделюються на рівні доби парових машин, біопанк, присвячений біотехнологічним експериментам та їхнім суспільним наслідкам тощо.

РОЗДІЛ 2.

КУЛЬТУРОСОФСЬКІ ТА ПОЕТОЛОГІЧНІ КООРДИНАТИ ЛЮДИНИ В НАУКОВІЙ ФАНТАСТИЦІ

2.1. Наукова фантастика в літературно-художньому дискурсі

Наукова фантастика – різновид художньої фантастики, у якому фантастичний елемент, визначальний для структури художнього світу, аргументується реальними чи художньо змодельованими науковими відкриттями або технічними винаходами. Специфіку наукової фантастики досліджували А. Брітіков [26], О. Ковтун [88], Є. Нейолов [137], А. Нямцу [152], Т. Чернишова [235] та інші. У цьому розділі ми розглянемо феномен наукової фантастики, її становлення та особливості осмислення людини в її художній системі.

2.1.1. Феномен наукової фантастики

Філософ та літературознавець В. Ізер слушно зауважує, що «художня література – не тільки постійне відтворення світу, у якому ми живемо, але і роздум про те, хто ми самі. За будь-яких визначень, які давали терміну мімесис в історії, завжди йшлося про відтворення зі своєю особливою функцією. Первісно мімесис мислився як повторення основних форм природи або вдосконалення тієї природи, яка була недосконалою. Отже, мімесис і в якості відтворення також переступав межі» [70]. У рамках художньої фантастики, зокрема наукової фантастики, мімесис стає знаряддям творця-експериментатора, який змінює факти реальної природи не з метою її вдосконалити, а щоб знайти відповідь на певну проблему, що постає із засновку.

Розвиток літературної наукової фантастики в XIX – XX ст. зумовив її виокремлення в різновид літератури зі своєю специфікою образів, тем та мотивів, хоча прояви науково-фантастичної поетики знаходимо ще в античній літературі. Термін «наукова фантастика» виник у східноєвропейському дискурсі в 1914 р. і

належить Я. Перельману, фантастові та критикові, який опублікував у журналі «Природа та люди» твір «Сніданок у невагомій кухні» (за мотивами роману Ж. Верна «Із Землі на Місяць»), і дав йому підзаголовок «Науково-фантастичне оповідання Я. Перельмана». Західний термін на позначення цього явища належить Х'юго Гернсбеку, американському письменнику та видавцю, який у 1923 р. в журналі «Наука та винахід» використав словосполучення «scientific fiction».

Фантастичний засновок, тобто визначальна для твору фантастична художня гіпотеза, у науковій фантастиці базується на пов'язаному з наукою чи технікою художньому припущенні. Поширена думка, що засновок у науковій фантастиці може бути лише один. На таку позицію пристають, зокрема, Т. Чернишова, О. Ковтун та інші. Ця настанова пішла від Герберта Веллса [88, 97], який уважав, що у фантастичному творі доцільне тільки одне припущення, а більша кількість заплутує читача: потрібно «зберегти найсуворішу вірність первинному фантастичному засновку, бо кожна зайва вигадка, що виходить за його межі, надає відтінку дурного письменництва цілому» [211, 351]. Водночас фантастознавці вказують, що для фентезі властиві кілька засновків.

У перенесенні тези Г. Веллса на логіку всієї наукової фантастики є кілька хиб. По-перше, Г. Веллс не вважав себе «чистим» науковим фантастом, він протиставляв свої твори «науковим оповіданням» Жуль Верна: «літературні оглядачі були схильні навіть колись називати мене англійським Жуль Верном. Насправді немає рішуче ніякої літературної подібності між передбаченням майбутнього у великого француза і цими фантазіями. У його творах майже завжди йдеться про цілком здійсненні винаходи та відкриття, і в деяких випадках він чудово передбачив дійсність. [...] Але мої повісті [...] це фантазії зовсім іншого стибу. Вони належать до того ж літературного роду, що і "Золотий віслюк" Апулея, "Правдива історія" Лукіана, "Петер Шлеміль" і "Франкенштейн"» [211, 349-350]. Хоча твори Лукіана і Мері Шеллі мають риси наукової фантастики, історія про перетворення на віслюка в Апулея або продаж власної тіні в Адельберта Шаміссо ближчі швидше до сучасного фентезі, тож принципи, на які спирався видатний англійський фантаст, не специфічні для наукової фантастики.

Висновки Г. Веллса, засновані на його власному творчому методі, не варто механічно переносити на сучасну наукову фантастику і тому, що для неї важливими стали художні експерименти Ж. Верна, зокрема заглиблення в наукові гіпотези та футурологічно-профетичне осмислення розвитку технологій.

По-друге, через системне значення наукового знання та техніки в картині світу будь-яке наукове або технологічне припущення пов'язане з рядом інших наукових, технологічних, соціальних, культурних, культурно-психологічних чи інших припущень. Так, засновок про міжзоряні перельоти в науково-фантастичному пародійному романі «Космобіолухи» («Космобіолухи», 2001 р.) білоруської письменниці О. Громико та українського письменника А. Уланова має такі взаємопов'язані засновки, як існування інопланетних цивілізацій, можливість дружньої комунікації з цими расами, існування в космосі придатних для життя людини планет окрім Землі тощо [45]. О. Ковтун зазначає, що один засновок не виключає існування «наслідків» цього засновку [88, 98], утім виникає питання: чи можна стверджувати, що певне художнє припущення є засновком, а інші – лише «наслідками». Скажімо, у наведеному вище прикладі можливість міжзоряних перельотів, інопланетні цивілізації та придатні для життя планети – пов'язані між собою художні гіпотези, з яких через системність та єдність художнього світу складно вирізнити провідну.

Існує думка, що науково-фантастичний засновок не має суперечити природничо-науковим поглядам, прийнятим на час написання науково-фантастичного тексту. Її легко спростовує аналіз багатьох науково-фантастичних творів. Наприклад, у засновку оповідання Сергія Лук'яненка «Нема чого ділити» («Нечего делить», 2004 р.) [121] закладена думка, що людство вповні оволодіє нанотехнонаукою та навіть фемтотехнологіями («femto-» – префікс, що означає множник 10^{-15}), тоді як сучасна фізика поки що не бачить можливостей для створення механізмів таких розмірів, здатних автономно працювати. Тобто наукові фантасти в ідейно-тематичному плані відштовхуються від реальних відкриттів та гіпотез (у випадку з оповіданням С. Лук'яненка – маніпулювання матерією

нанорівня), але художня логіка їхніх творів виходить далеко за межі наукових положень.

У зазначеному контексті можна пригадати слова видатного сучасного польського фантаста Анджея Сапковського: «Дискусія про те, що чарівних гарбузів не було і не буде, а Великий Вибух був або колись там ще буде, для мене залишиться дискусією безплідною та смішною, яку можна порівняти з позицією тих цекістських діячів від культури, які колись вимагали від Теофіла Оцепки, щоб той припинив малювати гномів, а переключився на зображення комуністичних досягнень, оскільки гномів нема і не буває, а комунізм є. І давайте домовимося раз і назавжди: з погляду антивіризму фентезі не краще і не гірше, ніж так звана наукова фантастика» [177]. Зі словами А. Сапковського цілком можна погодитися: у феномені наукової фантастики визначальним є все ж елемент творчої фантазії, а не науки, тож уважати її художню логіку подібною до наукової, а образи – схожими на справжні науково-технічні відкриття не варто.

До специфіки наукової фантастики дослідники відносять те, що її образи «більшою мірою спираються на абстрактні поняття, на логіку фантастичної ідеї, що породила їх, ніж на асоціацію із живою дійсністю» [25], і цей різновид фантастики апелює «не стільки до конкретно-практичного, скільки до абстрактного теоретичного досвіду нашої уяви» [25]. Із цим можна погодитися лише частково. Образи та мотиви наукової фантастики, спрямовані на створення прикмет фантастичного художнього світу, що відрізняють його від світу реального, справді апелюють до уявлень читачів про досягнення науки та техніки. Утім, автори застосовують і цілком реалістичні риси в науково-фантастичних образах, а також вводять до текстів реалістичні образи та мотиви, що надає художньому світові твору більшої достовірності через зближення з реальністю. Також варто додати, що високоякісний художній образ ніколи не втрачає зв'язку з реальністю завдяки природі мистецтва, якому властиво рефлексувати у відповідь на соціальні та культурні інтенції. Навпаки, твори художньої фантастики завжди занурені в дискурс «живої дійсності», тонко передчуваючи її порухи, що дозволяє прозирати майбутнє та втілюється в профетичних науково-фантастичних образах.

Гарною ілюстрацією виступає, наприклад, процес технізації життя пересічної людини, яке дедалі більше пов'язане з комп'ютерами, Інтернетом, усілякими гаджетами тощо. Фантасти ще ХІХ ст. зображали людство майбутнього в контексті посилення ролі техніки в житті. Ілюстрацією може слугувати твір Володимира Одоєвського «4338-й рік: Петербурзькі листи» («4338-й год: Петербургские письма», 1837 р.). Змальовуючи реалії далекого майбутнього, наратор відзначає такі факти, як повітряне сполучення («для них літати повітрям те саме, що нам їздити залізницею» [154, 244]), електроходи, освітлені електричними ліхтарями тощо.

Науково-фантастичний образ, мотив, тема чи ідея, як і фантастичний твір узагалі, завжди мають підґрунтя в реальному світі. Навіть інтуїтивному осяянню передує тривалий процес, який має певну структуру [35, 251]. Аналізуючи природу уяви, Т. Федорова описує механізм створення образу: в основі завжди є «сприйняття, що надає матеріал, із якого будуватиметься нове» [213, 278]; цей матеріал піддається процесам переробки – комбінуванню та перекомбінуванню, завдяки «дисоціації (аналіз) і асоціації (синтез) сприйнятого» [213, 278], в кінцевому результаті «уява втілюється, або кристалізується в зовнішніх образах» [213, 278]. Таким чином, будь-який науково-фантастичний елемент не може бути створений без основи на реаліях дійсності або творі, який, своєю чергою, буде спирається на дійсність. Водночас навіть коли письменник опрацьовує образ іншого автора, його творчість не позбавиться впливу дійсності через суб'єктивний людський досвід і зануреність письменника в соціокультурні реалії життя. Це положення дозволяє простежити шляхи утворення науково-фантастичного елемента в художньому творі, що дасть змогу виокремити передумови для аналізу як фантастичних образів, мотивів, тем та ідей, так і фантастичного твору в цілому.

Ми виділяємо кілька основних шляхів творення власне науково-фантастичних образів, мотивів, тем та ідей. Вони можуть бути 1) заснованими на ідеї, яка набуває науково-фантастичних рис лише в подальшій роботі письменника, 2) заснованими на наукових гіпотезах та припущеннях, 3) бути трансформацією

фольклору в руслі науково-фантастичної специфіки, 4) спиратися на художні здобутки інших авторів або 5) сполучати кілька вищезазначених методів.

Говорячи про науково-фантастичний образ, який виник як абстрактна, а не науково-фантастична ідея, можна згадати роман російського письменника Олександра Беляєва «Голова професора Доуеля» («Голова профессора Доуэля», 1925 р.) [16]. Фантаст зазначав, що в основі роману його власні переживання. Дослідник З. Бар-Селла наводить спогади письменника: «"Голова професора Доуеля" – твір значною мірою... автобіографічний. Одного разу хвороба вклала мене на три з половиною роки в гіпсове ліжко. Цей період хвороби супроводжувався паралічем нижньої половини тіла. І хоча руками я володів, усе ж моє життя зводилось у ці роки до життя "голови без тіла", якого я абсолютно не відчував: повна анестезія. Ось коли я передумав і пережив усе, що може відчувати "голова без тіла"» [10]. Згідно з принципами наукової фантастики подібні образи отримують раціонально-наукове вмотивування (фантаст міг би розробляти ідею й у фентезійному руслі). Письменники звертаються до досліджень, які можуть допомогти завершити науково-фантастичний елемент та задіяти його у творі: так, О. Беляєв читав про експерименти з трансплантації Алексіса Карреля та Шарля Броун-Секара, що і дозволило реалізувати образ людини, позбавленої тіла.

Нефантастична ідея – в основі оповідання американського фантаста Теда Чана «Зрозумій». Основу образу біотехнологічно зміненої людини, яка отримала внаслідок експерименту надзвичайні когнітивні здібності, заклала розмова письменника з товаришем, який поцікавився: «як це було б – у всьому знаходити сенс і порядок?» [231]. Т. Чан замислився над питанням і зрештою втілював свою думку в науково-фантастичному ключі.

Науково-фантастичні образи часто засновані на претекстах наукових досліджень та гіпотез. Образи у творах фантастів XIX – початку XX ст., як правило, мають реальне наукове підґрунтя. Так, акваланг та підводний човен Ж. Верна відсилають до реальних відкриттів. Французький письменник проводив багато часу за вивченням наукової літератури, консультувався зі вченими різних галузей для створення унікальних образів. Едгар По, за словами Т. Чернишової,

«навіть для містичних одкровенень шукав природну підставу, спираючись на модний в той час месмеризм, тваринний магнетизм та ін.» [225]. До магнетизму апелює і В. Одоєвський у творі «4338-й рік: Петербурзькі листи» (1837 р.): про майбутнє розповідає сомнамбул, який, «займаючись протягом декількох років месмеричними дослідями, [...] досяг такого ступеня в цьому мистецтві, що може за власним бажанням увійти в сомнамбулічний стан» [154, 240]. Цікаво, що мотив магнетизму, який на початку ХІХ ст. сприймався багатьма як науковий факт, знаходить втілення в образі майбутнього у В. Одоєвського на рівні з такими досягненнями футуристичної техніки, як гальваностати (повітряні кораблі), електроходи тощо. Магнетизм зображено як важливу соціокультурну практику: «тут тваринний магнетизм став улюбленим заняттям у кімнатах відпочинку, абсолютно замінивши стародавні карти, кості, танці та інші ігри» [154, 257]. Український фантаст Микола Дашкієв, своєю чергою, багато разів коригував свій роман «Горжество життя» (1950 р.) відповідно до новин у галузі медицини [79, 231]. Таким чином, можна стверджувати, що науковій фантастиці нерідко властиво спиратися на реальні наукові ідеї, трансформувати їх у художні образи, вивчаючи їхні перспективи та можливості.

Наукова фантастика пов'язана з науковою картиною світу, прийнятою на час написання твору. Це легко простежити на матеріалі історії літератури. Образ людини-монстра у «Франкенштейні» Мері Шеллі («Frankenstein: or, The Modern Prometheus», 1818 р.), що ожила за допомогою електрики, відсилає до популярних на початку ХІХ ст. відкриттів фізиків Луїджі Гальвані (автор «Трактату про сили електрики при м'язовому русі», 1791 р.) і Алессандро Вольта («Про електрику, яка викликається простим зіткненням різних провідних речовин», 1800 р.). Як вказує Ф. Ешкрофт, М. Шеллі, коментуючи свій роман, зазначала: «Не виключено, що померлого можна реанімувати; гальванізація стала символом таких речей» [260, 18]. Ідея «Франкенштайна» народилася в письменниці завдяки сновидінню, у якому вона побачила огидного привида, що завдяки роботі двигунів зберігав життя. Коріння цього сну крилося в нічних бесідах із чоловіком, поетом П. Б. Шеллі, а також Дж. Г. Байроном та Дж. Полідорі, лікарем і письменником. Вони

обговорювати новітні віяння в науці, відкриття Дарвіна та надприродне. Ж. Верн, автор творів, у яких описаний літальний апарат, важчий за повітря був членом «Товариства прихильників літальних апаратів важчих за повітря» і ретельно вивчав потенціал подібних винаходів. Пишучи «Робура-Завойовника» («*Robur le Conquérant*», 1886 р.), він відштовхувався від праць Гійома де Лаланделя «Авіація, або повітряна навігація без аеростатів» (1863 р.), Понтонна Д'Амекура «Завоювання повітря гвинтами. Нарис нової системи авіації» (1863 р.) тощо. Оповідання Гі де Мопассана «Марсіанин» («*L'homme de Mars*», 1889 р.) пов'язане з припущенням про існування на Марсі каналів, яке висунув у 80-ті роки ХІХ ст. астроном Дж. Скіапареллі тощо.

Наукова фантастика – унікальний прояв інтермедіальності, яка пов'язує науку та мистецтво. Моделюючи науково-фантастичний художній світ, автор приділяє увагу багатьом деталям. Масштабність задіяних елементів призводить до того, що «навіть невеликий науково-фантастичний твір є зведеним прогнозом» [24]. І все ж, для створення науково-фантастичних образів письменники часто користуються не суто науковими даними, а швидше міфами, популярними в суспільстві. Так, «науковість» ідей самого Жюль Верна, одного зі стовпів науково-фантастичної літератури, який звирявся з науковою літературою та консультувався з фахівцями, подекуди свідомо умовна [25]. Він розумів, що гармата не може стати способом подорожі на Місяць, але вирішив включити її в оповідання, оскільки це відповідало думці, поширеній серед обивателів (наприклад, романи «Із Землі на Місяць» / «*De la Terre à la Lune*», 1865 р., «Навколо Місяця» / «*Autour de la Lune*», 1869 р.).

Цікавим проявом сучасних наукових поглядів є оповідання Грега Ігана «Хранителі кордону» («*Border Guards*», 1999 р.), пронизане численними алюзіями до математичної теорії та квантової механіки. Так, скажімо, Грег Іган описує гру у футбол: «М'яч утримувався всередині ігрового поля за допомогою нескінченно високого бар'єра, так що виключалося, що він протунелює назовні та витече з поля під час гри. Гравців розглядали класично: їхні рухи передавали енергію хвилі, забезпечуючи переходи з початкового стану – коли м'яч тонко розмазаний по

всьому ігровому полю – у діапазон високоенергетичних мод, необхідних, щоб локалізувати його» [69] тощо. Австралійський письменник апелює до квантової механіки, використовуючи численні термінологізми та художньо втілюючи науково-теоретичні ідеї. Образність твору Г. Ігана зумовлена інтерсеміотичними зв'язками з математичними теоріями, сучасною фізикою та постлюдськими філософськими студіями.

Оригінальний образ людини створили українські фантасти С. та М. Дяченки в романі «*Vita nostra*» (2007 р.) [53]. У ролі засновку письменники використали міф про печеру Платона та деякі інші положення західної філософії. Письменники припустили, що первісною є ідея, а не матерія, і навколишній світ, зокрема люди, – лише тіні ідей. Засновок роману має гуманітарно-філософську природу, а сам твір апелює до сучасної західної та класичної філософії.

Окремим питанням у науковій фантастиці є трансформація образів та мотивів, запозичених із чарівної казки. У цьому випадку фантастичний елемент буде характеризуватися набором якостей, які семіотично або функціонально відсилають до казкової основи. У монографії «Чарівно-казкові корені наукової фантастики» Є. Нейолов ретельно дослідив зв'язок образів космосу, міжзоряного корабля, лісу, саду тощо в науковій фантастиці з образами чарівної фольклорної казки [137]. Наприклад, вказує вчений, «стародавній образ корабля-домівки, що протистоїть неосвоєному простору океану, проступає у вигляді космічних кораблів» [137].

Як приклад науково-фантастичного образу людини, заснованого на фольклорній основі, наведемо перевертнів-«неврів» із циклу Ю. Нікітіна «Троє з Лісу». Образ неврив відсилає до фольклору та згадок про однойменний легендарний народ в «Історії» Геродота. Більшість книг циклу «Троє з Лісу» написані в руслі фентезі, але в деяких автор звертається до наукової фантастики, наприклад у романах «Людина із сокирою» («Человек с топором», 2003 р.) [143], «Залюдина» («Зачеловек», 2003 р.) [141] тощо. Світолад у циклі Ю. Нікітіна – своєрідний матеріалізований концепт, що існує через свідомість людей. Він змінюється залежно від ідей, якими перейнято людство. У науково-фантастичних

книгах циклу, події яких відбуваються приблизно наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., від надприродного залишилися лише згадки. Подібну художню концепцію можна витлумачити в дусі суб'єктивного ідеалізму (філософський напрям, який відкидає існування об'єктивної реальності, незалежної від свідомості суб'єкта; Дж. Берклі, його засновник, уважав, що поняття матерії помилкове, а єдина очевидна реальність – свідомість людини). У низці книг циклу перевертні осмислюються в науково-фантастичному ключі. Змальовуючи природу метаморфоз, письменник звертається, наприклад, до концепту силового поля: «— Еге, знову за кляті чари... [...] – Про що згадав... Дика ти людина, Мраче. [...] – А як ти це робиш? – Силіві поля... Ну, як тобі сказати... Ти тензорні рівняння шостого порядку знаєш добре?» [143, 96-97]. Це пояснення підкреслено неконкретне і не відсилає до певних наукових гіпотез, але виконане в раціональному дусі науково-фантастичного засновку.

Водночас із розвитком науково-фантастичної літератури, який у ХХ ст. відбувався по експоненті, збільшується питома вага вторинних образів. Зокрема, такий образ андроїда Дена, штучної людини в пародійному науково-фантастичному романі О. Громико та А. Уланова «Космобіолухи» (2011 р.) [45]. В історії наукової фантастики образ штучної людини, яка набуває якостей справжньої, поширений у багатьох творах літератури, зокрема у циклі радянського російського письменника Євгена Велтисова «Пригоди Електроніка та його друзів» («Приключения Электроника и его друзей», 1964 – 1988 р), повісті американця Айзека Азімова «Двохсотлітня людина» («The Bicentennial Man», 1967 р.), оповіданні італійця Джані Родарі «Робот, якому захотілося спати» («Il robot che voleva dormire», 1967 р.), романі американця Філіпа Діка «Чи мріють андроїди про електроовець?» («Do Androids Dream of Electric Sheep?», 1968 р.), оповіданні італійця Марчелло Арджиллі «Машиноградос» із повісті-циклу «Десять міст» («Le dieci città», 1970 р.) тощо. Зустрічається подібний образ і в кінематографі, наприклад схожа на Дена штучна біотехнологічна жінка на ім'я Друга – капітан космічного корабля «Раза» із сучасного канадського серіалу «Темна матерія» (2015 – 2017 рр.). Бачимо подібні образи й у коміксах, зокрема в ліричній науково-

фантастичній манзі «Чобіти» («ちよびっつ», 2001 – 2002 pp.) японського квартету мангак «CLAMP» тощо.

Із розвитком науково-технічної думки трансформується образність наукової фантастики, зазнають змін ряд мотивів. Наприклад, мотив міжпланетної подорожі по-різному втілюється в низці творів. У Вольтера в «Мікромегасі» («Micromégas», 1752 р.) герой подорожує за допомогою знання природи гравітації. У Ж. Верна використовується для міжпланетної подорожі гарматне ядро. В «Аеліті» («Аэлита», 1923 р.) О. Толстого йдеться про міжпланетний корабель із самостійною тягою. Сучасна наукова фантастика звертається до теорії відносності, квантової механіки тощо. Скажімо, С. Лук'яненко в повісті «Каліки» («Калеки», 2004 р.) обігрує поширений у сучасній науковій фантастиці мотив гіперпростору, який апелює до геометрії багатовимірних просторів: «Вони рухались гіперканалом. Візуально – якщо це слово можна застосувати до віртуального керування – гіперканал мав вигляд звивистого сірого тунелю, крізь який летів корабель» [118, 385]. Таким чином, наукова фантастика в історико-літературному розвитку нерозривно пов'язана з науково-технічним прогресом.

Більшість наукових образів, мотивів, тем та ідей створені завдяки кільком векторам творчої роботи митця. Скажімо, говорячи про науково-фантастичний образ людини, у якому письменник апелює до оригінальних наукових досліджень, до фольклору та досвіду попередніх письменників, доречним буде пригадати Іхтіандра, головного героя роману «Людина-амфібія» («Человек-амфибия», 1928 р.) О. Беляєва [16]. У цій історії хірург Сальватор за допомогою трансплантації зябер акули врятував від смерті малюка з невиліковним захворюванням легень. Дитя стає напіврибою і може жити під водою.

Образ Іхтіандра пов'язаний із русалками та тритонами, героями численних міфів, казок та легенд (кохання русалки та людини – один із поширених мотивів), водночас зображена процедура трансплантації відсилає до експериментів із пересадки зябер, які проводив у Російській імперії на початку ХХ ст. Артемій Мишкін. Дослідник творчості фантаста З. Бар-Селла зазначає, що О. Беляєв із приводу свого твору зауважував: «Це всього лише соціальна утопія, казка, але вона

виросла з бувальщини, яку створив військовий лікар Мишкін» [10]. Водночас, на думку М. Золотоносова, фантаст спирався на твір «Людина-риба» анонімного російського автора, створений, своєю чергою, на основі тексту французького письменника Жана де ла Іра «Людина, яка може жити у воді» (1909 р.) [66].

У фантастиці початку ХХІ ст. оригінальні образи стали рідкістю, що, можливо, пов'язано з дуже високим рівнем сучасної науки, відкриття якої можуть бути заскладними як для пересічного письменника, так і для читача. Втім, вправне художнє опрацювання здатне перетворити будь-яку наукову ідею на цікавий образ, що й продемонстрував, наприклад, канадський фантаст Пітер Воттс в оповіданні «Острів» («The Island», 2009 р.) [207], зобразивши живу «сферу Дайсона» з глибиною, яка ввібрала і талант письменника, і високопрофесійні знання П. Воттса як ученого-біолога.

З одного боку, витворюючи образ загадкової космічної істоти, П. Воттс заглиблений у поетику «твердої» наукової фантастики (субжанр, що акцентує увагу на технічних і наукових образах), яка, зокрема, використовує термінологію та моделює образи, апелюючи до наукового дискурсу. У випадку з оповіданням канадського фантаста, йдеться про дискурс біології. Так канадський фантаст описує зустріч із позаземною істотою: «Воно здатне до фотосинтезу, – говорить головна героїня. – Судячи зі спектра, феофітин і еумеланін. Є навіть сліди якогось різновиду пігменту Кейпера на основі свинцю, що поглинає рентгенівське випромінювання в пікометровому діапазоні. Шимп висунув гіпотезу "хроматофора": розгалужених клітин із маленькими гранулами пігменту всередині, ніби з частинками вугільного пилу» [207]. П. Воттс використовує біохімічні терміни (наприклад, «феофітин» – молекула хлорофілу, акцептор електрона), неологізми (слово «шимп» на позначення штучного інтелекту), за принципом аналогії до реальних земних істот зображує фантастичне космічне створіння. Але водночас у творі П. Воттс звертається до психологізму, що стає в нього однією зі стильових домінант. Фантаст не лише аналізує науково-фантастичну художню гіпотезу, але й робить висновки, виходячи з морально-психологічної позиції самотньої та загубленої в космічній безодні жінки, для якої син – уособлення

людства, що залишилося в минулому: «Цей гад [космічна істота. – *Є.Ш.*] був розумний. Побачити, як ми наближаємося, здогадатися, як із нами розмовляти, використовувати нас у ролі зброї [...] Я була дурепою: дозволила собі повірити в життя без конфліктів, у розум без гріхів. Нехай і недовго, я жила у вигаданому світі, де в житті немає егоїзму та маніпулювання, де кожна жива істота не бореться за існування ціною інших життів. Я обожнювала те, що не могла зрозуміти, коли в кінці все виявилось занадто впізнаваним. [...] Мені ще так багато потрібно дізнатися. Але тут хоча б є мій син. Він мене навчить» [207].

Наукова фантастика вдається до художніх експериментів, які нерозривно пов'язані з сьогоденням. Вона стає «соціокультурним каналом освоєння досягнень сучасної науки та високих технологій і створює прогностичний та регулятивний вплив на подальші дослідження в світоглядних і аксіологічних аспектах» [214, 9-10]. Здатність до прогнозу та профетизму – специфічна властивість науково-фантастичної літератури. Р. Нудельман зауважує, що «прийоми екстраполяції, моделювання тощо, які застосовуються в науковій фантастиці (відповідно до законів науки), спонукають подумки простежити науково достовірні та типові наслідки такої реалізації в їх взаємозв'язку, а використання пластичних фантастичних образів, що допускають будь-яку трансформацію реальності, дозволяє втілити отриману "модель можливої дійсності" у вигляді цілісного світу» [148, 336]. Водночас, хоча низка творів наукової фантастики і пророкує певні відкриття, але на практиці, як переконливо показав Є. Нейолов, описане в них не реалізовано до кінця [139, 14-15]. Скажімо, «Наутілус» Ж. Верна – це не просто підводний човен, це підводний човен, який борознить океани ХІХ століття, залишаючись тривалий час під водою, що так і залишилося лише фантазією. Водночас художній світ та образи науково-фантастичних творів нерозривно пов'язані з реальністю, що робить їх важливими для аналізу перспектив того чи іншого явища дійсності. Дослідники також вказують, що «порівняно з науковим передбаченням, художнє включає і емоційну, моральну оцінку майбутнього. У цілісному художньому світі наукової фантастики передбачення розуму перевіряються прозріннями серця» [25]. Зазначимо, що подеколи така оцінка

зводиться до ідеологічної ангажованості образів, що було досить помітним у радянській фантастичній літературі, особливо у другорядних письменників. Важливим моментом специфіки наукової фантастики є й те, що вона за допомогою своїх образів здатна вводити ідеї в науковий дискурс. Так, «слово "робот", введене до літературного обігу К. Чапеком, розгорнулося згодом у цілу наукову концепцію штучного інтелекту. Фантастика Ж. Верна, за свідченням К. Цюлковського, дала перший поштовх ідеї освоєння космічного простору тощо» [25].

Підвищена увага до прогностичної сторони науково-фантастичної літератури призвела до того, що ці твори часто оцінюються з погляду науковості та потенціалу втілення науково-технічного припущення в життя. Звичайно, не можна заперечувати, що наукова фантастика містить «модельовання реальності на основі кількох справді притаманних їй і відібраних автором факторів і тенденцій, які мають широке суспільне значення» [88, 138]. Однак було б неправильним вважати, що наукова фантастика обов'язково повинна виконувати цю функцію. Науково-фантастичний художній світ та образи можуть бути самоцінними естетичними явищами, і це не применшує художньої вартості твору. Залучення науково-технічної компоненти до образності фантастичного твору може слугувати інструментом утілення широкого спектру художніх задумів.

Отже, наукова фантастика – це різновид художньої фантастики, в якому фантастичний засновок аргументується за допомогою реальних чи художньо змодельованих наукових відкриттів або винаходів. Автор, створюючи науково-фантастичні образи, мотиви, теми та ідеї, може базуватися на переосмисленні нефантастичних реалій дійсності, трансформувати фольклор у руслі науково-фантастичної специфіки, спиратися на художні здобутки інших авторів, або сполучати кілька зазначених шляхів. Наукова фантастика тісно пов'язана з розвитком науки та техніки, але визначальним для неї є творче художньо-фантастичне начало, а не наукове.

2.1.2. Етапи становлення науково-фантастичної літератури

Історія наукової фантастики залишається фактично не дослідженою в українському літературознавстві, тож цьому питанню приділимо окрему увагу. Також важливо простежити становлення наукової фантастики зважаючи на те, що специфіка осмислення людини в сучасній науково-фантастичній літературі зумовлена, зокрема, її розвитком. Серед дослідників історії наукової фантастики можна назвати Ю. Кагарлицького [74], В. Карацупу [79; 80], О. Ковтун [86; 88], Б. Олдісса [267], А. Робертса [275] та інших.

Знаковим для науково-фантастичної літератури є те, що формується вона в епоху становлення сучасної науки, а остаточно утверджується в ХІХ ст. Прояви наукової фантастики помітні вже в творчості Ф. Бекона, Дж. Свіфта, Вольтера. Науковці виявляють коріння наукової фантастики в античній меніппеї, фольклорі, окультизмі, пов'язують її з розвитком ідеї людини-творця в епоху Просвітництва тощо. А. Брітков першопричину розквіту наукової фантастики вбачає в тому, що «науково-технічний прогрес став створювати настільки значний вплив на суспільне життя, що виникла необхідність у випереджувальному його осмисленні» [25]. Утім, цілу плеяду науково-фантастичних творів подарувало саме ХІХ ст., доба, коли наука та техніка вперше як ніколи глибоко втрутилися в природу речей. Романтична наукова фантастика позначилася художнім переосмисленням водночас готичної традиції та новітніх наукових винаходів. Остаточне утвердження науково-фантастичної літератури ми, слідом за Б. Олдіссом, пов'язуємо з появою на світ книги англійки Мері Шеллі «Франкенштейн» (1818 р.) [267, 19-20]. Твір зберігає ознаки романтичної та готичної поетики. Також письменниця осмислювала загрозу пандемії в романі «Остання людина» («The Last Man», 1826 р.), тему безсмертя в оповіданні «Смертний безсмертний» («The Mortal Immortal», 1933 р.), присвяченому чоловікові, який отримав вічне життя завдяки алхіміку Агриппі, але залишився нещасним без кохання тощо.

Американський романтик Едгар По реалізує науково-фантастичний мотив подорожі на Місяць у творі «Незвичайна пригода якогось Ганса Пфаалля» («Hans Pfaall – A Tale aka The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall», 1835 р.), описує

подорож над Атлантикою на аеростаті в оповіданні «Небувалий аеростат» («The Balloon Hoax», 1844 p.), задумується над проблемою затримки смерті в творі «Правда про те, що трапилося з містером Вальдемаром» («The Facts in the Case of M. Valdemar», 1845 p.) тощо.

Особлива заслуга в становленні наукової фантастики належить французькому письменнику Жуль Верну. Поетика творів Ж. Верна вправно поєднала раціонально-фантастичний і пізнавально-пригодницький елементи [88, 83]. «Незвичайні подорожі» Ж. Верна адресовані насамперед дітям, на чому наголошував видавець його творів П.-Ж. Етцель: «Ми повинні вчити і виховувати, розважаючи» [25]. Спочатку Ж. Верн мислив свої твори в жанрі «роман про науку», та зрештою акцент змістився в бік прогнозування розвитку наукових знань та техніки [25]. Розвиток дії творів французького фантаста погоджено з логікою «винахідницької думки, його герої знаходять вихід із найнеймовірніших ситуацій завдяки своєму творчому генію» [24], таким чином, дія отримує інтелектуальне вмотивування. Серед найвідоміших творів письменника «Подорож до центра Землі» («Voyage au centre de la Terre», 1864 p.), «Із Землі на Місяць» («De la Terre à la Lune», 1865 p.), «20000 льє під водою» («20000 mille lieues sous les mers», 1869 p.), «Робур-Завойовник» («Robur-le-Conquérant», 1886 p.) тощо. Твори Ж. Верна оспівували людські хоробрість і розум, спиралися на віру в те, що навколишній світ пізнаваний.

Значний вклад у розвиток наукової фантастики зробив «батько» німецької фантастики Курд Лассвіц, письменник та науковець. Дебютом письменника було оповідання «До нульової точки буття» («Bis zum Nullpunkt des Seins», 1871 p.). Найвідомішим став роман «На двох планетах» («Auf zwei Planeten», 1897 p.), присвячений контакту землян та марсіан «нуме» [100]. У творі поєднано оригінальні науково-фантастичні ідеї та соціально-філософську проблематику. Серед інших творів можна відзначити новелу «Проти світових законів: розповідь про 3877-ий рік» («Gegen das Weltgesetz», 1878 p.), присвячену експериментам над дитячим мозком, а також оповідання «Апоікіс» («Apoikis», 1882 p.), «Штучна людина» («Der künstliche Mensch», 1910 p.) тощо.

Важливою віхою розвитку науково-фантастичної літератури стала творчість Герберта Веллса. Якщо Ж. Верн та К. Лассвіц поглибили акцент на образах, тематиці та мотивах, пов'язаних із технічними винаходами та їхньою роллю в житті людини, то Г. Веллс віддав перевагу художньому осмисленню соціокультурних та гуманітарних наслідків науково-технічних упроваджень для людини і спробував спрогнозувати майбутнє суспільства. Цей англійський письменник збагатив наукову фантастику рядом тем, ідей, мотивів та образів, які почасти корінилися у фантастиці романтизму [88, 84]. Г. Веллс продемонстрував соціально-перетворювальну роль наукових відкриттів, окрім того, на відміну від Ж. Верна, «застосував домисел до самих законів» [24] реальності, завдяки чому зміг передбачити не лише технічні відкриття, але й природничі. Серед найвагоміших творів англійського письменника можна назвати «Машину часу» («The Time Machine», 1895 р.), «Острів доктора Моро» («The Island of Doctor Moreau», 1896 р.), «Невидимець» («The Invisible Man», 1897 р.) тощо. Через контраст творів Г. Веллса з творчістю інших фантастів XIX століття, їх інколи відносять до особливої соціальної, науково-соціальної тощо фантастики. Однак, по суті, твори Г. Веллса просто становлять наступний крок у сходженні науково-фантастичної літератури до серйозної белетристики, не обмеженої розважальним і науково-популярним завданнями. Вони виявили серйозний гносеологічний, аксіологічний та етико-естетичний потенціал наукової фантастики, що втілюється в творах багатьох фантастів XX ст.

Також у дусі наукової фантастики в XIX ст. творили американці Густавус Поуп (автор діалогії «Романи про планети» / «Romances of the Planets», 1894р. та 1895 р., присвяченої морському офіцерові, який побував на Марсі та Венері), Персі Грег (роман «Крізь Зодіак» / «Across the Zodiac», 1880 р., про подорож на Марс, охоплений громадянською війною), ірландець Роберт Кромі (вір «Стрибок крізь простір» / «A Plunge into Space», 1889 р., про мандрівку на Марс), шотландець Х'ю Макколл (роман «Запечатаний пакет містера Стренджера» / «Mr. Stranger's Sealed Packet», 1889 р., герой якого теж опиняється на Марсі), французи Жорж Ле-Фор та Анрі де Графінї (цикл «Незвичайні пригоди одного російського вченого» / «Les

aventures extraordinaires d'un savant russe», 1889 р., присвячений подорожі вчених на Місяць, Венеру, Марс та Меркурій) тощо.

Серед східноєвропейських авторів кінця XVIII – XIX ст. поширені утопія та субжанр фантастичної подорожі. Слід згадати російського письменника XVIII ст. Василя Льовшина, автора «Новітньої подорожі, вигаданої в місті Бельові» («Новейшее путешествие, сочиненное в городе Белеве», 1784 р.). Твір присвячено подорожі на Місяць за допомогою апарата, який герой змайстрував, використавши крила орла та ящик «з найлегших букових дощочок» [103, 72]. Автор наголошував на відповідності концепції подорожі законам природи: «Творець світів не зробив нічого надприродного, ані схожого на диво: всі діючі причини мають свою підставу в природі» [103, 74], що дозволяє говорити про науково-фантастичний засновок.

В історію наукової фантастики увійшло ім'я Володимира Одоєвського, автора утопії «4338 рік: Петербурзькі листи» (1835 р.). Цей роман скомпоновано у вигляді листів китайського студента Іполита Цунгуєва до товариша, які начебто побачив уві сні провидець-сомнамбул [154, 240]. В. Одоєвський оптимістично показав розвиток науки: у романі описано космонавтику, одяг із синтетичних матеріалів, зокрема, «еластичного кришталю різних кольорів» [154, 254], та інші винаходи. Утім, він зобразив і відсутність соціальних трансформацій: учені-дворяни в майбутньому з презирством ставляться до вчених-простолюдинів, що наратор сприймає як належне. Заслуговує згадки Фадей Булгарін, автор нарису «Правдоподібні небилиці, або Мандри світом у двадцять дев'ятому столітті» («Правдоподобные небылицы, или Странствование по свету в XXIX веке», 1824 р.). У цьому творі вперше в російській літературі втілено мотив подорожі в часі. Ф. Булгарін порівнює свій твір із творчістю Луї Себастьяна Мерсьє та Юлія фон Фосса і підкреслює, що на відміну від них базується «на початкових відкриттях у науках» [29] та зображає «правдоподібне, хоча в наш час незбутне» [29], тобто прагне до науково-фантастичного начала. У повісті Л. Афанасьєва «Подорож на Марс» («Путешествие на Марс», 1901 р.) описано міжпланетну експедицію та

корабель, що працює за допомогою електрики. Також можна згадати імена таких письменників, як М. Сковронська, В. Брюсов, В. Желіховська, О. Богданов та інші.

Серед українських письменників XIX ст. художню фантастику виявляємо у творах багатьох авторів. Прояви фантастики знаходимо, зокрема, у Миколи Гоголя, Лесі Українки та інших, але наукова фантастика не була поширеною.

Західна фантастика початку XX ст. мала здебільшого розважальний характер. Г. Єлісєєв зазначає, що «читачам, які пережили не вигадану фантастами, а цілком реальну бійню Першої світової війни, не хотілося думати про соціальні проблеми або труднощі, з якими може зіткнутися людство» [58]. Популярними стали твори пригодницько-розважального характеру Джорджа Інглєнда, Абрахама Меррита, Остіна Холла, Джона Гізі та інших. Період 1920 – 1930-х у американській фантастиці отримав назву «епохи pulp-журналів» (англ. «pulp era», «Magazine Era»). Pulp-журнали – дешеві масові видання, надруковані в них твори не вирізнялись якістю, зате були комерційно затребуваними. Багато в чому завдяки публікаціям у pulp-журналах наукова фантастика отримала репутацію несерйозної літератури. У 1926 р. важливим моментом став вихід у США журналу за редакцією Х. Гернсбека «Amazing Stories», який спеціалізувався тільки на фантастиці. Серед авторів цього періоду потрібно згадати Едгара Берроуза, Едварда «Дока» Сміта, Едмонда Гамільтона, Джека Вільямсона, Стенлі Вейнбаума та інших.

Радянська фантастика 1920 – початку 1930-х також мала здебільшого пригодницько-сцієнтичний характер, але більше уваги приділяла ідеологічним моментам. Зауважимо, що серед критиків часом існувало неприйняття наукової фантастики. Так, відзначає А. Брітєков, критик І. Злобний «застерігав від "чималої шкоди" від Жуль Верна, бо, мовляв, його твори "розмагнічували молодь, забирали з реальної дійсності в нові, несхожі на довколишній, світи"» [25]. Фабула творів найчастіше зводилася до того, що «світовий капітал робить змови планетарного характеру, покладаючись на наукові відкриття» [180], а представники радянського народу, або винахідники, що збунтувалися проти капіталістів, їм успішно протистоять. Художній план опрацьовувався недостатньо, «персонажі багато діяли, але мало жили внутрішнім життям» [25]. Часто зверталися до теми зміни людини і

природи, регулювання природи та клімату. Варто відзначити серед фантастів того періоду Олександра Беляєва, Олексія Толстого, Михайла Булгакова та інших.

В Україні фантастику в цей час пишуть Володимир Винниченко, Дмитро Бузько, Микола Трублаїні, Юрій Смолич та інші. Володимир Винниченко ввійшов до історії наукової фантастики як автор роману «Сонячна машина» (1928 р.), про створення апарата, що дозволив вирішити проблему голоду у всьому світі, та соціальним наслідкам цього. Д. Бузько – автор роману «Кришталевий край» (1935 р), присвяченого винайденню хіміком Фріцом Грубером особливого кришталю, який почали використовувати повсюдно у Радянському Союзі. Серед науково-фантастичної спадщини Ю. Смолича трилогія «Прекрасні катастрофи» (1928 – 1932 р.) та роман «Четверта причина» (1932 р.). М. Трублаїні написав роман «Глибинний шлях» (1941 р.), присвячений будівництву підземного тунелю між Москвою і Владивостоком.

Яскравим періодом в американській фантастичній літературі ХХ ст. став так званий «золотий вік наукової фантастики» (англ. «Golden Age of Science Fiction»), що тривав із кінця 30-х і до 50-х років. Становлення цього етапу пов'язують із журналом «Astounding Science Fiction» і його редактором Джоном Кемпбеллом. Він допускав до друку тільки твори з оригінальними науковими ідеями, утім, це не стало перешкодою для посилення психологізму в науковій фантастиці. На рівні поезики творам була властива проста мова, ідейно-тематичному плану віддавали більшої уваги, ніж образам персонажів. «Золотий вік» американської фантастики став джерелом багатьох науково-технічних фантастичних образів і мотивів, які в подальшому активно використовувалися фантастами. Серед авторів можна назвати Альфреда Ван Вогта, Кліффорда Саймака, Альфреда Бестера, Пола Андерсона, Айзека Азімова, Фредеріка Пола, Рея Бредбері, Генрі Каттнера та багатьох інших.

Радянська наукова фантастика другої половини 30 – 50-х представлена творами Вадима Охотнікова, Віктора Сапаріна, Юрія Долгушина, Сергія Іванова та інших. Форма їхніх творів часто недостатньо опрацьована, позначена схематизмом. У 40-х виникає і домінує концепція «фантастики ближнього прицілу»: основна роль фантастичної літератури зводилася до пізнавальної і частково виховної

функції. Ці твори часто популяризували певні науково-технічні завдання свого часу. Апологети «фантастики ближнього прицілу» вважали, що фантастика не повинна торкатися віддаленого майбутнього, зокрема тому, що це нібито було наслідуванням західної фантастики. Письменники намагалися зобразити досягнення науки найближчих років, уникаючи навіть опису космічних польотів [52]. С. Іванов стверджував, що «радянська науково-фантастична література повинна відображати завтрашній день нашої країни, життя нашого народу. Саме завтрашній, тобто проміжок часу, відокремлений від наших днів одним-двома десятками років, а може, навіть просто роками» [68]. Поширені художньо-футурологічні прогнози розвитку існуючих технологій. Гуманітарна тематика виявилася слабким місцем: «фантастика ближнього прицілу не поставила жодної скільки-небудь великої загальнолюдської проблеми, тоді як їх у великій кількості породжувала суперечлива взаємодія сучасного індустріального прогресу зі соціальним» [25].

У 1960 – 70-х у науковій фантастиці США та Великобританії виникла «нова хвиля». Першим цей термін запровадив Крістофер Пріст, запозичивши назву з напрямку в кінематографі Франції [188], який характеризувався новаторством і стильовими експериментами. До «нової хвилі» можна віднести визначних фантастів того часу. Зокрема у Великій Британії це Майкл Муркок, Брайан Олдісс, Джон Браннер, Джеймс Баллард, Крістофер Пріст та інші, у США – Роберт Сілверберг, Філіп Фармер, Джоанна Расс, Роджер Желязни, Філіп Дік, Урсула Ле Гуїн та інші. Започаткував «нову хвилю» британський журнал, присвячений фантастиці, – «New Worlds». Номер журналу за травень – червень 1964 року вийшов під редакцією М. Муркока. На першій шпальті була стаття «Нова література космічної ери», своєрідний маніфест «нової хвилі». У ній М. Муркок закликав до того, що «письменники повинні винаходити нові, передові дискурси та стилістичні прийоми», аби описати передові технології космічної епохи [181]. Американських читачів з «новою хвилею» познайомила в 1967 р. Дж. Меррілл, письменниця і критик, яка вела колонку рецензій у журналі «Fantasy and Science Fiction», зазначивши, що фантастиці «нової хвилі» властиві сучасні та іноді

експериментальні літературні прийоми. Представник «нової хвилі» Р. Сілверберг, пише, що «з плином часу їхні твори набували все більшої експериментальності, стрімко віддаляючись від канонічних тем і штампів НФ. Набагато більше їх цікавив "внутрішній космос", у своїй творчості ці автори зверталися до дослідження складнощів і проблем сповненого тривоги життя двадцятого століття» [181]. Новаторським став ідейно-тематичний план: автори звертали основну увагу не на змалювання винаходів і техніки, а на їх вплив на людське життя. Найчастіше творам властивий акцент на психологізмі та навіть «превалювання настрою або характерів персонажів над ідеєю» [194]. На літературу «нової хвилі» вплинули поп-арт, сексуальна революція, дискурс східних релігій тощо. Новаторство «нової хвилі» не подобалося прихильникам старої школи і публіці, що бачила в науковій фантастиці лише спосіб розваги. У 70-х «нова хвиля» поступово зійшла нанівець, водночас вплинувши на подальший розвиток фантастичної літератури.

У радянській фантастиці 1960-х подолана концепція фантастики ближнього прицілу, у чому важливу роль зіграли твори Івана Єфремова та Аркадія і Бориса Стругацьких. Письменники приділяли більшу увагу людині, заглибилися в соціокультурну та гуманітарну проблематику. Наукову фантастику цього періоду також представляли Сергій Абрамов, Анатолій Дніпров, Генріх Альтов, Геннадій Гор, Георгій Шах та інші. В пізніших дослідженнях період отримав назву «золотий вік вітчизняної фантастики». Учені та критики пов'язують його початок із публікацією роману «Туманність Андромеди» І. Єфремова в 1957 р., із досягненнями в космічній сфері (запуск першого штучного супутника Землі) та послабленням цензури. Пригодницький та пізнавальний аспекти відходить на другий план. Як вказує І. Єфремов, «поєднання авантюрного оповідання з популяризацією науки, що колись називалося науково-пригодницькою літературою (і яку я [І. Єфремов. – Є.Ш.] теж пробував писати раніше), уже віджило, не встигнувши розквітнути. Не популяризація, а соціально-психологічна діяльність науки в житті та психіці людей – ось сутність наукової фантастики теперішнього часу» [60, 480]. На початку 70-х, як зазначає Л. Геллер, радянська фантастика переживає кризу [39, 400]. Вона знову стає об'єктом уваги цензури й ідеології.

Серед українських письменників періоду 60 – 70-х треба відзначити Юрія Бедзика, Олеся Бердника, Володимира Владка, Миколу Дашкієва, Миколу Руденка та інших. Ю. Бедзик – письменник, викладач, автор повісті «Над планетою – "Левіафан"», роману «Великий день інків» (1970 р.) тощо. В оповіданні Ю. Бедзика «Людина без серця» (1957 р.), написаному в співавторстві з О. Бердником, висвітлювалася тематика пересадки серця. В. Карацупа та О. Левченко відзначають, що цей твір став «передбаченням, уперше у світі зробленим саме українською літературою. Минуло всього лише десятиліття, і в 1967 р. світовій медицині вдалося здійснити першу пересадку серця людині» [79, 236]. В. Владко – піонер у багатьох темах української наукової фантастики. Його дебютна повість «Ідуть роботарі» (1931 р.) – один із перших вітчизняних творів, у якому осмислена тема роботів. За допомогою «роботарів» американський фабрикант сподівався вивести підприємства на новий рівень і приборкати страйки, але протестувальники перехопили керування ними [33]. В. Смирнів зазначає, що «роботарі» «подібні до "залізної людини", котру зобразив у 1868 р. американський письменник Едвард Елліс у повісті "Парова людина прерій"» [186, 28]. Роман «Аргонавти Всесвіту» (1935 р.) – один із перших великих українських творів про міжпланетні перельоти (змальовано подорож на Венеру). Серед інших творів фантаста – «Позичений час» (1961), повість «Фіолетова загибель» (1963 р.) тощо. М. Руденко – письменник та правозахисник, автор творів «Чарівний бумеранг» (1966 р.), «Народжений блискавкою» (1970 р.) тощо. М. Дашкієв – автор романів «Торжество життя» (1950 р.), «Загибель Уранії» (1960 р.) тощо. О. Бердник – автор багатьох оповідань, романів «Зоряний Корсар» (1971 р.), «Вогнесміх» (1987 р.) тощо. Роман О. Бердника «Вогнесміх» [17] сповнений філософичності, міркувань про перспективи людства; у ньому зустрічаємося з мотивом розвитку природної людини, яка еволюціонує, не віддаляючись від природного начала.

В американській літературі 80-х посилювався гуманістичний компонент, автори прагнули розглянути питання психології, соціології, антропології. Письменники-«гуманісти», як їх називає Майкл Суенвік, приділяють увагу художній якості творів, їхні персонажі схильні до саморефлексії, фантастичний зачин служить

інструментом аналізу філософських проблем [194]. М. Суєнвік відзначав, що ці автори готові витратити «цілий місяць додатково, займаючись дослідженнями на тему: яким було планування нижніх палуб іспанського галеона або як Моцарт насправді писав своє друге ім'я, – щоб створити одне-єдине оповідання...» [194]. До письменників зазначеної течії належать Конні Вілліс, Джон Кессел, Скотт Рассел Сандерс, Картер Шольц, Джеймс Патрік Келлі, Джордж Р. Р. Мартін та інші.

Також у 80-х виник напрям «кіберпанк» (термін, придуманий американцем Брюсом Бетке), генетично і поетологічно пов'язаний із напрацюваннями «Нової хвилі». Для проблематики кіберпанку основоположною стала комп'ютеризація, її перспективи та загрози. Брюс Стерлінг, один із лідерів течії, так описав дух кіберпанку: «Майже все, що ми робимо зі щурами, можна вчинити і з людиною. А зі щурами ми можемо зробити багато. Про це нелегко думати, але це правда. Вона не зникне, якщо ми заплющимо очі. Це і є кіберпанк» [189]. Від «Нової хвилі» кіберпанк успадкував «різкий "нонконформізм", увагу до контр-культури й андерграунду, крайній індивідуалізм героїв, прагнення до літературного експерименту» [58]. До кіберпанку можна зарахувати Вільяма Гібсона, Брюса Стерлінга, Пета Кадігана, Руді Рюкера та інші.

У радянській науковій фантастиці в цей період виникла «Четверта хвиля» (також зустрічається термін «четверте покоління») [51]. Вона припала на період 1980-х – початок 1990-х [51]. Становлення «четвертої хвилі» пов'язують із проведенням всесоюзних семінарів фантастів і рухом клубів любителів фантастики, а кінець – із розвалом Радянського Союзу. До «четвертої хвилі» належали вірменин Едуард Геворкян, росіяни Андрій Столяров, Святослав Логінов, Михайло Веллер та інші. Проявила себе «четверта хвиля» і в українській фантастиці: можна назвати Людмилу Козинець («Премія Кори», 1983 р., «Тому що Катька плакала», 1987 р.), Бориса Штерна («Чия планета?», 1987 р., «Хто там?», 1990 р.), Віталія Забірко («Переступи поріг», 1987 р., «Теплий сніг», 1988 р.) тощо. Письменники «четвертої хвилі» прагнули до високої художньої якості творів, це викликало неприйняття з боку системи, адже вважалося, що «наукова фантастика

повинна бути пропагандистською або, у кращому випадку, науково-популярною літературою» [58].

У західній науковій фантастиці 1990 – 2000-х кардинальних змін не відбулося, частково вона позбулася позицій під натиском фентезі. Г. Єлісеєв пише, що в ній «немов модернізуються літературні "винаходи", зроблені в "Золотий вік", а то й узагалі в двадцяті роки» [58]. Утім, зауважимо, західна наукова фантастика водночас заглиблюється в дискурс наднових технологій, зокрема нанотехнонауки, кібернетики, генетики тощо, намагаючись передбачити, як вони вплинуть на тілесність та душу людини, тобто процеси еволюції наукової фантастики, запровадження нових образів, мотивів та тем продовжуються. Можна назвати таких авторів, як американець Джон Скальці («Люди в червоному» / «Redshirts: A Novel with Three Codas», 2012 р.), канадець Пітер Воттс («Острів» / «The Island», 2009 р.), грек Танассіс Вембос («Хто платить за переправу?» / «Ποιος Πληρώνει το Βαρκάρι», 1993 р.), австралієць Грег Іган («Хранителі кордону» / «Border Guards», 1999 р.), британець Чарльз Стросс («Палімпсест» / «Palimpsest», 2009 р.), Чайна М'євіль («Посольське місто» / «Embassytown», 2011 р.), Террі Пратчетт і Стівена Бакстер («Нескінченна Земля» / «The Long Earth», 2012 р.), фінни Пасі Яаскеляйнен («Де розвертаються потяги» / «Missä junat kääntyvät», 2000 р.), Хану Райаніємі («Deus Ex Nomine», 2005 р.) та інші.

Сучасна східноєвропейська фантастика перебуває під впливом західної наукової фантастики, хоча непоодинокі й оригінальні науково-фантастичні ідеї. В Україні в руслі наукової фантастики працюють Генрі Лайон Олді («Ойкумена», 2006 – 2015 рр.), Сергій та Марина Дяченки («Vita nostra», 2007 р.), Олександр Зорич («Діти Онегіна та Тетяни» / «Дети Онегина и Татьяна», 2006 р.) та інші. Серед російських фантастів можна відзначити Сергія Лук'яненка («Геном» / «Геном», 2009 р.), Леоніда Каганова («Харизма» / «Харизма», 2002 р.), Мерсі Шеллі («2048», 2010 р.) тощо. Твори цих письменників позначені психологізмом та заглибленістю в науковий і філософський дискурси. Активно переймаються субжанри західної фантастики, зокрема нанопанк, біопанк тощо.

Отже, коріння наукової фантастики сягає фольклору, меніппеї, окультизму. Остаточне становлення наукової фантастики відбувається в XIX ст. У XX ст. наукова фантастика зазнала стрімкого розвитку, письменники зорієнтувалися на покращення естетико-літературних якостей творів, заглибилися в художні та етико-філософські експерименти. Сучасна наукова фантастика продовжує традиції попередніх періодів, звертається до психологізму та філософічності, осмислює останні наукові та технічні тенденції.

2.2. Антропологічне кредо сучасної наукової фантастики

Антропологічний вимір літератури зацікавлював багатьох дослідників, серед них С. Андрусів [7], С. Бартіш [11], О. Галета [36], В. Ізер [70], С. Козлов [90], Д. Ліхачов [112], М. Марковський [124], Т. Музика [132], Р. Нич [144], В. Подорога [162], Я. Поліщук [165], Л. Тарнашинська [198], С. Яковенко [265] та інші. Не минули цього питання і дослідники наукової фантастики, людину в науковій фантастиці розглядали Д. Айдачич [1], А. Брітіков [24; 25], О. Ковтун [88], Р. Лахманн [102], Є. Нейолов [137], А. Нямцу [152] та інші.

У сучасному літературознавстві людина посіла настільки важливе місце, що дослідники почали говорити про виникнення особливого методу аналізу твору – літературну антропологію. Щоправда, ідея поки що лишається більше теоретичним конструктом. Досі не існує розробленої та узгодженої методології літературної антропології. Суперечки викликає також її назва: поряд із «літературною антропологією» говорять про «літературознавчу антропологію», «антропологію літератури», «аналітичну антропологію літератури», «художню антропологію» тощо. Деякі дослідники виділяють водночас «літературну антропологію» та «антропологію літератури», вбачаючи за кожним із термінів особливе теоретико-аналітичне явище.

Для розгляду людини в науковій фантастиці корисними є положення, висунуті «батьком» літературної антропології Вольфгангом Ізером. Філософ зауважив, що вимисел у літературному творі стає «шляхом створення світу» [70].

Фантастична література виступає яскравим проявом такого творення; з огляду на положення фантастичного засновку, художня фантастика породжує організований єдиною логікою та онтологією художній світ.

В. Ізер вказує, що «недостатньо підпорядкувати літературу вже сформованим поняттям культурної антропології, яка займається дослідженням структур архаїчних цивілізацій. Замість цього художній літературі потрібна своя власна евристика, яка зробить нас здатними відповісти на питання, чому ми маємо потребу в художньому вимислі (fictions)» [70]. Наукова фантастика дає свою відповідь на вказане В. Ізером питання: вона намагається проаналізувати перспективи та зміни людства і окремої людини, художньо моделюючи ці зміни відповідно до відкриттів та положень науки.

Для аналізу візії людини в науковій фантастиці важливою є думка Л. Тарнашинської, яка засвідчує тенденцію до інтердисциплінарності в літературній антропології, оскільки остання «у виробленні своєї методологічної системи координат не може обійтися без таких самостійних напрямків, як, першою чергою, філософська антропологія [...], соціальна антропологія [...], антропологія культурологічна, антропологія християнська, репрезентована, скажімо, відомим іменем св. Августина, зокрема, у російській філософії вирізняється антропологія православна [...]. В осмисленні людини як "повноти і цілісності" через метамову художньої літератури, вочевидь, слід спиратися передусім на філософську антропологію» [198, 53]. Для наукової фантастики, заглибленої у філософський та науковий дискурс, здатність літературної антропології до інтердисциплінарної інтерпретації видається особливо корисною.

Людина – одна із центральних проблем наукової фантастики і важливий елемент її поетики. Науково-фантастична література розглядає людину в контексті науково-технічного та соціокультурного прогресу, перспектив та загроз, які він несе. Аналізуючи людину в літературному творі, слід розглядати її як естетичний об'єкт, тобто модель, створену для виконання певних естетичних функцій, а не з метою повноцінного опису. Людина – явище складне та багатогранне, проте художній твір не мусить відтворити її повністю.

Людина у науково-фантастичному тексті стає проявом певної викладеної автором концепції, і тому її зображення може зводиться і до окремих штрихів, однак ці штрихи будуть значними, функціональними, створюватимуть повноцінний художній образ і доноситимуть до читачів художню концепцію автора. Так, у новелі С. Лук'яненка «Л – означає люди» ми не знаходимо біографічних даних про головного персонажа, нам не відомо, чому він обрав професію, через яку жертвує власною тілесністю, не пояснює автор і механізму трансформацій, на які здатен герой, але це не заважає створенню гармонійного образу та втіленню художнього задуму.

На нашу думку, людина в науково-фантастичному творі проявляється не лише в персонажах, вона присутня у всій ідейно-художній структурі тексту. Як зазначає Б. Корман, «перш ніж і для того щоб стати предметом художнього зображення, життєвий матеріал повинен піддатися значній обробці, характер якої визначається ідеєю твору» [93, 9]. У науково-фантастичному тексті життєвий матеріал кардинально змінюється, однак ключовим моментом так само постає ідея. Вона зумовлює персонажів, образ автора, впливає на вибір і, у випадку з науковою фантастикою, вектор моделювання соціокультурних реалій, відбирає і моделює певні факти природи. Важливо вказати, що ідея у фантастичному творі взаємозумовлена із засновком, літературно-художнім експериментом, який фантаст заклав в основу художнього світу.

Фантастика – література ідеї, просякнута духом експерименту та духовних пошуків. Її антропологічне кредо можна розуміти по-різному. Р. Лахманн вважає, що воно «виражається в образах, повних ексцентрики і схильних до аномалії. Трансформації, мутації, зміни, що відбуваються раптово або протягом певного часу, – ці улюблені прийоми літературної фантастики вказують на нестабільність, мінливість людської душі та тіла, а в екстремальних випадках і зовсім перевертають особистісну ідентичність із ніг на голову» [102, 5]. Дуже часто це так, і підтвердження тому твори М. Шеллі, Е. По, Г. Веллса, М. Булгакова та інших.

Утім, у сучасній фантастиці людина постає амбівалентно: поряд із розумінням мінливості людського у фантастиці зберігається віра в щось вічне та непроминуше, що не здатна змінити жодна трансформація. У світі аномалій та постійних змін фантасти зображають людську душу як постійний та світлий первень. Особливо яскраво це постає в науковій фантастиці, яка рефлексує у відповідь на антропософські, історіософські, культурософські, космософські та інші проблеми.

Метаморфозу людини фантастичний текст подекуди «представляє як потрясіння основ чинного порядку, як інверсію актуальних уявлень про природу людини» [102, 5], проте наголосимо знову, що поряд із потрясінням основ залишається метафізична віра в трансцендентну сутність людини, яку не змінити метаморфозами. Тобто фантастичний текст не просто постулює беззахисність людини перед втручанням у її єство, а попри все стверджує людську незламність.

На думку Р. Лахманн, у художній фантастиці можна помітити дві тенденції осмислення людини: за однією, «у динамічній метаморфозі фантастичний текст показує ексцентричний потенціал свого протагоніста, його лімінальний, пороговий характер, його сутність, що вислизає від точного опису» [102, 6], а за другої – людина постає як об'єкт наукових маніпуляцій, «її "граматика" відома і може бути побудована або переписана» [102, 6], причому в експериментаторі «втілюється в диявольських тонах вічно недоступне Інше» [102, 6]. З нашого погляду, є ще й третя стратегія зображення людини, яка домінує в сучасній науковій фантастиці: це вручення «інструментів» експерименту в руки «піддослідного» для покращення власної долі або самозбереження. Самозбереження може бути спрямоване не лише на індивідуальне виживання: людина здатна змінити себе заради інших. При цьому вона не перетворюється на монстра, як це бачимо в романтичній літературі на матеріалі творів М. Шеллі або Е. По. Свобода волі та совісті, якої набула людина в сучасній науковій фантастиці, звільняє її від експериментатора, Іншого з диявольським началом, як називає його Р. Лахманн.

Наприклад, у творі С. Лукьяненка «Л – означає люди» страхітлива для пересічної людини «змінена природа» персонажа насправді є проявом жертвності

та має тільки позитивні конотації. Негативні ж риси персонажів сучасної наукової фантастики зумовлюються не перетворенням, а «людськими» сторонами особистості, властивими Homo sapiens споконвіку. Трансформація, як показано у творі С. Лук'яненка «Л – означає люди», це шлях до духовної еволюції або принаймні йде поряд із нею. Тема трансформації в сучасній науковій фантастиці жодною мірою не песимістична, вона спрямована на показ того, що життя та тіло людини належить лише їй самій. Людина стає експериментатором самої себе, водночас і суб'єктом, і об'єктом експерименту, мета якого змінитися на краще або, щонайменше, відвернути можливі лиха, тож перетворення людини в рамках усвідомлення її природи та можливості зміни цієї природи не можна вважати таким, що «калічать душу і тіло втручанням іззовні, втручанням істоти, яка володіє небезпечним знанням і яка користується загадковими апаратами, скальпелем і тинктурами» [102, 6].

Дехто з дослідників вважає, що фантастична література тяжіє до мета- або й антиантропології, тоді як інша література відіграє роль «протоантропології», збираючи фрагменти філософського, релігійного, медичного та іншого знання [102, 7]. У художній фантастиці людина позбавляється людяності, «стає то суб'єктом, то об'єктом альтернативної антропології, яка перетворює її на мрійника, сомнамбулу, божевільного або монстра» [102, 7]. Та чи можна вважати антропологію фантастики протиставною антропології реальності? Зважаючи на реальні сучасні культурно-філософські та наукові процеси, така спрямована на перебудову природи людини антропологія має місце. Ідеї письменників, пов'язані зі зміною тілесності та метаморфозами людськості, стають результатом того ж таки збирання філософського, медичного тощо знання. Вище вказувалося, що один із перших творів наукової фантастики, «Франкенштейн» Мері Шеллі (1818 р.), пов'язаний із відкриттями фізиків Луїджі Гальвані та Алессандро Вольти. Луїджі Гальвані у 1780 р. відкрив, що в препарованій жаби під дією електрики скорочуються м'язи. Згодом експерименти з електрофізіології поширилися на людину. Французький хірург Домінік Жан Ларрей проводив подібні дослідження з ампутованою людською ногою, а лікар із Шотландії Ендрю Ур, який міг

послужити прототипом доктора Франкенштейна, проводив моторошні експерименти над померлими.

В епоху романтизму втручання в людську природу було чимось страхітливим та загрозовим. Недостатнє розуміння біології та природних законів маркувала подібні маніпуляції страхітливо-демонічною тональністю. Сьогодні ж концепція трансформації людини вкорінена у філософські та наукові практики, які не несуть загрози, а навпаки, зберігають життя і стають частиною новітньої медицини. Пересадка серця, яка для письменників попередніх епох стала б мотивом, поєднаним із демонічним, сьогодні – поширена процедура, яка зберігає життя. Реанімація людини, що помирає, у новелі Е. По «Правда про те, що трапилося з містером Вальдемаром» зображена як інфернально-містична операція, сьогодні ж реанімація стала практикою, звичайною чи не для кожного парамедика.

Наукова фантастика конструює умови середовища людини, може видозмінювати її природу, маніпулювати певними рисами. Але сутність людини залишається незмінною, незалежно від факторів трансформації. Письменник-фантаст, навіть віддаляючись у творі від соціокультурних та інших реалій часу, не позбувається людської сутності, загальної для всіх рас і всіх поколінь *Homo sapiens*.

Антропологія наукової фантастики торкається ще одного, незвичного для решти літератури, аспекту: зображення чогось відмінного від людини по суті, але схожого за якостями, тобто іншого розуму (інопланетяни, роботи тощо). Письменники переважно обрають одну з стратегій: або уподібнити цей розум людському, як В. Кузьменко в трилогії «Древо життя» (1991 р.), або зробити його загадкою, як учинив Станіслав Лем у романі «Солярис» («Solaris», 1961 р.). З однієї сторони, таке обмеження є недоліком, оскільки звужує потенціал образності. З іншої – стає цікавим викликом для письменника: у середовищі як критиків, так і просто любителів наукової фантастики найбільшу повагу викликають твори, які зуміли показати щось новаторське, відступити від реалістичного мімесису в новому напрямі. З третьої ж сторони, ця особливість нерідко йде твору на краще:

письменник може не володіти знаннями про космічну механіку або екзобіологію, проте знання людського характеру зроблять його твори художніми та актуальними.

Важливим аспектом антропології наукової фантастики є змалювання особистості. Науковій фантастиці деякі дослідники дорікають за недостатнє опрацювання характерів. Окремі вчені навіть вважають відсутність розвинутого характеру характерною рисою наукової фантастики [24], або вказують, що «психологізм [...] в науковій фантастиці можливий. Але його посилення [...] означає зменшення жанрової визначеності образу» [137]. Не можна заперечувати, що певні письменники недостатньо опрацьовують характери персонажів. Наукова фантастика вважається комерційним різновидом масової літератури, що не надає авторам мотивації для створення якісних творів, і це стосується не тільки опрацювання персонажа, але й ідейно-тематичного плану, композиції тощо. Подібні звинувачення можна віднести й до інших різновидів масової літератури та масового мистецтва в цілому.

Водночас схематичність персонажа не може бути ознакою наукової фантастики. Одна з важливих рис наукової фантастики полягає в обранні особливого матеріалу для образності, сюжетики та мотивів: це фантазії науково-раціонального характеру, закріплені в сучасних наукових і культурних тенденціях. Такий матеріал не обмежує зображення персонажа, а лише визначає його русло: герой наукової фантастики виявляється залученим до зумовленої науково-фантастичним зачином нарації. Фантастична література здатна втілювати неймовірну кількість оригінальних образів: завдяки відсутності міметичних обмежень вона стримується лише логікою засновку. Це дозволяє змальовувати будь-які феномени, навіть неможливі в дійсності, тобто палітра фантастики, зокрема наукової, ширша за реалістичну літературу. Також наукова фантастика як явище з тривалою історією сформувала завдяки багатьом авторам досить напрацьовань для зображення найрізноманітніших місць, ситуацій і персонажів зі своєю особливою науково-фантастичною специфікою. Фантасти створили власний інтертекстуальний простір, який дозволяє їм подеколи менше зосереджуватися на описі окремих деталей, вдаючись натомість до психології.

Таким чином, людина в сучасній науковій фантастиці амбівалентна: з одного боку, вона показана як об'єкт метаморфоз та змін, беззахисний перед технікою та культурою, але з другого – вирішальною та непохитною постає віра в людські дух та душу, які слугують незмінним осердям навіть тоді, коли підводять тіло та розум. Струмись сумнівів та застережень щодо майбутнього людини вельми сильний, але водночас знаходимо в науковій фантастиці широкий спектр образів, мотивів, тем та ідей, які стверджують віру в прийдешнє. Письменники можуть зображати людство на межі загибелі, але духовні якості стають провідником у складній ситуації, запорукою віри в життя та волі до боротьби. Тож антропологічним кредо наукової фантастики можна назвати віру в людські дух та душу в умовах змін навколишнього світу та власної природи.

2.3. Принципи антропологічного аналізу науково-фантастичних творів

Розгляд людини в художньому творі часто зводять до аналізу персонажа. Однак, на нашу думку, можна виділити кілька рівнів в науково-фантастичному тексті, кожен із яких відобразить специфіку авторської концепції людини. Пропонуємо аналіз художнього осмислення людини, що обіймає п'ять рівнів: 1) ідейно-тематичний аспект, 2) образ автора, 3) персонажі, 4) соціокультурні реалії, 5) природу. Кожен із вказаних шляхів прояву людини в творі може репрезентувати якості, що групуються в три категорії: 1) духовно-аксіологічні, 2) морально-психологічні якості та 3) тілесність. Не обов'язково всі зазначені прояви та якості знайдуться в кожному з науково-фантастичних текстів. Для передачі своєї концепції автору часом досить обмежитися кількома, і таке обмеження не піде на шкоду, якщо буде вичерпувати художній задум.

Спершу про ідейно-тематичний аспект твору, що є квінтесенцією художньої концепції автора і містить антропологічний аспект. Тема втілює художню дійсність твору в її сутнісному аспекті: «Не те, що безпосередньо зображено (сюжет) у творі, а те, що сюжет "значить", що він висловлює» [110, 1068]. Ідея художнього твору – це «узагальнювальна, емоційна, образна думка, яка лежить в основі твору

мистецтва» [111, 114]. Ідея стає не тільки осмисленням певного явища, а й включає емоційну реакцію на нього.

Наукова фантастика реагує на філософсько-етичні та науково-технічні проблеми часу, тож саме ці аспекти нерідко посідають місце провідної теми науково-фантастичних творів. Так, у 80-ті, у часи, коли кібернетика вийшла за межі лабораторій, виникає кіберпанк, присвячений осмисленню цієї тенденції та пов'язаних із нею ймовірних проблем. Кіберпанк замислювався над поширенням нових технологій та їхніми перспективами, але зрештою його тематика як сукупність вторинних тем, детермінованих головною темою, змикається на людині. Сьогодні на арену нових технологій вийшла генна інженерія, що, своєю чергою, вплинуло на становлення біопанку, заглибленого в аналіз перспектив змін людської біології.

Ідея часто стає відповіддю на питання, яким задався автор у контексті художнього твору, тобто проблеми. Так, А. Чехов писав у листі до А. Суворіна: «Митець спостерігає, обирає, здогадується, komponує – уже самі ці дії передбачають у своєму началі питання; якщо із самого початку не поставив собі питання, то нема про що здогадуватися і нема чого обирати. [...] Правильна постановка питання [...] обов'язкова для митця» [236]. Проблема як риса літературного твору, як прояв змісту і образного світу стає проявом думок, що турбують автора і на яких він робить акцент [111, 810]. Ідейно-тематичний аспект наукової фантастики фактично необмежений у варіативності. Людина не обов'язково стає головною темою науково-фантастичного твору, але будь-яка проблема в ньому зрештою сходиться до антропологічного аспекту та зумовлює візію людини. Як приклад наведемо повість українських фантастів С. та М. Дяченків «Лихоманка» («Лихорадка», 2009 р.) [55]. Головна ідея твору – наука, що не має гуманістичного підґрунтя, здатна нести лише руйнування, навіть шукаючи шляхи продовження життя людині. Мікробіолог Едгар Мілош хотів винайти рецепт безсмертя, але був байдужий до життя інших. Як результат – панацея від смерті перетворюється на пандемію.

Сучасні фантасти О. Громико та А. Уланов у романі «Космобіолухи» («Космобіолухи», 2011 р.) аналізують проблему кіборгів – за концепцією роману, штучних людей, створених за допомогою і кібернетики, і біотехнології. Жертвою експерименту постає штучна за походженням істота [45]. На думку цього українського-білоруського дуету фантастів, якщо кіборг свідомий і не поступається людині, він сам стає людиною і до нього не можна ставитися як до речі чи іграшки. Переосмислення машини як людини підкреслюється на рівні ономастики. Кіборгів у художньому світі О. Громико та А. Уланова зазвичай називають просто «DEX», за назвою серії, але команда корабля, з якою мандрує кіборг, зве його Деном, короткою та дружньою формою імені Денис.

Ідея в художньому творі проявляється не через абстрактні роздуми автора, хоча й може підкреслюватися словами наратора, а втілюється в образах, зображенні реалій, ситуацій, деталей, характерів. Так, кіборг у романі О. Громико та А. Уланова «Космобіолухи» підкреслено людяний. Він жертвує собою заради друзів, любить згущене молоко та навіть хворіє бронхітом.

Ідея твору зумовлена позицією автора, його поглядом на дійсність: «цей погляд, ця концепція визначають принцип відбору та трансформації життєвого матеріалу під час створення твору мистецтва» [93, 9]. Науково-фантастична література – література концептуальна, тож автори часто за допомогою фантастичної образності втілюють свої переконання. Скажімо, Ю. Нікітін, прибічник філософії трансгуманізму, яка замислюється над керованою зміною людської тілесності, висловлює свої погляди в романі «Транслюдина» («Трансчеловек», 2006 р.) [142], у якому підкреслює потребу в автоеволюції людини.

Ще один рівень утілення антропологічного начала твору – образ автора. Для розуміння концепції людини в творі важливо зрозуміти позицію внутрішньотекстового автора. Концепція суб'єктної організації художнього тексту, запропонована Б. Корманом, дозволяє визначити позицію автора щодо людини, виходячи із внутрішньотекстових даних, при цьому він підкреслює, що автор біографічний і автор як художній образ не збігаються [93, 17]. В основу

художнього образу автора (як і твору в цілому) закладені світогляд, ідейна позиція, творча концепція письменника. Б. Корман підкреслює присутність у наратора особливої точки зору, яка виявляє в контексті твору ідейно-художній потенціал і позначається в конкретних суб'єктно-об'єктних проявах. Б. Корман зазначає, що автор – суб'єкт свідомості, вираженням якого є весь твір. У конкретному фрагменті тексту присутні тільки суб'єктні посередники автора. У контексті цілого твору автор опосередкований усією суб'єктною організацією, і для його аналізу необхідно розглядати текст у комплексі. Оскільки оцінка об'єкта характеризує суб'єкт, можна за допомогою сукупності суб'єкт-об'єктних відношень отримати враження про справжнє ставлення автора як суб'єкта свідомості до порушеної у творі проблеми, зокрема до людини.

Так, у науково-фантастичному романі Ю. Нікітіна «Транслюдина» вже на самому початку протиставлено тих, хто хоче розвивати себе, людей, що працюють та прагнуть знань, тим, хто деградує. Приклад такої «деградууючої людини», у російського письменника втілений, зокрема, у гіперболізовано-огидному образі пияки: «Посеред тротуару в жовто-зеленій калюжі борсається, намагаючись піднятися, вщент п'яний чолов'яга в порваному одязі» [142]. Через таку оцінку розуміємо ставлення внутрішньотекстового автора до проблеми, яка розглядається у творі: чи слід докладати сил до власного розвитку. Особистісний розвиток Ю. Нікітін змальовує визначальним для людини, протиставляючи йому деградування.

На рівні структури літературного твору людина найвиразніше проявляється як персонаж, або літературний герой. Ми приймаємо позицію Л. Гінзбург, яка говорить про літературного героя як про комплекс етико-філософських, соціальних, політичних, культурно-історичних, біологічних, психологічних, лінгвістичних рис [41, 5]. Термін «персонаж» часто виступає синонімом терміна «літературний герой», проте «вживається у вужчому, але не завжди однаковому сенсі, який нерідко виявляється лише в контексті» [111, 276]. Іноді під персонажем мається на увазі другорядний герой, іноді особа, яка характеризується діями, а не описами, іноді – суб'єкт дії взагалі [12, 315-318]. Слід зазначити, що літературний

герой – явище динамічне та змінне. Як відзначає Л. Гінзбург, «у творах великого обсягу, що створюються роками, персонажі нерідко змінюються тому, що автор із одного поля людського досвіду переходить у інше, досліджуючи його за допомогою того ж героя» [41, 37]. Нерідко й сам матеріал диктує автору свою волю. Так, відомо, що Л. Толстой спочатку не збирався «вбивати» Анну Кареніну, але хід оповіді змусив його до такого закінчення роману, хоча письменник дуже хотів цього уникнути. Таким чином, персонаж не визначений формулою, яка виникає на початку його введення до тексту.

Персонаж – важлива частина художнього світу науково-фантастичного твору і впливає на його організацію, що викликано специфікою втілення літературного героя в тексті. Він пов'язаний як із фабульними, так і позафабульними елементами композиції. Авторські характеристики, ліричні та авторські відступи, пейзажі, портрети, вставні епізоди (наприклад, сни, листи) тощо можуть слугувати засобами творення образу персонажа.

Особливої уваги під час аналізу образу персонажа слід приділити художнім деталям, які виконують характерологічні, сюжетні, оцінні, символічні, психологічні тощо функції. Так, кожен із команди астронавтів у повісті С. Лук'яненка «Каліки» («Калеки», 2004 р.) певним чином скалічений. Це підтверджує їхню людську природу, незважаючи на численні біотехнологічні та технічні зміни організму: «Ми люди. А кожна людина в чомусь неповноцінна» [118, 407], – говорить головний герой повісті. Навіть штучний інтелект корабля «Троянда», ще один персонаж повісті, неповноцінний – через навмисне пошкодження розробниками, це зближує його з людьми і перетворює зі звичайної машини на особистість зі своїми принципами.

Важливим аспектом естетичного існування літературного героя є його ім'я. Ім'я – фактор створення першого уявлення про персонажа, яке впливає на подальше сприйняття його читачем, а часто і важливий маркер образу. Так, персонажа роману Стівена Кінга «Зелена миля» («The Green Mile», 1996 р.), якого через спробу врятувати життя двом дівчаткам несправедливо засуджують до страти, звати Джон Коффі [82]. Це ім'я відсилає до ініціалів Ісуса Христа (англ.

Jesus Christ). Розумний бойовий корабель із повісті С. Лук'яненка «Каліки» названо «Трояндою», що підкреслює його красу, але водночас небезпечність та примхливість: космічний корабель «здавався прибульцем із іншого часу. З тих далеких і дивних століть, коли зброю робили не просто смертоносною, але ще й красивою» [118, 334].

Літературний герой у художньому творі проявляється у різних вимірах [41, 37]. Із соціологічного погляду він постає як носій певної соціальної ролі, в психологічному плані – як характер (літературний герой із вираженою індивідуальністю) або тип (літературний герой, створений шляхом зображення кількох упізнаваних, стійких якостей, соціальних і культурних шаблонів).

Під характером розуміють персонажа, створеного як «органічна єдність загального, повторюваного та індивідуального, неповторного; об'єктивного (певна соціально-психологічна реальність людського життя, яка послугувала прообразом для літературного характеру) і суб'єктивного (осмислення та оцінка прообразу автором)» [205, 215]. А тип – «узагальнений образ людської індивідуальності, найбільш можливої, характерної для певного суспільного середовища» [111, 440]. М. Бахтін описує характер як «форму взаємодії героя та автора, яка виконує завдання створити ціле героя як певної особистості [...], усе сприймається як момент характеристики героя, несе характерологічну функцію, все зводиться та служить відповіді на питання: хто він» [13, 151]. Щодо природи типу, то М. Бахтін уважав: «Тип далекий від кордонів світу й висловлює установку людини стосовно вже конкретизованих і обмежених епохою і середовищем цінностей, благ, тобто сенсу, який уже став буттям [...]. Тип – пасивна позиція колективної особистості» [13, 159].

На думку деяких дослідників, людина в науковій фантастиці є насамперед типом, а не характером. А. Бріт'ков, наприклад, пише, що «наукова фантастика відсилає до [...] більш раціоналістичної, ніж побутова художня література, сфери уяви; [...] естетика фантастичної ідеї ніби переважає над художньою формою і тому образ в фантастиці "сухіший"» [24]. Дослідник вважає, що герою наукової фантастики властива «одна пристрасть», яка загострена обставинами, і це заважає

деталізувати його душу [24]. Зазначимо, якщо в реалістичній літературі тип пов'язують із певною соціальною категорією, як-от тип «маленької людини», втілений А. Пушкіним в образі Самсона Виріна, персонажі повісті «Станційний доглядач», то в науково-фантастичній літературі «типізацію» часто пов'язують із науково-технічним аспектом. Як тип, відзначають дослідники, людина в науковій фантастиці виступає представником людства або обмежується певною стандартною роллю [88, 105-106]. О. Ковтун зауважує, що наукова фантастика переважно змальовує три варіанти героя: «звичайна людина», «надлюдина» та «вчений», який об'єднує риси перших двох типів [88, 105-106]. Є. Нейолов виділяє три основні «типові» ролі персонажів науково-фантастичних творів: 1) «учений», 2) «надзвичайна ситуація» або 3) «спостерігач», а також їх різноманітні комбінації [137]. Є. Нейолов відзначає, що в науковій фантастиці «індекс поведінки» персонажа свідомо заданий [137]. Подібне характерно для фольклору, з якого дослідник і виводить наукову фантастику, і для архаїчних форм літератури.

Утім, дослідники, вбачаючи в низці фантастичних персонажів украй обмежене число ролей, не враховують величезної палітри культурно-соціальних і морально-психологічних якостей науково-фантастичних героїв. Зведення цього різноманіття до кількох функцій нівелює потенціал їх аналізу. Можна погодитися, що в науково-фантастичному творі можуть діяти нефантастичні та фантастичні персонажі («чудесний персонаж» / «чудесний предмет» / персоніфікована «надзвичайна подія» [137]). Однак такі ролі, як «учений», «не-вчений» тощо у сьогоденній науковій фантастиці не є вичерпними.

Сучасний письменник прагне створити особистість, носія індивідуального начала, що підкреслюється засобами композиції. Наприклад, в оповіданні канадця Пітера Воттса «Острів» («The Island», 2009 р.) [207] визначальною рисою образу головної героїні служить не професія будівельника міжзор'яних брэм, а складний комплекс переживань загубленої в космічній пустці людини, коханки, матері, її ворожнеча зі штучним інтелектом корабля тощо. Зводити цього персонажа лише до вченого означало б нівелювати образ. У новелі фінського фантаста Ханну Райаніємі «Голос його хазяїна» («Isännän ääni», 2005 р.) зустрічаємо розумних kota

та пса [171]. Вони – не «вчені» і не «надзвичайна ситуація», екстраординарний інтелект не є визначальним в їхньому образі. Вони звичайні кіт і пес, які хочуть помститися за хазяїна, але дуже розумні. Образи витворені навколо емоційної прив'язаності друзів, які постають саме характерами.

Література і дійсність взаємодіють, унаслідок чого «література закріплює явища дійсності та повертає їх їй уже в усвідомленому і структурному вигляді – для подальшого відтворення» [41, 52]. Це один зі шляхів становлення і осмислення типів у літературі, зокрема науково-фантастичній. Серед характерних типів у художній фантастиці можна згадати Рінсвінда із фентезійного циклу про Плаский світ Террі Прачетта: це людина, що мріє про спокійне життя та з якою постійно трапляються екзотичні неприємності. Зазначимо, що досі вкрай обмежена кількість фантастичних творів заклали традицію певного образу. У фентезі це, наприклад, образ Конана-Варвара, придуманий американцем Р. Говардом і використаний у творах Пола Андерсона, Роберта Джордана та інших, іронічно обіграний Террі Прачеттом у циклі «Плаский диск» (персонаж Коен-Варвар); у науковій фантастиці популярні герої Стругацьких (зокрема, у творах міжавторського циклу «Світи братів Стругацьких. Час учнів») тощо.

Часто герой наукової фантастики – дієва та цікава людина, що визначається тематикою незвичайного і чудесного. Матеріал ніби зумовлює персонажа, і цей процес двосторонній. Наприклад, зустріч головного героя повісті американця Р. Хайнлайна «Маю скафандр – готовий до подорожі» («Have Space Suit – Will Travel», 1958 р.) [225] спричинена його тягою до космосу. Водночас художній світ, у якому можливі космічні польоти та існують бази на Місяці, створює підґрунтя для мрії про космічну подорож. Однак прив'язка до будь-яких соціальних чи інших ролей для фантастики не обов'язкова.

Щодо стереотипних персонажів, то вони характерні для фантастики певної доби і соціокультурної єдності. Так, у радянській фантастиці 30-х рр. частим гостем був західний багатій-капіталіст, який через незнання або із жадібності робить лиха (наприклад, В. Владко «Ідуть роботарі», 1931 р. [33]). Капіталістичне суспільство в таких творах показано апофеозом соціальної несправедливості.

Обов'язковим компонентом, як правило, був і персонаж із прорадянськими поглядами, який протистоїть капіталістові. Для західної ж наукової фантастики цього періоду типовим став безстрашний герой, який бореться із «жукоокими монстрами». Але накладати подібну схему на всі твори періоду недоречно. Одночасно із зазначеними штампами існувала й інша література: прекрасними зразками радянської наукової фантастики вказаного періоду можна назвати «Аеліту» А. Толстого («Аэлита», 1923 р.) та «Людину-амфібію» О. Беляєва («Человек-амфибия», 1927 р.), персонажі яких відрізнялися своєрідністю і нетривіальністю, а за часів журнальної американської фантастики написали свої перші твори Р. Бредбері та К. Саймак.

Таким чином, наукова фантастика здатна втілювати як стереотипних, так і унікальних героїв. Письменник може дотримуватися певної тенденції, однак вирішальними є його авторська позиція і художні здібності. У героя наукової фантастики немає «заданих» ролей, єдиним для науково-фантастичної літератури може бути хіба що поділ на персонажів із фантастичним началом та реалістичних. Існують формули персонажа, типові для певного часу, але в цьому випадку можемо говорити навіть не про самого персонажа, а про модель художнього світу і про пов'язаний із нею образ героя. Такий взаємозв'язок дозволяє простежити культурно-історичні антропологічні тенденції та їхні формально-поетологічні прояви на рівні як поезики окремого тексту, так і численних субжанрів науково-фантастичної літератури загалом.

Естетичне осмислення персонажа можливе тільки через його структуру. Завдяки елементам, які формують образ літературного героя, можна дізнатися про його місце в художньому світі та визначити зв'язок зі змістом тексту: тематикою, проблематикою, ідейним світом. Структура персонажа оприявнюється в численних елементах: безпосередніх описах від імені автора або оповідача, діалогах і монологіях персонажів, історичних сценах, ретроспекції та проспекції тощо. Створюючи персонажа, автор може звертатися до літературної традиції, користуватися власним життєвим досвідом, проводити спеціальні дослідження тощо, формуючи з розрізнених рис особливу естетичну єдність. Властива науковій

фантастиці розімкненість естетичних кордонів, зокрема тісний зв'язок із наукою, зумовила високий ступінь впливу на образ людини наукових та естетико-філософських тенденцій.

Уже перше знайомство з персонажем дозволяє поглянути на нього як на онтологічно повноцінний суб'єкт, а не як на абстрактну модель. Це відбувається завдяки процесу впізнавання, тобто «типологічній та психологічній ідентифікації персонажа» [41, 16]. У процесі осмислення читачем персонажа першим кроком є віднесення його до певної категорії. Так, у романі «Планета смерті» («Deathworld», 1960 р.; інший переклад – «Планета, яку не приборкати») класика американської наукової фантастики Гаррі Гаррісона один із персонажів так змальовується словами головного героя, який побачив його вперше: «"Колишній борець", – подумав Ясон, дивлячись на сивого богатира, що увійшов до номера. Так ось він який, Керк Пірр. Не людина – скеля, суцільні литі м'язи. Строгий сірий костюм нагадував формений одяг. До правого передпліччя пристібнута шорстка потерта кобура, з якої холодно дивилося дуло пістолета» [38, 7]. Поступово читач відносить героя до кількох категорій, які, накладаючись одна на одну, усе більше і більше окреслюють індивідуальність персонажа. Це відбувається за рахунок його вчинків, думок і висловлювань, описів зовнішності та морально-психологічних якостей, соціальної ролі тощо. Скажімо, Керк Пірр із процитованого вище роману Г. Гаррісона, виявляється очільником цілої планети, політиком та вельми інтелектуальною особистістю. Образ персонажа може підкреслюватися стилістичними засобами, зокрема особливостями мови, психологічними паралелізмами в пейзажних описах тощо, тому пізнання літературного героя відповідає низка його проявів у тексті. Читач знайомиться з персонажем поступово, осмислюючи його опис, місце в композиції, слова та вчинки, коментарі автора або оповідача, інших героїв тощо, додаючи до свого розуміння героя нові моменти, часом навіть кардинально змінюючи його.

Говорячи про «типи», або «ролі», у науковій фантастиці, варто додати, що подеколи її творам, особливо XIX ст., властиві два елементи: фантастичне, яке має науково-раціоналістичний характер, і персонаж-спостерігач. Подібна схема

зустрічається в багатьох ранніх фантастичних творах, зокрема в науково-фантастичних, наприклад, у романі В. Одоєвського «4338 рік. Петербурзькі листи» (1835 р.) [154]. Футуристичне майбутнє, описане в творі, є начебто видінням сомнамбула, тож не можна точно сказати, правдиве воно чи ні. Однак для сучасної наукової фантастики специфічний герой-спостерігач не обов'язковий.

Аналізуючи твори наукової фантастики, виявляємо, що вона широко використовує власні формули впізнавання в персонажах; це стосується і тілесних, і духовно-аксіологічних, і морально-психологічних характеристик. Цікава двоїста функція цих формул у науковій фантастиці. З одного боку, вони спрямовані на створення ефекту чудесного, як у прикладах із інопланетянами, з другого – навпаки, змальовують героя, зрозумілого і близького читачеві завдяки своїй звичайності. Останній випадок є проявом того, що наукова фантастика не переходить у фантазмагорію, а навпаки, намагається дотримуватися реалістичності настільки, наскільки дозволяє матеріал. Крім того, близькість героя до реального світу полегшує сприйняття фантастичних творів.

В антропології науково-фантастичного тексту важливу роль посідає зображення соціокультурних реалій. Теоретики літературної антропології, вивчаючи тексти, подеколи акцентують увагу переважно на персонажеві. Але звернімося до досвіду культурної та філософської антропології. Людину вписано в культурний контекст; культура є найважливішим і специфічним проявом нашої людськості. Людина невідділима від культури як сукупності матеріальних та ідеальних цінностей і в житті, і в художньому тексті. Тому дослідження соціокультурних даних, представлених у літературному творі, є невід'ємною частиною аналізу осмислення людини.

Концепція людини може бути підкреслена екфрасисом, пейзажем, інтер'єром та екстер'єром (зовнішнім виглядом будівлі, автомобіля, космічного корабля тощо), деталями та подробицями, що мають специфічне соціокультурне забарвлення. Так Ю. Нікітін зображує будівництво у майбутньому, де поширена нанотехнонаука: «Із вікна мого офісу видно, як прямо із землі в лічені секунди піднявся величезний хмарочос на кілька сотень поверхів, шалено красивий, із

плоским дахом для посадки вертольотів, басейном і соляріями. [...] На стінах у вазах з'явилися живі квіти, їх зібрати з атомів так само просто, як і стіни. У деяких кімнатах запурхали метелики і пташки, теж живі, одні – видів, які існують, інші – вигадані дизайнерами» [142]. Будівництво у зазначеному уривку зображується як торжество нанотехнонауки та біоінженерії (навіть живі метелики та пташки створюються штучно). Головний герой додає фразу, що характеризує його ставлення до світу, де природа виявилася цілковито підкореною людині: «Чесно кажучи, ці, створені природою [метелики. – *Є.Ш.*], не йдуть ні в яке порівняння з тими, над якими попрацювала людина» [142].

Цікаве зауваження щодо візій майбутнього належить класику фантастичної літератури В. Одоєвському: «По-перше, люди завжди залишаться людьми, як це було з початку світу: залишаться все ті ж пристрасті, усе ті ж спонуки; із другого боку, форми їхніх думок і почуттів, а особливо їхній фізичний побут має істотно змінитися» [154, 241]. Побут, а також інші прояви соціокультурних реалій, важливі як для розуміння художньої концепції людини, так і для сприйняття науково-фантастичного твору взагалі. Аналіз соціокультурних аспектів образу персонажа допомагає виявити і приховані ознаки: протистоїть він зображеній культурі чи зумовлений нею, відповідає етноспецифіці автора чи є запозиченим тощо. Можливий варіант, коли певні маркери образу героя (мова, одяг, поведінка) свідчать, що автор намагався створити героя з певною етнокультурною специфікою, але детальний аналіз зображеної культури вказує на її невідповідність. Скажімо, у пострадянській російській науковій фантастиці активізувалися націоналістичні і антизахідні тенденції, але аналіз тексту показує, що твори мають багато спільного саме із західною фантастикою та західними побутовими реаліями. Часто персонаж із вираженою «російською» специфікою поведінки і зовнішності змальовується, по суті, на тлі американської культури.

Рубіж XX і XXI ст. позначився значними політичними та соціальними змінами. Розпад Радянського Союзу, подальше утворення багатопольярного світу, об'єднання Європи – все це знайшло відображення у фантастичній літературі. Питання гендеру, злиття та конфлікту культур тощо, своєю чергою, вплинули на

етико-філософські, соціальні та культурно-історичні аспекти творів, зокрема на зображення людини. Наукова фантастика, яка завжди перебувала в тісному зв'язку з рухом науки та суспільства, не могла обійти ці тенденції. Скажімо, сьогодні активізувалися глобалістичні процеси та поступово зникають межі між культурами. Фантасти О. Громико та А. Уланов звернули на це увагу в романі «Космобіолухи», змальовуючи образ японця Сакакі. Зокрема, на питання, чи він справжній самурай, капітан Сакакі відповідає: «Ну, фамільний меч у нас зберігався [...]. Хоча останні три покоління в нашій сім'ї надавали перевагу ножеві для обробки риби. А я вирішив продовжити традиції предків. Вивчав бушідо, ходив у секцію кендо... і забивав собі голову іншими "до-до-дурниціями", як казав мій дядько» [45, 325]. Таким чином, в образі капітана Сакакі знаходимо реалізацію нинішньої тенденції до нівеляції культурної ідентичності під впливом глобалізації.

У творах наукової фантастики відбилася динаміка соціокультурних змін, її особливості та викликані нею зміни в психології людей. Наприклад, в останні роки все більшу роль у житті людей відіграють цифрові технології. Люди фактично наполовину переселилися у віртуальність. Інтернет став не просто бібліотекою, створюються спеціальні сайти навіть для таких інтимних сфер життя, як знайомства, сповідь, психологічні консультації тощо. Широкого розповсюдження набула індустрія комп'ютерних ігор, причому більшість їх користувачів не діти. Віртуалізація сучасного життя, зокрема віртуалізація соціального аспекту, відображена в багатьох науково-фантастичних творах.

Наукові фантасти експериментують із цією тематикою, використовуючи спадщину кіберпанк-літератури, пік якої припав на 80-ті роки в США, і розробляючи колізію стосунків у віртуальному просторі. Технологія віртуальної реальності, створена такими гігантами електроніки, як «Google» та інші, тільки повинна ще увійти до широкого вжитку, а письменники-фантасти вже давно зображають подібні технології, додаючи до них якийсь фантастичний (на сьогодні) елемент. Сучасний російський письменник Мерсі Шеллі (псевдонім Олексія Андреева) в романі «2048» (2010 р.) [241] пише про любов, що виникла у віртуальній реальності. Абсолютній більшості споживачів технології віртуальної

реальності потрібно використовувати апарати для перебування в електронному світі, але головні герої можуть проникати в нього, володіючи квазіматеріальною сутністю.

Говорячи про персонажів наукової фантастики, безпосередньо пов'язаних із дійсністю, не можна не згадати професора Преображенського з повісті М. Булгакова «Собаче серце» [28]. Прототипом цього персонажа називають лікаря Миколу Покровського, дядька письменника, на схожість зовнішності та характеру яких указала дружина Булгакова Т. Лаппа. Також відомо, що обстановка і планування квартири Преображенського відповідали квартирі М. Покровського. Фантастичний засновок у романі нав'язаний дослідями академіка Івана Павлова, квартиру якого (як і героя роману) піддавали обшукам і який теж користувався захистом партійної верхівки, а також Сергія Воронова, який проводив експерименти з пересадки яєчників мавп жінкам. У цьому випадку можна справді говорити, що «література прагне до неопосередкованих, позастильових контактів з дійсністю» [41, 41].

Розглядаючи соціокультурні реалії в науковій фантастиці, бачимо, що образ як близького, так і далекого майбутнього в письменників-фантастів дуже різниться. Проте домінує наголос на ролі науково-технічного поступу. Часто прогрес показують як головний засіб вирішення соціальних проблем. Утім, існує й протилежна думка. Деякі письменники віщують загибель людської цивілізації й кінець усіх проявів життя на планеті.

На нашу думку, бачення ролі техніки та знання взагалі в науково-фантастичній літературі розгортається, як правило, у двох напрямках: технопесимістичному та технооптимістичному. Кожна з цих тенденцій має свою історичну тяглість. Ще в грецькій міфології знаходимо технопесимістичний міф про героїчного Прометея, який навчив людей користуватися знаряддями праці та дав їм вогонь, за що був покараний Зевсом, а люди отримали скриньку Пандори, тобто всі біди та нещастя світу. У цьому міфі показано, що знання несе не лише благо, але й горе. Спричиняє біди знання й у міфі про Дедала та Ікара. Тут уже не боги карають людину, а сама людина постраждала від винаходу. У деяких

індіанських народів, таких як лакандони, сіону, напо та інших, є міф про походження землеробства, в якому боги навчають людей вирощувати злаки, але земля стає малоприсадною для землеробства, її важко обробляти, аби щось зрости. Технооптимістичний, натомість, давньоєгипетський міф про бога Тота, який навчив людей писемності, медицині, астрономії та математиці.

Одним із перших випадків моделювання в науковій фантастиці негативних наслідків застосування технічних засобів є, без сумніву, «Франкенштейн» (1918 р.) [240] англійської письменниці Мері Шеллі. Роман розповідає про експеримент Віктора Франкенштейна, який створив квазілюдську істоту з частин тіла померлих людей. Франкенштейн, злякавшись свого творіння, втікає від нього, і воно, залишившись наодинці зі світом, стає монстром не лише зовні, але й психологічно, прагнучи помститися творцеві за свою долю. Ідея Мері Шеллі заснована на найновіших винаходах часу, зокрема на електриці.

Скепсис стосовно майбутнього та ролі техніки в ньому, знаходимо ще в одного славетного англійського фантаста Герберта Веллса. Як відзначає письменник та літературознавець Б. Олдісс, «його скептична думка про сьогоднішнє і його песимістичний погляд на майбутнє людства – і життя на Землі – були викликом для більшості поширених тоді затишних ідей прогресу, а також нового імперіалізму» [267, 146]. Яскравим вираженням поглядів цього письменника став перший написаний ним роман «Машина часу» («The Time Machine», 1895 р.) [209]. Це історія Мандрівника, ученого, який створив машину часу та перемістився в 802801 рік. Світ майбутнього зображено в антиутопічному дусі, людство деградувало та перетворилося на два мало схожих між собою види: витончених безтурботних елоїв і морлоків, схожих на людиноподібних павуків. Елої втратили всі набуті тисячоліттями знання та зазнали моральної деградації (так, вони не зважають на одноплемінницю Уїну, коли та тоне, і не намагаються їй допомогти). Жителі підземель мороки перетворилися на безжальних людоджерів, хоч і зберегли певний технічний розвиток.

До негативних наслідків призвело втручання науки в природу в романі Г. Веллса «Острів доктора Моро» («The Island of Doctor Moreau», 1896 р.) [210].

Цей фантастичний роман розповідає про вченого-фізіолога Моро, який займається експериментами з перетворення тварин на людиноподібних істот. Зрештою Моро гине, а створені ним нещасні істоти дичавіють.

Ще одним характерним прикладом гнітючих наслідків прогресу та технологій є роман Г. Веллса «Невидимець» («The Invisible Man», 1897 р.) [212]. У романі йдеться про геніального вченого Гриффіна, спеціаліста з фізики, хімії та медицини, який знайшов спосіб стати невидимим. За допомогою нової властивості Гриффін переважно займається грабунками, а згодом вирішує захопити владу, проте гине від рук натовпу.

Є в історії наукової фантастики й набагато позитивніші погляди на відносини людини та техніки. Прикладом може стати невеликий роман американця Едварда Елліса «Парова людина з прерій» («Steam Man of the Prairies», 1868 р.). У ньому розповідається про пригоди Джоні Брейнерда, молодого винахідника, якого автор порівнює з Ісааком Ньютоном. П'ятнадцятирічний хлопчина створює людиноподібну парову машину та мандрує нею преріями Америки разом із шукачами золота Бікнелом, Ітаном та Мікі. Ідею парової людини хлопчику подала прийомна мати. Машина «була десять футів заввишки [...]. Обличчя виготовлене із заліза, пофарбоване в чорний, на ньому пара страшних очей і величезний усміхнений рот. Ніс використовувався як свисток. Паровий котел містився там, де в людини груди, та у великому рюкзаку на плечах та спині» [259].

Прикладом позитивного бачення майбутнього можна назвати твір Едварда Беллами «Майбутнє століття» («Looking Backward, 2000 – 1887», 1888 р.) [15]. Е. Беллами – американський політичний мислитель, автор фантастичних романів. Головний герой книги Джуліан Уест заснув летаргічним сном наприкінці ХІХ ст. і прокинувся лише в 2000 році. Доктор Літ розповідає йому про зміни, які сталися, поки Джуліан спав. Світ роману – це розвинуте суспільство, у якому технології працюють на користь людини. Наприклад, на кожній вулиці є навіси, які розгортаються за поганої погоди, тож нема потреби у парасолях. Герой спостерігає, як у дощ ці навіси «спущено над тротуарами, щоб перетворити їх на світлі та абсолютно сухі коридори» [15, 143]. В романі «Майбутнє століття» уперше

запропонована ідея кредитних карток: «картка видається на певну кількість доларів. Ми зберегли стару назву [грошової одиниці. – *Є.Ш.*], але вона не відповідає реальному предмету, а служить лише алгебраїчним символом для порівняння вартості продукту з іншим» [15, 76-77]. Серед мінусів цього художнього варіанту майбутнього – надмірна регламентованість.

Відзначимо, що нерідко і технопесимістичний, і технооптимістичний погляди трапляються у творчому доробку одного письменника, наприклад у Жуль Верна Б. Олдісс відзначає, що в ранніх романах цей видатний письменник «святкує прогрес людства» [267, 131], проте згодом «тон романів змінюється, атмосфера стає похмурішою. Пізніші романи, замість супер-човнів, засмічуються сатанинськими містами, такими як Стахлстад, Блекленд, Мільярд Сіті. Навіть хоробрі вчені демонструють ознаки деградації, ексцентричності, сліпоти» [267, 131]. Прикладом зміни поглядів Жуль Верна може бути образ головного героя роману «Робур Завойовник» («*Robur le Conquérant*», 1886 р.) [32]. Робур – інженер, який сконструював літальний апарат, важчий за повітря. На багатоповерхівках та в горах він встановлює прапори на знак того, що почалася ера підкорення повітряного простору. У цьому творі Робур – доброзичливий герой, закоханий у аеронавтику. Та пізніше Робур з'являється в іншій книзі Ж. Верна, «Володар світу» («*Maître du monde*», 1902 – 1903 рр.) [30]. У романі йдеться про подальшу долю героя. Він уже не винахідник, а диктатор: сила, яку надала техніка, змінила його душу.

Песимістично замальовується французька столиця в геніальному провісному творі Жуль Верна «Париж у ХХ столітті» (*Paris au XXe siècle*, 1860 р.) [31]. У творі зображено численні досягнення науки майбутнього. Це і машини з двигунами внутрішнього згоряння, що працюють на газі, і «електричні канделябри» на вулицях, і схожий на ксерокс пристрій тощо. Цікавий образ ажурної вежі, що височіє над Парижем, нагадуючи сучасному читачеві Ейфелеву вежу. Та люди ХХ ст. залишилися такими ж соціально незахищеними, як і в ХІХ ст. Головний герой юнак Мішель – творча особистість, але його здібностям не знаходиться

застосування, і він гине від холоду. XX ст. в цій книзі Ж. Верна постає як антиутопічна епоха, у якій матеріалістичне перемогло духовне.

Як бачимо, технопесимістичний і технооптимістичний напрями виразно простежуються в літературі. Зазначимо, що в «серйозній» фантастиці якщо не домінує, то займає сильну позицію пересторога перед технікою. Підлаштовуючи світ під себе, створюючи такі умови, у яких можна почуватися виключно комфортно, людина завдала природі Землі (та й самій собі) чималого удару, що відобразилося в так званих «глобальних проблемах сучасності». Серед них – екологічна катастрофа, породжена неконтрольованим та не прорахованим втручанням людини в біосферу, забрудненням навколишнього середовища. Поряд із екологічною існує демографічна проблема, гонитва озброєнь, хвороби тощо. Усі ці загрози, що значною мірою є наслідком некерованого втручання людини в біосферу, широко осмислюються та описуються науково-фантастичною літературою.

Важливе місце в контексті антропології науково-фантастичного твору займає природа. Антропологи і культурологи часто протиставляють природу і культуру, оскільки культура є продуктом діяльності людини, на відміну від природи. У художньому світі природа, як і культура, антропологізується, вона служить свідомо обраним локусом, здатна віддзеркалювати емоції персонажа, підкреслювати художню концепцію людини тощо. У науковій фантастиці опозиція «природа – культура» відіграє особливу роль. Основою науково-фантастичної образності є поєднання фантастичного та науково-раціоналістичного начал, головною інтенцією якого постає перетворення дійсності, зокрема природних реалій. Зображення природи демонструє, як людина вплинула на довколишній світ (романи «Посуха» англійця Дж. Балларда, «Дорога» американця К. Маккарті).

Людина часто протистоїть природі, відзначають фантасти, і природа в цьому випадку відповідає їй тим же. Цей конфлікт розкривається як на рівні тематики, так і на рівні образності. Яскравий приклад такого протистояння показано в романі «Планета смерті» («Deathworld», 1960 р.) Г. Гаррісона. У творі зображена природа планети Пірр, мабуть, одна з найнебезпечніших варіацій природи в науковій

фантастиці: «Піпр і людина – несумісні речі. Утім, люди живуть на ньому вже близько трьохсот років. Середня тривалість життя в нас там – шістнадцять років. Звичайно, більшість дорослих живе довше, але на середній цифрі позначається висока дитяча смертність. Це зовсім не гуманоїдний світ. Сила тяжіння вдвічі більша нормальної. Температура за день коливається від арктичної до тропічної. Клімат... його треба випробувати на собі, щоб уявити. У всій галактиці не знайдеш нічого подібного. [...] На Піпрі що рослини, що тварини – це ж справжнісінькі гангстери. [...] Броньовані, отруйні, суцільні кігті та щупальці. Це стосується всього, що ходить, літає або просто сидить на місці» [38, 20-22]. На планеті Піпр усі рослини та тварини пов'язані телепатичним полем, до того ж вони дуже швидко мутують. Цікавим чином у романі Г. Гаррісона втілено мотив взаємовпливу людини і природи. Колоністи збудували місто, принагідно вбиваючи тварин та рослин, які, на їхню думку, були небезпечні. Об'єднана природа планети сприйняла колонію як загрозу і почала створювати все нових і нових страхіливих монстрів, аби її знищити. Окрім того, тварини та рослини планети чутливі до емоцій людей: ненависть, яку відчувають до них колоністи, автоматично викликає у цих істот такі самі почуття.

У романі природа зумовлює зміну тілесності. Через те, що на планеті Піпр сила тяжіння більша за земну, колоністи через кілька поколінь перетворилися на вкрай сильний та витривалий народ (наприклад, як зазначалося, головний герой описує першого побаченого ним піпрянина так: «не людина – скеля, суцільні литі м'язи» [38, 7]). Агресивна природа впливає на морально-психологічні якості жителів планети. Зрощені в умовах постійної війни зі світом, більшість жителів єдиного на планеті міста – жорстокі та безжальні воїни. Природа зумовила ряд духовно-аксіологічних якостей. Так, жителі укріпленого міста зациклені на нескінченній війні. Через високу смертність у них фактично немає сімей: кожен із містян позиціонує себе як члена соборної спільноти, а не сім'ї. Немає творчих професій, кожна здорова людина посідає обіймає, на яку її призначають. Агресивна флора та фауна змалечку перетворюють дітей на солдатів: навіть учні ходять із

пістолетами. Утім, частина людей живуть у злагоді з планетою. Для цього вони не будують міст та живуть майже як дикуни.

Під час аналізу опозиції «природа – культура» в науково-фантастичному творі виникає питання, де провести між ними межу. Сучасна наука стверджує, що все створене людиною є культурою. Але в науково-фантастичному контексті з'являються такі образи, як інопланетяни та їхні цивілізації, розумні та самостійні машини тощо. Можна поставити питання: чи будуть вони явищами природи, чи, незважаючи на інакшість, двійниками людини, фактично теж людьми? Або їх слід віднести до особливої категорії? Відповідь залежить від концепції автора. У творі В. Кузьменка «Древо життя» (1991 р.) [96; 97; 98] інопланетні раси, а також штучний інтелект зображені як аналогічні людині, що підкреслено мовленням головного героя: він ніколи не говорить про позаземні цивілізації як про інопланетян, а лише як про людей із іншим суспільним устроєм. У романі Г. Веллса «Війна світів» («The War of the Worlds», 1898 р.) [208] інопланетяни, навпаки, – загадкова та руйнівна сила, порівнянна з природним явищем або катастрофою. С. Лем у романі «Солярис» («Solaris», 1961 р.) [105] робить спробу відійти від обох зазначених моделей та показує інопланетян як унікальний феномен. Люди безуспішно намагаються вийти на зв'язок із розумним океаном, а він комунікує з ними за допомогою привидів із минулого, але, крім особистих трагедій членів екіпажу, іншого результату спроба взаємодії не приносить.

Природа може бути і самоцінним естетичним феноменом у художньому творі. У науковій фантастиці така самоцінність набуває особливої ролі. Унаслідок відкритості естетичних меж і тісного зв'язку наукової фантастики з наукою і філософією, фантасти часто цікавляться природою і поза контекстом людини. Наприклад, у творах О. Беляєва про подорож на Місяць («Зірка КЕЦ» / «Звезда КЭЦ», 1936 р.) та Венеру («Стрибок у ніщо» / «Прыжок в ничто», 1933 р.) зображення інопланетної фауни має самодостатню роль: автор пропонує своє бачення інопланетного життя. У такий спосіб ставиться науково-фантастичний художній експеримент із біології, подібний до знаменитих уявних експериментів Енштейна у фізиці.

Розглядаючи твори наукової фантастики, неважко помітити підвищену увагу письменників до окремих сторін осмислення людини, зокрема до морально-психологічних, духовно-аксіологічних та тілесних якостей. Морально-психологічні якості – це характер людини, її сприйняття дійсності, думки, переживання та пов'язана із цим поведінка. До духовно-аксіологічних якостей людини в науковій фантастиці можна віднести етичні, соціально-політичні, громадянські, ідеологічні та національно-культурні погляди, ідеали, зацікавлення тощо. Особливу роль у науковій фантастиці відіграє тілесність, оскільки фантастика виступає полем мисленнєвих експериментів письменників, які розмірковують, як ті чи ті соціокультурні та науково-технологічні зміни в бутті людини вплинуть на її фізіологію.

Морально-психологічні якості людини можуть осмислюватися не лише щодо персонажа, але й у ідейно-тематичному аспекті твору, образі автора, соціокультурних реаліях та природі.

Морально-психологічні якості стають визначальними для ідейно-тематичного аспекту новели С. Лук'яненка «Л – означає люди» (1991 р.) [119]. Справжньою людиною показано біотехнологічно модифікованого, але чуйного та доброго розвідника-рятівника Інгвара Вістіна. Йому протиставлені люди, яким він допомагає, – не змінені тілесно, але жахливі в морально-психологічному аспекті. Таким чином, автор підкреслює, що не тілесність є визначальною для людини, а її особистість.

Образ автора важливий для осмислення морально-психологічних якостей людства та інших живих істот у романі українського фантаста В. Кузьменка «Древо життя» (1991 р.) [96; 97; 98]. Як згадувалося, наратор не називає інопланетних істот інопланетянами, а, навпаки, нівелює різницю між ними та людьми. Навіть найжахливіша зображена ним раса, «свистуни», описана як «фашистська», тобто особлива не через вроджені морально-психологічними якості, а через соціально-політичний режим, схожий на гітлерівський. Автор натякає, що колись свистуни були цілком нормальним народом, який деградував через диктатора та його послідовників.

Соціокультурні реалії набувають важливого значення для концепції людини в оповіданні австралійця Грега Ігана «Хранителі кордону» (1999 р.), утілюючи змальовані автором специфічні морально-психологічні якості людей майбутнього) [69]. У часи безсмертя люди, аби закінчити з певним етапом життя, просто виїжджають у інше місце, пориваючи контакти з рідними та друзями. Подібно до того як близькі горюють за померлими, головний герой оповідання побивається через від'їзд свого близького товариша.

Природа яскраво, як зазначалося вище, відображує морально-психологічні якості жителів фантастичного міста в романі Г. Гаррісона «Планета смерті» [38]. Автор зумів це підкреслити на сюжетному та образному рівнях. Містяни перейняті ненавистю, яка заражає і природу. Планета Пірр вкрай негостинне місце, але довкола фортифікованого міста вона перетворюється на справжнє пекло.

Духовно-аксіологічні якості також є важливим модусом осмислення людини. Вони визначальні, наприклад, для ідейно-тематичного аспекту роману Г. Гаррісона «Кінні варвари» («The Horse Barbarians», 1986 р.; інша назва – «Світ смерті-3») [37]. На одній із планет живе надзвичайно агресивна цивілізація кочівників, схожа на монголів часів Чингізхана. Паралель підкреслює ім'я їхнього ватажка – Темучін. Водночас на планеті існує торгова цивілізація, відділена непрохідним урвищем. Головний герой, людина з розвинутого інопланетного світу, проникає до племені Тимучіна і навчає його, як перейти через урвище. Зрештою, відбулося те саме, що й з монголами, які звоювали Китай – жорстокі кочівники перетворилися на осілий народ, що дозволяє друзям головного героя видобувати корисні копалини в їхніх колишніх володіннях. Головний герой перемагає через розуміння духовно-аксіологічних якостей кочівників.

Духовно-аксіологічні якості мають велике значення для образів персонажів оповідання американця Деніела Кіза «Квіти для Елджернона» («Flowers for Algernon», 1959 р.) [81]. Хворий на розумову відсталість головний герой на ім'я Чарлі Гордон не розуміє, що співробітники заводу, на якому він працює, над ним знущаються, і сприймає їх за друзів. Коли ж через хірургічне втручання його інтелект зростає втричі, колишні «друзі» бояться чоловіка та навіть збирають

підписи, аби бідолаху звільнили. Чарлі обурюється, побачивши хворого юнака, якого так само, як раніше і його, зневажають: «Як дивно, що нормальним людям, які ніколи не зачеплять каліку, який народився без рук, без ніг або очей, що цим людям нічого не варто образити людину з вродженою розумовою недостатністю» [81]. Кінець оповідання трагічний: ефект від лікування виявився не довгим, Чарлі їде з міста, аби коханій не було боляче бачити його таким.

У романі В. Кузьменка «Древо життя» в образі автора позначається погляд на духовно-аксіологічні якості людини [96; 97; 98]. В основу свого бачення людини В. Кузьменко закладає концепцію толерантності. Лише толерантність, що продемонстровано в образах численних персонажів, може вберегти людство від самознищення.

Соціокультурні реалії набувають духовно-аксіологічного забарвлення в романі С. та М. Дяченків «Дика енергія. Лана» («Дикая энергия. Лана», 2006 р.) [54]. Мешканці антиутопічного міста, «синтетика», не можуть жити без доз штучної життєвої енергії. Їм протиставлено образ «диких», людей, що мешкають на горішніх поверхах опустілих хмарочосів. Дикі звільнилися від загадкової енергетичної хвороби та можуть за допомогою барабанного ритму створювати власну енергію. Соціокультурні реалії перетворили містян на часточки великого механізму, нівелювали етичні, ідеологічні та інші духовно-аксіологічні якості. Показова назва професії головної героїні – «пиксель» [54, 7]. Для диких, навпаки, головною цінністю є свобода, метафорично втілена, зокрема, у їхньому способі рухатися містом: за допомогою тросів та штучних крил дикі літають між хмарочосами.

Природа виступає метафоричним дзеркалом духовно-аксіологічних якостей людини у повісті С. та М. Дяченків «Лихоманка» («Лихорадка», 2009 р.) [55]. Світом поширюється пандемія, що перетворює людей на живих мерців. Головний герой, хлопчик на ім'я Руслан, залишається відрізнаним від світу заметіллю. Зима та засніжена скеляста пустка не лише стають паралелізмом смертельної хвороби, але й підкреслюють холодність та байдужість здорових людей у світі, що опинився на межі знищення.

Часто фантастика бачить альтернативу дійсним реаліям культури в забутому, чужому: «"Чуже" загрожує "своєму", але водночас, моделюючи іншу реальність, воно пропонує привабливу альтернативу відомому» [102, 7]. «Чуже» отримує важливу роль у фантастичній онтології. Письменники-фантасти в пошуках ексцентричних образів змушені звертатися до дискурсів на периферії культуросфери. Продемонструємо зазначене на матеріалі роману С. Лук'яненка «Геном» («Геном», 1999 р.). Письменник звертається до образу гейші, але модифікує його відповідно до науково-фантастичного зачину. У художньому світі «Генома» поширені генетичні специфікації: «Багато разів пробували створити гейш, які будуть закохувати, залишаючись холодними і байдужими, виконуючи свою роботу, але не витрачаючи емоцій. Зваблива зовнішність, акторські здібності, розум, феромони... Усе даремно[...]. Для гарантованого зваблювання любов із боку гетери теж повинна бути щирою. Як тільки мета досягнута – гейша отримує можливість розлюбити об'єкт... важко, із переживаннями і сумом, але віднаходить свободу. Але спочатку гейша любить сама» [117, 209-210]. Таким чином, письменник використовує «приграничне» для європейської культури поняття «гейша», експериментуючи з духовно-аксіологічною сферою цієї професії в науково-фантастичному ключі біопанку. Водночас із експериментом у духовно-аксіологічній сфері письменник описує модифікацію тілесності як її передумову.

Зазначимо, що герой наукової фантастики, крім жанрових і стилістичних причин, багато в чому зумовлений кризовими процесами в суспільстві та загрозами, що позначається на духовно-аксіологічних рисах персонажів. Однак науково-фантастичний твір – як правило, оптимістичний. Персонажі прагнуть подолати проблеми, які є науково-фантастичним відображенням проблем сучасності, тим самим застерігаючи від можливих бід і показуючи шлях до бажаного майбутнього. Так, герой повісті С. та М. Дяченків «Лихоманка» зберігає силу духу та волю до життя попри хворобу та самотність.

Стосовно духовно-аксіологічних якостей людини в науковій фантастиці, важливо також відзначити, що в літературному героєві може відображатися «історичний характер». У цьому випадку в образі персонажа детермінантною стане

система цілей і цінностей, яка вважається еталонною для періоду написання твору [41, 56]. Широко вивченим прикладом історичного характеру є романтичний характер, який, зокрема, утілюється в творах наукової фантастики.

Яскравим прикладом зображення такого історичного характеру може бути «Франкенштейн» класика романтизму Мері Шеллі. Видатному філософу та нобелівському лауреату Бертрану Расселу належить думка: «Темперамент романтиків найкраще вивчати за белетристикою. Вони любили те, що було дивним. Вони любили те, що було дивним: привидів, стародавні зруйновані замки останніх меланхолійних нащадків колись великих сімей, професіоналів месмеризму і окультних наук, чутливих тиранів [...]. Вони надихалися тільки тим, що було великим, малоймовірним і жахливим. Наука – щось підозріле – могла бути використана, якщо вона вела до чогось дивного» [172, 194]. Чудовисько Віктора Франкенштейна створене за допомогою наукового дива. Спочатку воно було доброю істотою, але презирство та жах, із яким до нього поставилися, зробили з нього справжнього монстра. Однак при всьому цьому, як зазначає Б. Рассел, почуття чудовиська благородні [172, 196]. Романтики захоплюються сильними емоціями [172, 197]. Прочитуймо фрагмент, на який вказує філософ: «О Франкенштейне! Благородний подвижнику! Марно було б просити зараз у тебе вибачення! Мені, який призвів тебе до загибелі, знищуючи всіх, кого ти любив. Шкода! Він мертвий, він мені не відповість. [...] Колись я плекав високі помисли про честь і самовідданість. Тепер злочини зробили мене нижчим за гіршого зі звірів. [...] Згадуючи жахливий перелік своїх злодіянь, я не можу повірити, що я – та сама істота, яка колись захоплено шанувала Красу та Доброту. Але це так; грішний ангел стає злісним дияволом. Але навіть ворог Бога та людини має друзів і помічників у своєму падінні, і лише я самотній» [240, 149-150]. Монстр переживає сильні та трагічні почуття: страждає від провини та особистої драми, водночас побиваючись за своїм творцем; його мучать суперечливі почування та думки. М. Шеллі втілила романтичний характер у духовно-аксіологічному аспекті образу штучної людини. Варто зазначити, що історичний характер часто наділений етно- і

соціально-специфічними рисами. Це добре помітно в порівнянні радянських і американських науково-фантастичних творів.

Одним із найважливіших аспектів художньої антропології наукової фантастики є осмислення тілесності. Л. Тарнашинська підкреслює, що «тіло (за всієї аналітичності підходу до людинознавчих проблем) є найпершою формою людської домівки, "оформленим" просторовим буттям людини, більше того, осердям її "просторового самовизначення"» [198, 55]. У науковій фантастиці тілесність є окремим предметом роздумів. Підвищення уваги до тілесності в сучасній науковій фантастиці зумовлене історично і культурно. На порубіжжі ХХ – ХХІ ст. людина опинилася перед обличчям важливих змін, причому змін не тільки соціокультурного та політичного характеру, але й набагато серйозніших і новіших – змін тілесності, своєї матеріальної природи.

З наближенням ХХІ ст. про питання тілесності (а також її подолання) заговорили багато філософів і вчених. Серед них такі мислителі, як Р. Курцвайль [99], Ф. Фукуяма [223], Г. Тульчинський [204], Б. Юдін [263] та інші. Постмодерний пафос, спрямований на ламання всіх можливих меж і помножений на дух матеріалізму, позначився на біології, медицині, філософії. Тепер зміна тіла бачиться багатьом лише питанням часу.

Концепція тілесності в науково-фантастичному творі завжди заглиблена в той дискурс, до якого апелює науково-фантастичний засновок: якщо автор порушує питання біотехнологій та біоетики, описуються біотехнологічні трансформації («Л – означає люди» С. Лук'яненко), якщо переважно йдеться про технічні модифікації та кібернітизацію, то засновок та концепція тілесності заглиблені в сцієнтично-техногенні розмисли перспектив постлюдськості («Транслюдина» Ю. Нікітіна) тощо.

Концепція трансгуманізму, обрана автором роману «Транслюдина» Ю. Нікітіним [142], наголошує на потребі трансформації тіла. Цікаво дослідити аспекти осмислення тілесності в науковій фантастиці саме на матеріалі цього твору. Розглядаючи ідейно-тематичний аспект роману, побачимо, що провідна тема перетворення на «постлюдину» відображена письменником перш за все як

зміна тіла. Шлях перетворення головного героя починається з уваги до здоров'я, занять спортом тощо, а завершується нанотехнологічним втручанням та переходом у футуристичну «енергетичну форму». Персонажі роману мають виразно марковану тілесність: людство, яке змалював Ю. Никітін, у майбутньому розділиться на тих, хто погодився змінити тілесність, та тих, хто відмовився від цього. Ставлення до «звичайних» людей підкреслюється лексично: «шість мільярдів населення вважало за краще залишитися "просто людьми", не помічаючи, що ця начебто горда та сказана з гідністю фраза синонімом "простолюдинів"» [142]. Згадуючи про минуле, головний герой називає його «дикими часами, коли я все ще був у неймовірно крихкому тілі людини» [142]. Тілесність позначилася і на соціокультурних реаліях. Постлюди живуть поряд зі звичайними людьми, але збудували паралельну спільноту, яка зневажливо ставиться до не трансформованих людей, їхньої культури та наукових досягнень: «Кораблі, кораблі, кораблі: круглі, ромбоподібні, квадратні, складені зі сфер і куль [...]. Частина кораблів баражує над планетою, частина вийшла на дальні рубежі, що означає орбіту Плутона [...]. Ми в ці дитячі ігри не втручалися, нехай грають» [142]. Природа у романі зображена небезпечною для «звичайних» людей, тоді як для постлюдини вона лише піддатливий матеріал для маніпулювань та експериментів. Кохана головного героя помирає через рак, тобто через смертну біологічну природу організму. Володимир, уже змінивши остаточно свою тілесність, до природи ставиться навіть із зневагою: «нам такий примітивний всесвіт не потрібен. Саме час не тільки змінити його форму і структуру, а й створити інші фундаментальні закони» [142]. Остаточне піднесення над природою в кінці твору підкреслює повернення Володимиром своєї коханої до життя.

Отже, художнє осмислення людини втілюється в ідейно-тематичній сфері, образі автора, персонажах, соціокультурних реаліях та природі. Прояви людини можуть стосуватися морально-психологічних, духовно-аксіологічних якостей та тілесності. Автор не обов'язково звертається до всіх указаних проявів та якостей людини в тексті, обираючи лише ті, що зумовлені художньою концепцією.

Висновки до другого розділу

В. Ізер слушно зауважив, що в літературі закладене питання про сутність людини. Наукова фантастика пропонує свою відповідь на нього, намагаючись проаналізувати перспективи та зміни людства і окремої людини. Наукова фантастика – різновид художньої фантастики, у якій визначальний для структури твору фантастичний елемент пояснюється за допомогою реальних чи художньо змодельованих наукових відкриттів або технічних винаходів. Поширена думка, що в науковій фантастиці можливий лише один засновок (визначальна фантастична художня гіпотеза), утім, у багатьох творах один науково-фантастичний засновок нерозривно пов'язаний із іншими: наприклад, міжзоряні перельоти та існування позаземних цивілізацій у «Космобіолуках» О. Громико та А. Уланова. Наукова фантастика є унікальним проявом інтермедіальності, у якому мистецтво, зокрема література, безпосередньо пов'язане зі здобутками теоретичної науки та науковим світоглядом. Науково-технічний елемент у науково-фантастичних творах важливий для засновку, образів, мотивів тощо, але вирішальною все ж є творча фантазія. Науковість художніх гіпотез у науковій фантастиці умовна. Науково-фантастичний засновок зазвичай визначений науковою картиною світу, втім, фантастичний елемент може й не відповідати прийнятним науково-природничим поглядам.

Серед основних шляхів творення науково-фантастичних ідей, образів тощо можна виділити п'ять: 1) автор осмислює нефантастичну ідею або переживання в науково-фантастичному дусі (в основі роману О. Беляєва «Голова професора Доуеля» пережите під час паралічу); 2) апелює до реального наукового знання («Франкенштейн» М. Шеллі, «Володар світу» Ж. Верна); 3) переосмислює фольклор у науково-фантастичному ключі (науково-фантастичні книги з циклу Ю. Нікітіна «Троє з Лісу»); 4) звертається до надбань інших авторів («Космобіолухи» О. Громико та А. Уланова), 5) поєднує кілька вказаних методів («Людина-амфібія» О. Беляєва). Науково-фантастичні образи, ідеї, мотиви тощо модифікуються з часом, оскільки пов'язані з науково-технічними поглядами та гіпотезам.

Наукова фантастика має давнє коріння, але остаточно сформовується в XIX ст. Утвердження наукової фантастики ми слідом за Б. Олдіссом пов'язуємо з твором М. Шеллі «Франкенштейн». Серед авторів XIX ст. можна відзначити Е. По, В. Одоєвського, Ж. Верна, К. Ласвіца, Г. Веллса. У XX ст. наукова фантастика зазнала стрімкого поширення та розвитку. Письменники зорієнтувалися на покращення естетико-літературних якостей творів, заглибилися в експерименти зі змістом та формою (К. Саймак, Р. Бредбері, А. Азімов, В. Владко, О. Бердник, І. Єфремов). Сучасна наукова фантастика продовжує традиції фантастики XX ст., водночас тяжіючи до психологізму та філософичності (П. Вотсс, Г. Іган, С. та М. Дяченки). Фантастика кінця XX ст. – поч. XIX ст. заглиблена в дискурс наднових технологій. Нанотехнонаука і біотехнології призвели до розвитку субжанрів, перейнятих аналізом потенційних змін людства і людини (біопанк, нанопанк).

Людина в сучасній науковій фантастиці зображається амбівалентно: поряд зі змінюваністю, підкреслюється, що ні плин часу, ні зміна тілесності не можуть нівелювати людськість. Кредо сучасної наукової фантастики можна звести до того, що попри будь-які експерименти людина може залишитися собою: наша душа сильніша за зміни обставин, довколишнього середовища чи навіть трансформацію тіла. Антропологія наукової фантастики не протилежна реальності, а навпаки занурена в її провідний дискурс: наукова фантастика рефлексує у відповідь на історіософські, антропософські, культурософські, космософські та інші проблеми, звертаючись до найновіших інтенцій науки, культури та соціуму. Осмислення ролі знання та техніки у науковій фантастиці розгортається, на нашу думку, переважно в двох напрямках: технопесимістичному («Франкенштейн» М. Шеллі, «Лихоманка» М. та С. Дяченків) та технооптимістичному («Майбутнє століття» Е. Белламі, «Хранителі кордону» Г. Іган).

Осмислення людини відбувається в кількох аспектах науково-фантастичного твору: у ідейно-тематичній сфері, образі автора, персонажах, соціокультурних реаліях та природі. Кожен із цих шляхів прояву художнього осмислення людини, своєю чергою, може репрезентувати якості, що групуються на три категорії:

духовно-аксіологічні, морально-психологічні та тілесність. Ідейно-тематичний план наукової фантастики занурений в антропоцентричний соціокультурний та науковий дискурси. Через це фантастика реагує на філософсько-етичні та науково-технічні проблеми часу: наприклад, розвиток кібернетичних технологій призвів до виникнення «кіберпанку», який, за словами його представника Б. Стерлінка, показав: усе, що роблять із піддослідними щурами, тепер можна зробити і з людиною. Образ автора акумулює оцінку візії людини, зображеної у творі. Вираженням образу автора як суб'єкта свідомості є весь твір. Одним із найяскравіших проявів людини в науково-фантастичному творі є персонаж. Сучасна фантастика підкреслює індивідуальність персонажів, прагне до змалювання характерів, а не типів. Важливою частиною візії людини є зображення соціокультурних реалій: деталі та подробиці зі соціокультурним забарвленням, ексфразиси, інтер'єри, екстер'єри тощо. Культура є одним з головних визначників людини та соціуму. Природа, своєю чергою, може підкреслювати внутрішній стан персонажів, атмосферу твору тощо, але водночас акцентує на художній концепції людини: зумовлює змінену тілесність та риси духовності («Планета смерті» Г. Гаррісон), показує, як людина змінила довколишнє середовище та наслідки цього («Посуха» Дж. Балларда) тощо.

РОЗДІЛ 3.

ВІЗІЇ ЛЮДИНИ В ДИСКУРСІ СУЧАСНОЇ НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

3.1. Людина в руслі автоеволюційних поглядів науково-фантастичної літератури

Література, як відомо, це й розмірковування про те, ким є людина [70], але водночас література здатна прозирати вперед, задатися питанням, якою людина може бути та який вона має потенціал до змін. Перспективи розвитку та загроза занепаду людства стають головним предметом осмислення наукової фантастики. Можна виділити кілька основних художніх візій людини в науковій фантастиці, а саме візії автоеволюції, природного розвитку, стагнації, деградації та комбінований тип. Типологічним критерієм у цьому випадку слугуватиме стратегія осмислення письменником людини і як індивіда, і як представника людства.

На позначення осмисленого та керованого розвитку людини як виду ми використовуємо термін «автоеволюція», який запропонував Станіслав Лем. У філософсько-футурологічному трактаті «Сумма технології» польський мислитель та фантаст відзначав: людина «через тисячу або мільйон років, відмовиться – заради досконалішої конструкції – від усієї своєї звіриної спадщини, від свого недосконалого, недовговічного, тлінного тіла, коли перетвориться на живу істоту, яка настільки перевершує нас, що буде вже абсолютно чужою» [106, 67]. Автоеволюційна візія людини становить важливу частку сучасних науково-фантастичних творів. Ми розглянемо її на матеріалі творів Теда Чана, Сергія Лук'яненка, Ханну Райаніємі, Грега Ігана та Юрія Нікітіна. Важливо відзначити, що автоеволюційна візія не обмежена оспівуванням розвитку людства, вона водночас містить і аналіз проблем, що постануть як перед людством, так і перед окремою людиною у світлі автоеволюційних перетворень. Автоеволюційна концепція людини майбутнього може втілитися в біотехнологічних змінах, технічних модифікаціях або сполучити ці дві русла. Актуальності художнім візіям

технічних змін людини сьогодні додають новітні винаходи в кібернетиці, біоніці та медицині, суспільні трансформації, зокрема виникнення інформаційного суспільства, нерозривно пов'язаного з розвитком техносфери тощо. Наукова фантастика не забуває і про постійну зміну уявлень людини про себе і власну природу. Наука ніколи не буває впевнена в чомусь остаточно, ця її властивість, разом із духом пошуку та заглибленням у природу речей, перейшла до наукової фантастики. Фантасти пам'ятають, що парадигма знань про людську природу надзвичайно мінлива, тож намагаються вийти за межі сучасних їм наукових концепцій, однак не пориваючи з ними остаточно.

У питанні природного розвитку людини наукова фантастика в мисленневих експериментах звертається до теоретичного природознавства, філософії, езотерики та метафізики намагаючись проникнути в ті принципи стосунків людини і світу, перед якими офіційна наука пасує. Матеріалом для ілюстрації візії природної зміни людини ми обрали роман С. та М. Дяченків «Vita Nostra» (2007 р.). Природний розвиток не має усталеного позитивного чи негативного зображення змін людини, вирішальним у цій художній візії є впевненість у здатності людини до змін через закладені природою передумови. Візія природного розвитку часто апелює до концепції еволюції та філософсько-наукових поглядів, які пронизані пошуками істинної природи світу.

Водночас наукова фантастика осмислює і можливість стагнації людини перед часоплином і обличчям змін. Термін «стагнація» (лат. stagnation – непорушність, від stagnum – стояча вода) для зображення цього типу візії людини ми обираємо, зважаючи на негативні конотації, які він набув у зв'язку із соціальними науками, де позначає ситуацію затримки розвитку. Стагнація – це ще не криза, але може їй передувати. Наукова фантастика часто зображає футуристичну концепцію майбутнього, де технології суттєво пішли вперед, але становище та якості людини залишились незмінними. Щоб правильно охарактеризувати подібну картину, слід пригадати, як наукові та технологічні прориви впливали на людину дотепер. Доречно буде проілюструвати це на середній тривалості людського життя: у XIX ст. вона становила всього 35 – 40 років, зараз, у зв'язку з поступом медичних

технологій, у розвинутих країнах сягає 80 і більше років (Японія, Франція, Австралія, Швейцарія тощо). Сучасні технології комунікації, такі, як Інтернет, телефон тощо, докорінно змінили швидкість обміну інформацією, що позначилося на розвитку науки та культури тощо. Таких прикладів можна навести чимало, тож, якщо письменник зображає людину в середовищі, яке значно випереджає сучасність, але разом з тим без істотних змін у духовно-аксіологічних, морально-психологічних чи тілесних якостях, можна говорити про усвідомлену концепцію затримки розвитку людини.

Використовуватися ця візія може з різною художньою метою: часто письменники у фантастичному ключі осмислюють сьогоденність, іноді показують, що плин часу не позначиться на становищі людини. Фантаст може навіть обрати це русло осмислення людини через відносну простоту (не потрібно заглиблюватись у технічні, трансгуманістичні, біотехнологічні та біоетичні тощо студії). Останній випадок типовий для багатьох творів масової фантастики, утім, знаковим постає факт, що не менш поширена концепція стагнуючої людини у філософсько-інтелектуальній фантастиці. Як приклад візії стагнації розглянемо оповідання Майка Резника та Леслі Робін «Споріднені душі» (2009 р.), проникнуте тонкою філософсько-психологічною рецепцією сучасного становища людини у високотехнологічному світі, де індивід зводиться до деталі на всесвітній фабриці.

Поряд із перспективами розвитку та стагнацією письменників непокоїть можливість деградації людини та людства. Візія деградації може використовуватися з метою перестороги від небезпечних експериментів, гонитви озброєнь, воєн тощо. Зокрема, у повісті С. та М. Дяченків «Лихоманка» (2009 р.), яку ми обрали для ілюстрації цього русла осмислення людини у науковій фантастиці, вирішальною стає пересторога не лише перед небезпечними відкриттями, але й перед окремими якостями характеру, властивими подеколи людям апріорі, а можливо, як натякають автори, і людству в цілому.

Письменник може змальовувати й кілька візій людини водночас, порівнюючи та протиставляючи їх, аналізуючи перспективи та потенціал. Володимир Кузьменко в науково-фантастичному циклі «Древо життя» (1991 рр.) звертається

до комбінованої візії людини, зображаючи водночас автоеволюцію, природний розвиток та деградацію людини, а також їх певні поєднання, показуючи терпимість як вирішальну якість для успішного майбутнього людства.

3.1.1. Біотехнологічні зміни людини (на матеріалі творів С. Лук'яненка «Л – означає люди» та Т. Чана «Зрозумій»)

Розвиток біології, медицини та біотехнологій позначився в науково-фантастичній літературі взією біотехнологічної автоеволюції людини. Як слушно відзначає філософ М. Кожевнікова, «досягнення в біотехнології та швидкий прогрес у біомедичних науках змушують замислитися над тим, чим є людина, яка її природа, а в контексті можливості створення гібридів людини та тварини також над тим, що відрізняє людину від тварин» [89, 5]. Кінець ХХ – поч. ХХІ ст. позначився особливо стрімким розвитком тематики біотехнологій у науковій фантастиці.

Сьогодні в західній фантастиці виділився навіть особливий субжанр – біопанк. Вважається, що його засади заклала книга американського фантаста Пола Ді Філіппо «Рібофанк» («Ribofunk», 1996 р.). Біопанк – субжанр наукової фантастики, присвячений соціальним та психологічним аспектам використання генної інженерії, найперспективнішої галузі сучасних біотехнологій. Так, Пол Ді Філіппо зображує світ, у якому шляхом генної інженерії створюються «не-люди», спеціально виготовлені як ідеальні слуги та живі іграшки. До русла біопанку відносять також твори американця Пауло Бачігалупі («Заводна дівчина» / «The Windup Girl», 2009 р.), англійця Пола Дж. Макоулі (цикл «Тиха війна» / «Quiet War», 2002 – 2012 рр.) тощо. Утім, на нашу думку, можна знайти і ранніші твори, які осмислюють проблему впливу на генетику. Так, класик американської фантастики Робер Хайнлайн у романі «За горизонтом» («Beyond This Horizont», 1942 р.) описує суспільство, у якому поширені технології генної інженерії. Біопанк – здобуток не лише літератури, до нього належать численні кінематографічні роботи, твори живопису, комп'ютерні ігри, комікси тощо. У цьому напрямі

створювали роботи такі художники та скульптори, як швейцарець Ганс Рудольф Гігер і австралійка Патриція Піччініні.

Водночас генетичними змінами мотиви біотехнологічного втручання в літературі не обмежуються. Ще Герберт Веллс у романі «Острів доктора Моро» («The Island of Doctor Moreau», 1896 р.) досліджує питання зміни біологічної природи, описуючи експерименти з вівісекції, метою яких було створення людини-звіра. Експеримент квазіфармацептичного характеру та його наслідки зображені в іншому відомому романі Г. Веллса – «Невидимець» («The Invisible Man», 1897 р.). Михайло Булгаков у повісті «Собаче серце» («Собачье сердце (Чудовищная история)», 1925 р.) змальовує експеримент професора Пилипа Пилиповича, який випадково створює людину з собаки Шарика, у якості експерименту трансплантувавши йому гіпофіз п'яниці Клима Чугункіна. Олександр Беляєв у романі «Людина-амфібія» («Человек-амфибия», 1928 р.) змальовує хірургічне поєднання людини та риби в образі Іхтіандра: борючись за життя малюка, хірург Сальватор пересаджує йому зябра акули. Американський фантаст Деніел Кіз в оповіданні «Квіти для Елджернона» («Flowers for Algernon», 1959 р.) показує історію розумово відсталого чоловіка, якому хірургічним шляхом тимчасово покращили інтелект. Серед сучасних фантастів цієї візії людини торкається, наприклад, канадець Пітер Воттс у романі «Морська зірка» («Starfish», 1999 р.). Зважаючи на існування такої палітри творів, що стосуються втручання у біологію людини, на нашу думку, біопанк можна розглядати і ширше – як субжанр, що торкається будь-яких біотехнологічних змін, а не лише генетичних.

На матеріалі численних науково-фантастичних творів можна побачити, що в останні десятиліття актуалізувалося осмислення нашої природи, біологічного начала, зокрема у зв'язку з началом духовним. Заглибилися в аналіз перспектив біотехнологічних змін і фантасти С. Лук'яненко та Т. Чан.

Сергій Лук'яненко – один із найвідоміших російських фантастів. За освітою – лікар-психіатр. Перше його оповідання («Порушення») опубліковане в журналі «Зоря» в 1987 році. З того часу з-під його пера вийшло багато творів, серед яких найвідомішим став цикл «Нічний дозор». С. Лук'яненко – лауреат численних

премій, серед яких «Аеліта», «Зоряний міст», «EuroCon», «Cogine» тощо. Новела «Л – означає люди» («Л – значит люди») вперше опублікована в 1991 р. журналом «Фантакрим MEGA» і неодноразово перевидавалася. Твір «Л – означає люди» має декілька варіантів з певними відмінностями. У пізнішому варіанті (що, зокрема, входить до збірки «Л – означає люди», 2006 р. [120]) змінено кінцівку. Ми аналізуємо текст, датований 1994 р., який наведено на офіційному сайті С. Лук'яненка [119], оскільки у ньому повніше замальовано тілесні метаморфози в образі головного героя: під його шкірою з'являється невразлива броня, що важливо для розкриття ідейно-тематичного аспекту оповідання.

Оповідь у новелі «Л – означає люди» подана від нейтрального наратора. Дія розгортається в далекому майбутньому. Людство колонізувало численні планети, проте зустрічаються й такі світи, на яких людям, хай і озброєним найсучаснішими технологіями, украй важко. У цих випадках на допомогу гарнізону відправляють гримів, або, як їх називають інші косморозвідники, імітаторів. Це люди, тіло яких перетворено на біологічну машину, здатну адаптуватися до найнебезпечніших довколишніх умов. Грім Інгвар Вістін прибуває на негостинну планету Терфан, аби забезпечити експедицію від загадкового звіра Орга, який нищить апаратуру. Після прибуття на планету тіло Інгвара, цілком людське у звичайних умовах, починає трансформуватися, адаптуючись до складних природних умов. У колег із місцевої станції косморозвідник викликає відразу, хоча вони ж його і викликали. Ця антипатія спричинена не чудернацьким зовнішнім виглядом гріма, який у трансформованому стані справді дивує. У експедиціях екіпаж набачився всіляких чуднот, але його членів нервує сам факт того, що людина здатна до таких радикальних фізичних змін, те, що Інгвар – людина, яка біологічно не зовсім людина. Вогонь неприязні розпалюється також низькою мораллю на станції. Бійки, погрози зброєю, не кажучи вже про суперечки, тут – звичайна справа.

Зрештою шляхом трансформації Інгвар перетворюється на звіра, ідентичного тому, що нападає на станцію. Грім знаходить Орга і з'ясовує, що це розумна, хоч і низько розвинута істота. Орг мстить за свою сім'ю, випадково знищену вихлопом корабельного двигуна планетольота, який доставив експедицію на планету. Під час

встановлення контакту під'їхав броньовик. Пілоти запускають ракети, не хвилюючись, що поряд зі звіром перебуває їх колега. Антипатія екіпажу Станції до гріма настільки сильна, а їхня мораль настільки деградована, що Інгвара прирікають на смерть фактично без роздумів, якщо разом з ним загине звір.

Утім, розвідник виживає і повертається на станцію. Та він так і не зміг перетворитися на людину. Зовні чоловіка тіло стало людським, проте під шкірою виникла броня. Це й не дивно: персонал духовно перестав бути людьми. У спільноті, де людське життя нічого не варте, організм розвідника вибрав найоптимальнішу будову (що, до речі, врятувало від чергової спроби його застрелити). Інгвар покидає Станцію, змушений шукати інші, нелегальні колонії на планеті, де сподівається зустріти справжніх людей, а не озброєних людиноподібних звірів. У багрянотому павутинні джунглів він бачить своїм надзвичайним зором біле полум'я любові, риси справжніх людей.

Головною в новелі стала тема зміни людини. Із неї постає важливе питання, що підіймається у творі: коли людина перестає бути людиною? Наскільки потрібно змінитися (і яким чином), щоб втратити людське ество? Автор твору дає конкретну відповідь: фізичні зміни неважливі, адже визначальною є душа. А от понівечена душа здатна легко перетворити будь-кого на монстра. С. Лук'яненко зазначав, що йому «важко згадати, що послужило поштовхом до написання "Л – означає люди" [...] Напевно ж, не суперечка, що саме визначає людину – тіло або душа. На це питання, – зауважує автор, – я дав собі відповідь давним-давно і без усякої фантастики. Ще Віктор Гюго в "Соборі Паризької Богоматері" казав про це, загалом. Радше мене хвилювало найпростіше та вічне питання фантастики – "якими ми станемо". Що зробить із собою людина, щоб вижити в чужому світі. Які сліди ми залишимо "на запорошених стежинах далеких планет» – від рубчастих підшов броньованих скафандрів чи від босих ніг... нехай навіть не зовсім людських» [120, 121]. Тобто визначальним для новели став морально-футурологічний аспект наукової фантастики.

Твору С. Лук'яненка властиві стислість, нейтральний стиль викладу, гострий сюжет та несподівана розв'язка, центральною темою стала біотехнологічна зміна

людини. З огляду на це ми визначаємо «Л – означає люди» як науково-фантастичну новелу, написану в руслі біопанку. Цей субжанр став відповіддю на як ніколи глибоке вторгнення науки в людську природу. Численні автори прогнозують фізіологічні зміни, зокрема використання генів тварин для надання людині нових здібностей, поліпшення здоров'я тощо, та намагаються осмислити ці зміни, адже, як відзначає філософ М. Кожевнікова, «використання гена в якості головного та відносно нового критерію людського не виправдовує себе у випадку гібридів людини і тваринного, що викликає побоювання з приводу нерозрізненості та "втрати" або "забруднення" людських генів, які сприймаються як певна цінність» [89, 6]. Мотив біотехнологічних змін, зокрема генетичних, знайшов і технооптимістичне, і технопесимістичне втілення у науковій фантастиці останніх років.

Не дивно, що трансформація людини привернула увагу С. Лук'яненка. Так, А. Громова відзначає, що на читацьких конференціях фантастам ставлять зовсім не ті питання, які звикли чути письменники на зустрічах із читачами. Їх рідко запитують про творчі плани, улюблених героїв, а частіше про те, що думають письменники стосовно можливості безсмертя, чи буде побудована розумна машина тощо [44]. За останні століття науково-технічний та культурний прогрес докорінно змінили суспільство, способи і форми взаємодії в ньому, трансформували норми поведінки, спілкування, діяльності тощо, що зумовило ряд науково-фантастичних образів, мотивів, тем і сюжетів. Наприкінці ХХ століття назріло ще одне зрушення в структурі суспільства, викликане можливістю людини втручатися в природу власного тіла.

Перспектива такого втручання не просто наслідок цікавості вчених, хоча цікавість, звісно, завжди є одним із визначальних рушіїв наукових досліджень. Сучасні вчені (антропологи, біологи, фізики тощо) доходять висновку, що людству не судилося залишитися в теперішньому стані. Радикальні зміни в зовнішньому середовищі, серед яких посилення жорсткого космічного випромінювання через ослаблення озонового шару, зміна радіоактивного фону, хімічного складу їжі, шкідливі мутації, як спонтанні, так і вимушені, тобто викликані негативними

зовнішніми умовами, призведуть або до загибелі нашого біологічного виду, або до еволюції та формування нового, відмінного від нинішнього *Homo sapiens*. На такому фоні втручання в природу людського тіла – один із найменш травматичних та найгуманніших шляхів збереження людства, вважають філософи. Тож не дивно, що, цитуючи члена-кореспондента РАН Б. Юдіна, «на самому початку XXI століття різко та доволі несподівано загострився інтерес до такої, здавалося б, абсолютно антикварної теми, як природа людини» [263]. Наукова фантастика, своєю чергою, намагається заглянути вперед, шляхом екстраполяції та моделювання передбачити та описати ймовірне майбутнє.

Без сумніву, науково-фантастичною є і така другорядна тема згаданої новели, як колонізація далеких планет. Однак співіснування людини і природи, конфлікти в ізольованих групах, халатність начальства, моральна деградація, егоїзм – теми абсолютно не фантастичні та актуальні в сучасному суспільстві. У межах проблематики автор ставить питання про стосунки в рамках системи «свій – чужий», про ксенофобію, невдячність.

У новелі С. Лук'яненка композиційна домінанта – образ гріма (імітатора) Інгвара Вістіна. Він – біотехнологічно змінена людина, із організмом, модифікованим для виживання. За звичайних умов Інгвар просто людина: «Дві руки, дві ноги, засмагла шкіра, коротка стрижка... Все як годиться. [...] Виблискувала срібляста нашивка на рукаві куртки: "Інгвар Вістін, 37 років. Космофлот. ГРІМ"» [119]. Але за необхідності організм чоловіка проходить метаморфозу, тіло набуває найбільш пристосованої для конкретної ситуації форми. В образі Інгвара опрацьовано один із найдавніших літературних мотивів – мотив перевертня. Ідея перетворення людини на іншу істоту зустрічається в різних культурах. У слов'янських легендах і казках зустрічаємо перетворення на жабу («Царівна-жаба»), на сокола («Фініст – Ясен Сокіл») тощо, у Японії – це лисиця Кіцуне, у кельтів – шелкі, жінки-тюлені, в Ісландії – Ульв, що перетворювався на вовка («Сага про Егіла»). Перетворення на вовка – чи не найпопулярніший серед мотивів перевертня в Європі. Переважно лише в XX ст., добі превалювання рацію, перевертня почали розглядати як істоту, що здатна чинити добро. Так реалізується

цей образ і в новелі «Л – означає люди». Однак тут утілюється також науково-фантастичний мотив, який ми можемо назвати мотивом химери. Химера – чудовисько з грецької міфології з головою і шиєю лева, тулубом кози, хвостом у вигляді змії. Водночас у сучасній науці під химерою (ще один варіант назви – «мозаїка») розуміють організми, які мають клітини чи органи інших біологічних видів. Так, химерами будуть пацієнти ксенотрансплантації і тварини, яким імплантують людські гени. Науково-фантастичний мотив химери досить часто можна зустріти в сучасному мистецтві: це Поліграф Поліграфович Шариков із «Собачого серця» Михайла Булгакова, ніндзя-черепашки з коміксу Кевіна Істмена і Пітера Лерда тощо.

Важливою для розуміння новели є її назва: «Л – означає люди». Як відзначає В. Тюпа, «заголовок художнього тексту (як і епіграф, якщо такий є) є одним із найістотніших елементів композиції зі своєю поетикою [...], це ім'я твору [...], маніфестація його сутності» [206, 9]. Референтна інтенція заголовка, тобто співвіднесеність із художнім світом новели, на перший погляд, очевидна. «Л» – аббревіатура: «позначення Станції, спільний у всьому космосі знак. "Л" означає: Люди» [119]. Але треба враховувати, що однин із центральних мотивів твору С. Лук'яненка – любов. Зважаючи на це, «Л» у заголовку можна розуміти і як «люди», і як «любов». Тобто маємо справу зі своєрідним «мерехтінням значень», що підкреслює нероздільність любові та людського єства. У кінцівці твору знайшов утілення мотив перетворювальної сили любові, відтворений С. Лук'яненком у дусі наукової фантастики.

Цікаві соціоніми, використані автором на позначення професії Інгвара Вістіна. Російською «грим» – слово на позначення мистецтва зміни зовнішності актора, а також фарби, які використовуються для гримування; історія гриму сягає народних обрядів та ігор, які вимагали від учасників зміни зовнішності. «Імітатор» – людина, яка майстерно відтворює щось або майстерно когось наслідує. У новелі «грим» використовується як номенклатурне позначення: це аббревіатура, що означає «Група імітації», елітний підрозділ космофлоту. «Імітатор» – назва просторічна, яка характеризується зниженням естетичного й етичного рівня людського

оточення, вживанням якої автор підкреслює низьку моральність членів експедиційного корпусу.

Важливі й інші нюанси соціонімів. В обох словах превалює сема маскуванню, а не перетворення, як це мало б виходити з мотиву перевертня. Обравши ці поняття, С. Лук'яненко вказує, що трансформація зовнішності його головного персонажа – це лише камуфляж, який не змінює суті розвідника. Автор підкреслює, що Інгвар – людина у своєрідній масці або радше робочому костюмі інноваційного рівня, який злився зі своїм власником. Таким чином, в образі Інгвара реалізується ще один мотив – мотив маски. Те, що для створення соціонімів «грім» та «імітатор» С. Лук'яненко переосмислює загальноживані слова, підкреслює сему маски. Маскування, аби вижити у складних умовах, – не наукова фантастика, а частина звичного і на сьогодні світоустрою. Так, розвідник маскується, аби вижити в стані ворога; перейшовши до нової школи, підліток намагається злитися з групою тощо.

На думку Вяч. Іванова, маска – «один із важливих елементів усіх відомих науці суспільств і традицій. [...] Здатність до виготовлення і використання маски чи її аналогів може бути визнаною однією з універсальних людських властивостей» [67, 333]. Тобто маска – не лише здобуток культури, а й органічний прояв буття людини і соціуму. Маска допомагає створювати свого роду вихід в інший світ. Змінюючись, Інгвар бачить і навколишнє по-іншому: «Яскраві лампи на стелі коридора були майже невидимі. Зате в стінах проступила пронизливо-синя мерехтлива павутина: кабелі та проводи, лінії енергоживлення та зв'язку. Він починав бачити в нелюдському спектрі» [119]. Але інакше грім сприймає не лише матеріальні аспекти. Перетворення допомагає йому «поспілкуватися» з Оргом і зрозуміти, що істота не заслуговує на погане ставлення мешканців станції.

Зазначені метаморфози підкреслюються майстерною композицією новели. Вона тяжіє до кільця: дія починається зі станції, де герой засинає та перетворюється на монструозну істоту, і в локусі цієї ж станції дія йде до розв'язки. Інгвар засинає знову, намагаючись стати людиною, але не може: атмосфера ненависті не дозволяє організму це зробити. Кільце змикається, грім

потрапляє в пастку. Однак у самій кінцівці Інгвар виривається за межі станції. Залишивши її позаду, грім нелюдським зором, здатним сприймати емоції, бачить на горизонті біле полум'я любові, чесноти і здібності справжніх людей. Кільце розривається, грім мчить на полум'я.

Композицію новели увиразнює хронотоп. У центрі, як уже йшлося, – локус станції. За маскою високотехнологічної бази, змальованої в дусі наукової фантастики, ховається демонічне за своєю суттю місце. Насилля стало тут звичною справою, а мешканців переповнює ненависть, яку Інгвар зміненими органами чуття сприймає як пронизливий холод. Станція не має назви. Грім, який бачив, мабуть, сотні планет та поселень, проникливо підмітив, що її мешканці не здатні на творчість, тож не дивно, що вони не дали назви домівці. Вище було сказано, що станція – демонічне місце. А сутність диявола – зло, він не здатний до творення, лише до руйнування. Перебування експедиції на планеті почалося зі знищення сім'ї Орга, малорозвинутих, але цілком розумних істот, що вже наклало на людей тавро зла.

На протиставленні мотивів ненависті й любові збудовано образний світ новели. Любов зображено як полум'я, причому цей вогонь не гарячий, не обпікає, він білий і чистий. Наприкінці новели грім біжить на світло: любов виступає маяком чи дороговказним вогнем, розширюючи тим самим метафору. Любов – це світло, яке веде нас правильним шляхом, шляхом до спасіння від зла і темряви. Концептуальна метафора «любов – вогонь» розповсюджена в багатьох культурах. С. Лук'яненко вводить її в контекст науково-фантастичного твору, засобами фантастики втілюючи як частину матеріального світу художніх образів новели.

Мотив ненависті теж знаходить цікаву реалізацію. Ненависть – антонімічне поняття стосовно любові, в образному світі твору ці поняття втілюються в антинонімічному ряді. Якщо любов – це полум'я, образ, у якому превалюють семи тепла та світла, то ненависть грім відчуває як пронизуючий холод, щось абсолютно протилежне вогневі. Любов видима проникливими очима гріма, а ненависть він може тільки відчути. Цим підкреслено лицемірну природу ненависті: вона здатна приховуватися; людина, перейнята цим почуттям, може поводитися привітно та

доброзичливо, а у відповідальний момент ударити в спину, що сталося з Інгваром, якого з легкістю прирекли на смерть.

У творі можна виділити чотири типи образів. Центральним образом, уособленням людяності, самопожертви і подвижництва є Інгвар. Він – хоробра, сильна людина, яка присвятила себе порятунку інших. Це образ героя, що ризикує життям заради людства. Його біологічне єство, яке з такою ксенофобською відразою не сприймається мешканцями станції на Терфані, – добровільна жертва, принесена для допомоги іншим.

Холодний прийом, який Інгвар отримав на планеті, не виняток: «Мене викликають у ті світи, де люди не витримують. Ваша планета не перша, істерикою мене теж не здивуєш» [119]. Реакція мешканців станції для нього очікувана. Гріми розуміють, як до них ставляться, а значить, їхня професія – це усвідомлена жертвовність. Інгвар виявляє милосердя не лише стосовно людей, він вирішує не завдавати шкоди і Оргу. «Я не можу тебе вбити, – якимось надто вже спокійно подумав Інгвар. – Ти винен не більше, ніж ми... Та й необхідності в твоїй смерті немає. Паралітичний розряд – [...] і перевезти на інший материк. Туди, де немає і не буде людей – планета не підлягає колонізації. Живи – і не здригайся від нестерпного холоду людської ненависті» [119]. В образі Інгвара визначальними рисами є мудрість, проникливість, терпеливість і милосердя. Це зумовлено художнім світом новели. Як відзначає один із персонажів, у минулі часи «боялися повернення на Землю імітаторів, які стали чудовиськами. Тоді думали, що під впливом постійних змін тіло здатне змінити і свідомість. Стати нелюдським, ворожим людям» [119]. Отже, образ гріма зумовлений логікою художнього світу твору: у гріми беруть лише психологічно витривалих людей, у яких розвинуті морально-етичні принципи.

Інгвару протиставлені мешканці станції, які втілюють деградацію чи не всіх людських чеснот. У них утілено риси підступності, жорстокості та зрадливості. Якщо Інгвар може слугувати прикладом людських достоїнств, то експедиційний корпус на Терфані – зразок їхньої деградації. Перший епізод, де автор показує буденне життя станції, вражає: «Сніданок почався як звичайно: з лайки чергових,

які змінювалися. [...] Персонал Станції розважався – спостерігав, як Роальд наводить порядок. Біолог, вже не червоний, а зблідлий від болю, валявся на дивані в кутку їдальні. Роальд, із алго-пістолетом у руці, тряс за комір іншого учасника конфлікту» [119]. Члени екіпажу не бачать власних вад, проте в них домінує негативна установка щодо чужинців. Інгвар, чужинець і грім, уособив предмет їхньої ненависті: «Роальд мовчки дивився на джунглі. Десь там поневірявся зараз імітатор. Виродок, монстр, створений земною наукою» [119]. У поведінці команди втілено мотив ірраціонального страху Іншого.

Але не лише атрофованою мораллю, вказує автор, мешканці станції відрізняються від нормальних людей. Їх деградація торкнулася також способу мислення. Озлоблені та агресивні, вони не здатні на творчість. Покажемо, як уже йшлося, є ойконім, який використовують на позначення поселення: Станція. Звіра, що нападає на поселення, охрестили Оргом – це якийсь рик, а не ім'я, що теж характеризує фантазію членів експедиції не найкращим чином. Інгвар підмічає цю особливість їхнього мислення: «– Більшість нападів сталося на північному та північно-східному напрямках від Станції, у старому руслі Багряної річки... – Вона дійсно багряна? – [...] Вода в ній несе велику кількість темно-червоного мулу... Хіба це важливо? Назви давала картографічна група першої експедиції. – Я так і подумав. Навряд чи ваш персонал здатний на такі назви» [119]. Примітивізація суджень команди підкреслює їхнє духовне здичавіння.

Третій тип образів це, умовно кажучи, справжні люди, здатні любити. Не озлоблені, підступні та жорстокі мешканці станції, а справжні Люди з великої літери, як винесено в заголовок. С. Лук'яненко проводить чітку демаркаційну лінію між ними та членами експедиції. І хоча людей, так би мовити, духовно, а не тілесно Інгвар так і не зустрів, іманентно вони в історії є, залишаючись за межами локусу станції, але не художнього світу новели. У творі вони присутні лише імпліцитно; так, на полум'я людської любові крізь інопланетні джунглі мчить у кінці новели грім: «Здійняв голову, вдивляючись у щось, видиме лише йому одному, щось, що має привести його до мети. Любов... ...Біле полум'я, невідчутне і примарне,

здіймалося на горизонті, затуляючи собою зірки» [119]. Мотив любові увиразнює концепцію людяності.

Четвертий тип образів – природа. На перший погляд, вона нейтральна. Звісно, Терфан – неосвоєне й агресивне місце, це властиво дикій природі в принципі. Пейзаж планети типово фантастичний. Непролазні джунглі «ламаних, схожих на хворих ревматизмом бамбуків» [119], вкритих голками напівживих дерев. Дереву стежать за неочікуваними гостями безліччю чорних фоточутливих клітин, які слугують їм очима. Утім, аби зрозуміти до кінця суть природи Терфана, треба подивитися на неї очима Інгвара. Коли чоловік адаптується до планети, він набуває здатності відчувати емоції, які тут панують. Це ненависть, вона переповнює джунглі, «біологічну мережу, у якій було місце і напівживим деревам, і напіврослинним організмам, що виконували на цій планеті роль птахів» [119]. Кожна жива істота на планеті випромінює ненависть. Фактично топос планети – це інфернальне місце, справжнім осердям демонічності якого стала експедиційна станція. Не можна вважати, мабуть, що члени експедиції всі без винятку були черствими та озлобленими людьми. Такими, зрештою, їх зробило місце, якому вони виявилися не здатними протистояти. Тобто планета метафорично втілює в собі негативні умови, які змінюють людину і духовно перетворюють її на звіра.

Тут знову оприявнюється метафора «полум'я – любові». Як пронизливим поривам вітру неважко загасити полум'я, так і складні умови здатні перетворити людину на звіра. Єдиним способом боротьби із цим є любов. Любов необхідно культивувати, оберігати і цінувати, аби вона не згасла під поривами ненависті.

Назва планети з морфом «тер» («terra» з латини – земля), а також відсутність конкретної дати подій указують на абстрактність хронотопу. Такий хронотоп підкреслює, що засилля зла і протистояння йому – не справа конкретної ситуації, а те, з чим людина зустрічається повсякчасно.

Важливою художньою деталлю є ставлення мешканців станції та Інгвара до навколишньої природи. Їхні вчинки прямо протилежні, у чому також виявляється різниця характерів. Дослідники зі станції, не задумуючись, нищать природу. Показова сцена, де броньований всюдихід «виповз із джунглів, немов гігантська

комаха, що прорвалася крізь павутину. Обірвані стебла в'юнків судорожно звивалися на слизькій керамічній броні, обвуглюючись під високовольтними розрядами захисної системи. Титанові траки перемелювали в бруд необережну лісову дрібноту» [119]. На Інгвара дерева теж спробували напасти, але, зрозумівши, що з цього нічого не вийде, спокійно пропустили: «Гілки сусідніх дерев піднялися вгору, притискаючись до стовбурів. Інгвар, нарощуючи швидкість, мчав, як по тунелю» [119]. До пари такому пейзажу і загадковий звір Орг, що живе серед нетрів: укритий сріблястою лускою, з пащею, усіяною іклами. Він також охоплений ненавистю, але його почуття мають реальну підставу: мешканці станції вбили його сім'ю. Та він не є зосередженням ненависті, як інша природа Терфана або люди експедиційного корпусу. Не зустрівши агресії від Інгвара, Орг, немов грайливий пес, бігає з ним наввипередки.

Варто звернути увагу й на колористику твору. Любов втілена в білому – кольорі чистоти, досконалості та спокою. Природі Терфана, яка уособлює інфернальне начало, властива переважно багряна барва, що асоціюється з кольором крові («Багряна ріка» [119], «багряна павутина джунглів» [119], «багрянний вогник Малої зірки» [119] – одного із сонць, що освітлюють планету), та чорна, яка пов'язується з негативом і темними силами (чорні фоточутливі клітини дерев, що слідкують за Інгваром [119]). Луска Орга, як і в Інгвара, коли грім пройшов через метаморфозу, срібляста. Сріблястим виявився також броньований прошарок, який виник у Інгвара під шкірою, коли той спробував на станції перетворитися на людину. Це колір відбиття, віддзеркалення та стійкості. Справді, Орг виявляє агресію лише тому, що постраждала його сім'я, Інгвар поводить себе різко лише в межових ситуаціях (але навіть у таких випадках діє стримано). Як бачимо, колористиці новели властивий глибинно-вмотивований психологічний підтекст, що створює особливий психологічний та естетичний план художнього простору.

Отже, С. Лук'яненко в руслі біопанку розглядає перспективи трансформації людського тіла та робить висновок, що визначальною в людині є душа, а не тіло. Образний світ новели побудований на метафоричному протиставленні любові та ненависті, моральних чеснот та деградації.

В оповіданні Теда Чана «Зрозумій» («Understand», 1991 р.) також утілюється візія біотехнологічної автоеволюції. У творі осмислено фармакологічну трансформацію людини. Тед Чан (Цзян Фенань) – відомий американський фантаст китайського походження. Він неодноразово ставав номінантом та лауреатом найпочесніших нагород та премій, серед яких «Nebula Award», «Hugo Award», «Locus Award», «British Science Fiction Association Award» тощо. За освітою Т. Чан програміст, закінчив Університет Брауна в Провіденсі, живе та працює в місті Белв'ю (США).

Оповідання Т. Чана «Зрозумій» отримало премію «Asimov's Readers' Awards» у 1992 р. та номіновано на одну з найпрестижніших фантастичних премій «Hugo Award» (за 1992 р.). Твір постав як своєрідний мислений експеримент. Американський фантаст згадує, що у витоків його історії «було недбале зауваження, зроблене сусідом по кімнаті в коледжі: він тоді читав "Нудоту" Сартра, де головний герой у всьому, що бачить навколо, вбачає тільки нісенітницю. І мій сусід поцікавився: як це було б – у всьому знаходити сенс і порядок?» [231]. Т. Чан дійшов висновку, що така здатність була б пов'язана з розвитком сприйняття та надінтелектом: «Я став думати про те, у який момент кількісні зміни – поліпшена пам'ять, швидше розпізнавання образу – дають якісну різницю, абсолютно нову форму пізнання. І ще я думав про можливість зрозуміти, як насправді працює наш розум» [231]. Тематично оповідання перегукується з оповіданням (і однойменним романом) Деніела Кіза «Квіти для Елджернона», утім, Тед Чан опрацьовує проблему покращення когнітивних здібностей у новому руслі.

Леон Греко, художник, провалився під кригу, де пробув цілу годину. Його мозок сильно постраждав через гіпоксію та переохолодження, тож коли Леона врятували, когнітивні якості чоловіка були мало не як у рослини. Художника лікують експериментальним препаратом, «гормоном К» (імовірно, від «knowing» – англ. «знання»), що відновлює клітини мозку. Лікування викликає нічні кошмари: спогади про те, як його затягувало під кригу. У препараті виявляється й інший побічний ефект: пам'ять та інші когнітивні якості Леона значно покращуються, він здатний запам'ятати чотирнадцятизначне число, зацікавився складною

експериментальною поезією тощо. Леон поринає в поезію та живопис, які сприймає на абсолютно новому рівні. Він прагне створити малюнок-словобраз, що відтворював би гармонію Всесвіту. Герой доходить висновку, що потрібно ще більше змінити себе, модифікувати, щоб завершити твір, але цього разу технологічно. Одного разу він знаходить зашифроване послання від незнайомця – той обвалив ряд акцій на біржі, якими володіє Греко, закодувавши в назвах акцій його прізвище. Леон розуміє, що візаві теж був піддослідним і навіть дещо випереджає його за розвитком. Якщо Леон прагне створити шедевр, його несподіваний противник, Рейнольдс, прагне покращити долю людства. Для цього він безжально маніпулює людьми і багатьох збирається приректи на смерть. Леон та Рейнольдс вступають у двобій, змальований досить оригінально: це битва надлюдей, які маніпулюють власними тілами з метою викликати певну фізіологічну реакцію співбесідника. Рейнольдс, хитрий маніпулятор та знавець людей, перемагає: він скористався творчою натурою художника, яка прагне все зв'язувати в єдине ціле. Футболка юнака, яку Леон побачив задовго до їхньої зустрічі, музика, яку почув у кімнаті Рейнольдса, складаються в єдиний ядучий образ, який знищує мозок митця. Навіть помираючи, Леон залишається вірним миролюбному характеру: не засуджує вбивцю і не відчуває ненависті.

Головною темою твору стала надлюдина, проблемою – як зміниться людина внаслідок значного покращення інтелекту. Т. Чан продемонстрував, що навіть за якісних когнітивних змін люди залишаються тими ж таки людьми з властивими їм особистісними рисами: митець Леон Греко, заглиблений у свою творчість, продовжує займатися нею, не цікавлячись суспільним життям. Його суперник, навпаки, прагне маніпулювати людством. Леон відзначає, що Рейнольдса «назвали б тираном», та він бачить його сутність глибше: це спаситель, який справді отримав силу втілити в життя своє бачення кращого світу. Леон та Рейнольдс постають як опоненти: Леон – естет та деміург, який не втручається в життя людства, його супротивник – прагматик та рятівник. Але рятівна місія останнього набуває демонічної забарвленості: подібно до багатьох творців ідеологій, заради

«кращого» майбутнього він не звертає уваги на зло та смерть, що несуть його вчинки.

Т. Чан дає відповідь на питання, яким перейнявся: ідея твору в тому, що навіть якісні зміни інтелекту не вплинуть на людську природу та характер, яким властиві агресія й потяг до влади та боротьби, а лише виведуть їх на новий рівень. Тож навіть бажання кращої долі людству перетвориться на зло. Можна сказати, що Т. Чан намітив шлях, як цьому запобігти: він говорить, що для нормального розвитку потрібний соціум, тобто одна людина не може вповні розвивати себе: «мій інтелект обмежений тими, хто мене оточує, і мізерною взаємодією, яку я собі дозволяю з ними мати. Мені пригадується конфуціанське поняття "рен": ця якість, що неадекватно перекладається як "доброзичливість", є квінтесенціально людською, і її можна зростити тільки через взаємодію з оточуючими, самотньому її прояви недоступні. А ось я, а навколо люди, всюди люди, але жодного, з ким взаємодіяти. Я – лише частка того, чим може стати особистість із моїм інтелектом» [231]. Самотність стає непоборним бар'єром на шляху як морально-психологічного, так і духовно-аксіологічного повноцінного розвитку.

Композиція твору та нарація, що ведеться від оповідача (гомодієгетичний наратор, за термінологією Ж. Жанетта), підкреслюють зміни, які відбуваються з головним героєм після кожної метаморфози. Якщо для Леона, який відчув на собі дію лише двох лікувальних ін'єкцій, важлива його робота, спілкування з друзями, походи до театру, то після третьої дози препарату він сприймає себе як частину довколишнього світу, вповні усвідомлює себе об'єктом дослідів, те, що його переслідує розвідка тощо, і пориває з колишнім життям. Четверта доза препарату веде ще далі шляхом постлюдськості: він вже не хвилюється через ЦРУ чи інших людей, а лише заглиблений у красу всесвітньої мандали – невидимого для звичної людини зв'язку всього, що існує. Із кожним перетворенням головного героя хронотоп ущільнюється.

Розвиток Леона Греко ілюструє три стадії раціональності: класичну, некласичну та постнеокласичну, що вповні демонструє властивий для наукової фантастики зв'язок із дискурсом науки. На першому рівні Леон стає об'єктом

дослідів. На другому, після третьої ін'єкції, усе ще залишається об'єктом, але як суб'єкт впливає й сам на процес експерименту і на експериментаторів. На третьому рівні, що відображує постнеокласичну раціональність, суб'єкт та об'єкт нерозривно пов'язані, і їх важко розрізнити. За одним поглядом, Леон впливає на людство, за іншим – людство, що його створило, все ж впливає на нього. Показано це й на рівні сприйняття Леона: «Слово "самосвідомість" набуває нового значення. [...] Я бачу, як думаю, і бачу рівняння, що описують це мислення, і бачу себе за сприйняттям цих рівнянь, і бачу, як рівняння описують, що їх хтось сприймає. Я знаю, як із цих рівнянь виникають мої думки. Ось ці. Спочатку я приголомшений інформацією, що звалилася на мене, паралізований усвідомленням себе» [231]. Водночас Леон та Рейнольдс не змогли подолати рис особистості, зумовлених соціумом звичайних людей, обидва підпорядковані сформованим завдяки йому цінностям: Леон – як естет, художник та творець, Рейнольдс – як прагматик, маніпулятор та спаситель-благодійник.

Важливо зазначити, що Т. Чан намітив і четвертий рівень сприйняття з властивою йому «над-постнеокласичною» раціональністю: він утілюється в образі всесвітньої мандали, яку намагається пізнати та зобразити Леон. Наступний рівень раціональності – це творче мислення митця, поєднане з аналізом вченого та, водночас, духовне єднання зі Всесвітом. Існування цього рівня підтверджує й Рейнольдс, але не бажає до нього прямувати. Через манію месіанства йому достатньо керувати людством: «Рейнольдс не бачив тієї краси, що бачив я, він стояв перед прекрасними осяяннями і був до них байдужим. Єдиний гештальт, який його надихає, – це той, який ігнорую я: планетарне співтовариство, біосфера. Я закоханий у красу, він – у людство. Кожен із нас відчуває, що інший відкидає великі можливості. [...] Він уважає інтелект засобом, а я – метою в собі. Ще вищий інтелект буде для нього мало корисним» [231]. Справжня постлюдськість для Теда Чана – це сповнена духовності творчість, значніша за будь-які досягнення науки та соціуму, хоча нерозривно пов'язана з ними.

Цікавий паралелізм використовує Т. Чан, описуючи перехід Леона на черговий рівень свідомості: він знову переживає свою кончину, згадуючи момент,

коли тонув. Спогади про загибель та страждання символізують розрив із попереднім рівнем розвитку, переродження через смерть. Водночас у цьому відображується східна концепція реінкарнації: перейти на інший рівень існування душа може лише через смерть.

Т. Чан укорінений в орієнтальну традицію і символіку. Це проявляється й на рівні чисел, і в імені головного персонажа. Так, числівник «чотири» (四) у Китаї співзвучний із дієсловом «помирати» (死). Остаточний розрив Леона із людським соціумом відбувається саме після четвертої ін'єкції, тоді ж він відчуває найбільші муки під час перетворення. Символічне ім'я Леона походить від латинського «leo» та означає «лев». Лев фігурує в буддійській символіці: він притримує лапою кулю – «таму», символ буддійського знання, здатний виконувати бажання. До орієнталістської символіки відсилає також образ мандали, у вигляді якої Леон після перетворення усвідомлює Всесвіт та все, що його оточує. Як відзначає В.Н. Топоров: «Найбільш універсальна інтерпретація М. [мандали. – *Є.Ш.*] як моделі всесвіту, "карти космосу" [...]. Об'єктом моделювання стають деякі ідеалізовані параметри всесвіту, співвіднесені зі системою вищих сакральних цінностей» [130, 333]. Водночас мандала – це й малюнок, тож те, що для головного героя вона нерозривно пов'язана зі сприйняттям навколишнього, підкреслює мотив творчості в оповіданні.

В ідейно-тематичному полі твору можна виокремити ще кілька аспектів, важливих для розуміння концепції зміненої людини Т. Чана: це опозиція «трансформована людина – звичайна людина» і місце науки та творчості в житті. Серед морально-психологічних питань – месіанство, милосердя, альтруїзм та егоїзм, естетизм та практицизм, боротьба та влада. В аспекті тілесності Т. Чан розглядає питання зміни людської біології у фармакологічному ключі, межі розвитку людини у межах людської фізіології.

Гомодієгетичний оповідач, якого обрав за наратора Т. Чан, дозволив письменнику показати процес «переворення» від людини до постлюдини зсередини. Трансформація простежується на просторовому, часовому та

лексичному рівнях. Опозиції «месія – деміург», «прагматик – митець», «людина майбутнього – звичайна людина» ілюструються на рівні образності персонажів.

Соціокультурні реалії набувають вагомого значення в змалюванні зміненої людини Т. Чаном. Із кожною трансформацією головного героя вони набувають нових якостей – від буденних та майже позбавлених змісту – до надзвичайно важливих. Кожен фрагмент реальності для Леона – частка гігантської мандали. Образи ієрогліфа, поезії, слова та картини стають лейтмотивами та пронизують усю композицію, набуваючи нових відтінків значень із кожним перетворенням головного героя.

Природа у творі показана як негативне начало: саме природа скалічила героя в експозиції, природні обмеження тіла не дають Леону осмислити Всесвіт. Картина криги, що змикається над головою, переслідує Леона при кожному перетворенні. Природа – межа, яку, за концепцією твору, треба переступити, але Леон та Рейнольдс не справляються з цим завданням, перший гине в боротьбі, а другий навічно скутий прагненням панувати над людством.

Отже, на прикладі творів С. Лук'яненка «Л – означає люди» та Т. Чана «Зрозумій» проаналізовано візію біотехнологічних змін у науковій фантастиці. Письменники осмислюють біотехнологічно змінену людини, взаємодію їх зі звичайними людьми, намагаються дати відповідь на те, як вплине трансформація на місце людини у соціумі та сам соціум. Візія біотехнологічної автоеволюції заглиблена в сучасні філософські та наукові студії, водночас вона має власну літературну традицію.

3.1.2. Технічна трансформація людини в науково-фантастичних творах (на матеріалі оповідань С. Лук'яненка «Нема чого ділити», Х. Райаніємі «Deus Ex Nomine», Г. Ігана «Хранителі кордону»)

Техніка стала чинником, що не лише втручається в соціальні та природні процеси, але й змінює природу самої людини. Філософ Г. Тульчинський, описуючи цей процес, навіть доходить до крайнощів: «Людина – це не завжди добре і не

завжди самоцінно. Сучасна хапатика, тілесні практики в науці, медицині, мистецтві, гра з тілом у звичному досвіді відкривають неістотність антропоморфності, людськості. Можна сказати, що сучасна культура розлюднює – і слава Богу! Причому в буквальному сенсі. Це разлюднення відкриває шлях постлюдськості, дає змогу за трьома соснами побачити ліс і шлях у ньому» [204, 255-257]. Змінюється не тільки природне оточення, але й формується і розвивається техносфера – «друга природа», внаслідок чого перетворюється світ самої людини.

Складна ситуація з усвідомленням людиною себе та власного майбутнього у контексті технічних змін відобразилась у науковій фантастиці. Сьогодні тема зрощення людини та механізмів утілилась у багатьох науково-фантастичних творах. Це, зокрема, такі твори американських фантастів як роман Брюса Стерлінга «Схизматриця» («Schismatrix», 1985 р.) та по'язані з ним оповідання «Павук Троянда» («Spider Rose», 1982 р.), «Рій» («Swarm», 1982 р.), роман Майкла Суєнвіка «Вакумні квіти» («Vacuum Flowers», 1987 р.), цикл Руді Рюкера «Забезпечення» («Ware», 1982 – 2000 pp.) тощо. Чимало написано творів і просто про механічні розумні організми, які вплинули на цю візію людини, зокрема, цикл Айзека Азімова «Оповідання про роботів» («U.S.Robots», 1950-1976 pp.), цикл «Кіберіада» Станіслава Лема («Cyberiada», 1964-1992 pp.) тощо.

У нашій роботі технічна трансформація людини в науковій фантастиці досліджена на матеріалі творів С. Лук'яненка «Нема чого ділити», Х. Райаніємі «Deus Ex Nomine» та Г. Ігана «Хранителі кордону».

Оповідання «Нема чого ділити» («Нечего делить») російського письменника Сергія Лук'яненка написане в 2004 р. для одного з інтернет-конкурсів. Тему для дописувачів запропонував знаменитий американський письменник Роберт Шеклі: «Нанотехнології, пов'язані з ними надії і тривоги. Цей напрям розвитку обіцяє багато нових чудес для світу, але також і небезпек, через те що ми постаємо перед проблемою контролю над цією новою наукою та над людьми, які втілять її на практиці й зроблять наше життя кращим – або навпаки!» [176]. Нанотехнології як визначальний мотив твору стали відкриттям наукової фантастики останніх

десятиліть, тож творча пропозиція Р. Шеклі апелювала до провідного дискурсу західної фантастики.

Фабула твору доволі проста, проте в ній письменник показує цікаву науково-фантастичну проблему (яка, однак, враховуючи шалений розвиток технологій, скоро може виявитися нефантастичною). На Землю прилітає загадковий Прибулець, розвідник Імперії Восьми Сонць. Його зореліт зазнає аварії в дачній місцині. Коли гостинні земляни допомагають інопланетянину вибратися з пошкодженого корабля, той, роззирнувшись, робить висновок, що жителі планети доволі примітивні – і вирішує, що Земля стане чудовою ціллю для вторгнення. Навіть більше, виявляється, що інопланетянин – насправді «рецептор і ефектор» Великого Молекулярного Розуму. Цивілізація Імперії Восьми Сонць свого часу створила нанотехнологічний штучний інтелект, який перетворив своїх творців, разом із усіма заселеними ними світами, на «гомогенні розумні кулі наноботів» [121, 250]. Та земляни, незважаючи на зовнішню примітивність техніки, освоїли нанотехнонауку, хоча і не зробили її породження розумними. Певний час земні нанотехнології тримають оборону, проте скоро переходять на бік Великого Молекулярного Розуму. Тут би й Землі кінець, «за чотири мікросекунди був розроблений план поглинання всієї матерії Сонячної системи і перетворення її на мислячий сірий пил – вершину еволюції розуму» [121, 253], проте наступної миті нанорозум перестав існувати. «У глибинах матерії, де приставка "нано" означає щось неймовірно велике, у царстві піко- та фемтовеличин, певна кількість кварків змінила свій аромат – деякі за рахунок зміни електричного заряду, деякі за рахунок зміни проєкції ізоспіну. Що дивніше, у ході цього процесу кварки чомусь змінювали колір. І думали. Поведінка Великого Молекулярного Розуму була обміркована та визнана недоцільною» [121, 253]. Виявилось, що люди не зупинилися на нанотехнологіях. У розвитку техніки вони пішли далі та створили фемтотехнології: «кваркові процесори і адронові фемтоботи. Наступний рівень розумних систем, здатних до саморозвитку» [121, 255]. Ці фемтоботи і знищили нанотехнологічних загарбників, до того ж вони визволили планети Імперії Восьми Сонць, повернувши їхніх мешканців до життя.

Головною темою новели стало співіснування людини та техніки, а проблемою – чи можливо для людства ужитися з настільки високотехнологічним витвором науки, як нано- та подібні їм технології. Ця тема та проблема суголосні нашому часові. Період ХХ – поч. ХХІ ст. позначений експоненціальним науковим та технологічним проривом. Це відображено в численних темах, мотивах, образах. Мініатюризація стала однією із найважливіших тенденцій сучасності.

Не дивно, що такого досвідченого майстра від науково-фантастичної літератури, як Р. Шеклі, зацікавила нанотехнологія і він заклав її в тему конкурсу, про що йшлося вище. Відомий український учений, завідувач відділу філософських проблем природознавства та екології Інституту філософії НАНУ В. Лук'янець пише про нанотехнонауку: «Вона виникає і еволюціонує, як симбіоз трьох прогресивних сфер творчої активності людини – науки, техніки і технології. Префікс "нано-" тут означає, що інтегровані в нерозривну єдність наука, техніка і технологія мають справу з наносвітом, тобто зі світом структур і процесів, які співмасштабні нанометру (нанометр – одна мільярдна частка метра). [...] Вона – найважливіше дитя розпочатої суперреволюції. [...] Це технологія атомно-молекулярного конструювання з найширшим спектром галузей практичного використання. [...] У найбільш просунутій частині науки відбувається перехід від мікросвіту до наносвіту» [136, 146]. Кожне десятиліття людство зменшує предмети на 5,6% лінійного розміру. Нанотехнології – неминучий кінцевий результат цієї тенденції, яка існує вже довгий час.

Нанотехнології стали предметом художнього осмислення у творах американців Пола Ді Філіпо «Рибофанк» («Ribofunk», 1996 р.), Ніла Стівенсона «Алмазне століття, або Буквар для шляхетних дівчат» («The Diamond Age or, a Young Lady's Illustrated Primer», 1995 р.), росіянина Юрія Нікітіна «Транслюдина» («Трансчеловек», 2006 р.) тощо. Часто цей вид технологій описується фантастами як загроза для людства. Пол Ді Філіпо, наприклад, у «Рибофанку» змальовує апокаліптичну картину світу, який потерпає від неконтрольованих наноботів. Однак С. Лук'яненко у своєму творі, навпаки, опрацьовує мотив нанотехнологій в оптимістичному руслі.

Тематика новели доволі широка: окрім зрощення людини з механізмами, це й контакт із інопланетним розумом, і вибір шляху розвитку людства (екстенсивний чи інтенсивний), і безсмертя (один з персонажів – 298-річний Олежик, якого рідний дядько сприймає як малу дитину), і життя людини в умовах, коли, щоб отримати бажане, варто лише подумати про нього.

Автор за вихідний науково-фантастичний елемент приймає те, що нанотехнології стануть невід'ємною частиною майбутнього. Це призведе до докорінних змін не лише техносфери, а й ноосфери загалом. Він моделює три шляхи розвитку ситуації, коли людина створює могутнішу за себе технологію.

Перший сценарій негативний. С. Лук'яненко демонструє його на прикладі Імперії Восьми Сонць. Її мешканці, як бачимо це з опису Прибульця, перетворені на «відростки», які Великий Молекулярний Розум залишив лише щоб дотягнутися до інших цивілізацій «через порожні безодні простору» [121, 251]. Загрозу втілення схожого сценарію бачив К. Ясперс, попереджаючи, що людина стає одним із видів сировини, вона так само підлягає обробці та не здатна звільнитися від влади створеної нею техніки [266, 144].

Це апокаліптичний шлях, де образ нанорозуму – це образ хоч і технічної, але все ж демонічної істоти. Він став наслідком того, що люди (за версією новели С. Лук'яненка – мешканці Імперії Восьми Сонць) не змогли відшукати гармонії у співіснуванні з власним творінням. Цей нанорозум – штучно створений диявол, якому властиві типові демонічні риси. По-перше, він брехливий. Коли Великий Молекулярний Розум під виглядом Прибульця прилітає на землю, він імітує аварію (для цієї надмогутньої істоти нічого не вартує, мабуть, переміститися на Землю без зорельоту, та й несправність корабля він виправив би за мить). Далі маскується під живу істоту, яку сам у минулому і знищив. Обманює землянина Аркадія, кажучи, що його намір – налагодити торгівлю. Нанорозум вирізняється типово диявольською гординою. Його мова – бундючна і повна пихи. Він упевнений, що є найдосконалішою істотою, вершиною еволюції. Він несправедливий: за поміч, яку надали земляни, прагне їх знищити. Він спокушає. Кожному з дачників за допомогу дає «чарівні» нанотехнологічні пристрої, які можуть створити все, що

їхньому власникові заманеться. «Візьміть! [...] Треба покласти на землю і думати! Думати про предмет, який ви хотіли б отримати. І горошина його збудує! [...] – Тільки одне бажання? – Одне, – закивав Прибулець. – Але будь-яке! [...] Він наділив горошинами кожного, хто брав участь у порятунку» [121, 244]. І кінець кінцем він несе нещастя, бажаючи знищити всіх людей.

Образ Прибульця – це, по суті, образ проклятої душі, показаної крізь призму наукової фантастики. Він був одним із тих, хто накликав на Всесвіт зло, Великий Молекулярний Розум, сподівався отримати зиск із цієї надмогутньої сили, але вона підкорила та поглинула його.

Другий шлях – вельми ілюзорний. Ілюзорність підкреслюється тим, що він виявляється, власне, лише маскою. Такий шлях – видимість, і якщо й може існувати, то лише до певного часу. Це – повний контроль над технікою. Коли Великий Молекулярний Розум під виглядом Прибульця прибуває на Землю, він зрештою бачить, що люди вміють користуватися нанотехнологіями. Утім, лише мало розвинутими, без власної волі та свідомості. «Ви кастрували свою нанотехнологію. Ви зробили її неповноцінною – і тому вціліли. [...] Вони [наноботи. – *Є.Ш.*] застаріли мінімум на три покоління. [...] До того ж для нормального захисту їм доведеться знайти повноцінний розум. А якщо вони знайдуть розум, то вже не захочуть його втрачати!» [121, 251]. Тут техніка постає лише як річ, але як річ вона не в змозі захистити людство від загроз.

Останній шлях – це шлях гармонії з технікою. Складний, неочевидний та такий, що потребує постійного технологічного поступу. Після того як фемтоботи землян звільнили інопланетянина з полону нанорозуму, «Прибулець подивився на Аркадія і сумно запитав: – У чому тут фокус? Адже ми теж обмежували свої наносистеми... як могли. Але все одно випустили з-під контролю, і наноботи зжерли наші планети, наші кораблі та нас самих!» [121, 255]. Розгадка виявилася простою. На відміну від жителів Імперії Восьми Сонць, люди не стали стримувати розвиток своїх технологій. «– Фемтотехнології, – пояснив Аркадій. – Кваркові процесори й адронові фемтоботи. Наступна розумна система, що здатна до саморозвитку. За допомогою наноботів ми створили фемботів – от і все. [...]

Бачте, шановний госте, з молекулами-наноботами ми все ж таки живемо в одному світі. Простому, матеріальному, речовинному, кінцевому... Зате з кварками людям ділити нічого. [...] А коли ділити нічого – це запорука міцної, вірної та безкорисливої дружби!» [121, 255]. Письменник втілює мотив гармонії у оригінальному науково-фантастичному ключі.

Образи, пов'язані з цим вектором осмислення взаємодії техніки та людини, на противагу апокаліптичному, позитивні та світлі. Люди, які оволоділи неймовірною силою фемто- та нанотехнонауки, живуть просто та невибагливо: «То люлочка починала сама собою заколисувати плаксиве дитя, то в чийхось келихах виникало з повітря пиво... Учений у своєму кабінеті писав, часом беручи зі столу книгу – і кожного разу це була потрібна книга й щоразу розгорнута на потрібній сторінці» [121, 254]. За безпеку від нападів прибульців відповідає 298-річний «хлопчик» Олежко, який, утім, почувається та поводить себе поряд зі своїм дядьком Аркадієм (який, схоже, значно старший) саме як дитина. Жителі Землі люб'язні та милосердні. У відповідь на погрози Прибульця захопити Землю, Аркадій лише запитує: «А навіщо це вам?» [121, 248]. Відзначимо, що на відміну від пихатої мови нанорозуму – земляни у виборі слів доброзичливі та помірковані.

Впадає в очі аскетичність та пасторальність життя людської раси. Аркадій із племінником здатні перетворювати матерію на що завгодно, але відпочивають, рибалячи на річці Ухтомка. «Чарівній» нанотехнологічній горошині, подарованій Прибульцем, яка може відтворити будь-яку річ, Аркадій замовляє вудку. Про людей майбутнього в С. Лук'яненка можна було б сказати, що вони досягли просвітлення, чи метафорично порівняти зі святими: їх не хвилює смерть, вони невибагливі та доброзичливі, та трансцендентні речі їх теж мало непокоять, вони байдужі до філософії та не розповідають нічого про свої вірування. Це просто звичні нам пересічні люди, які досягли неабиякої гармонії духу та розвитку технологій.

Кілька слів треба сказати про імена. Вони не химерні та не змінені письменником, аби відповідати далекому майбутньому. Це звичайні Аркадій, Микита, Олег. І цим ніби ще раз підкреслюється їхня близькість до кожного з нас і

те, що потреба знайти гармонію з технікою – справа не літ прийдешніх, а нагальна. Водночас ім'я Аркадій промовисте, воно відсилає до античної літератури та традиції пасторалі. «Аркадія» – місце, де панує безтурботне життя.

Отже, в новелі «Нема чого ділити» автор осмислює можливість співіснування людини та наднових технологій, зокрема нанотехнологій. Не тікаючи від потенційних загроз, що можуть чекати у зв'язку з ними на людство, він подає цікаву та оптимістичну візію майбутнього, пропонуючи знайти гармонію між технікою і людиною.

Інший погляд на проблему технічної автоеволюції людини – в оповіданні фіннського письменника Ханну Райаніємі «Deus Ex Homine» («Deus Ex Homine», 2005 р.). Х. Райаніємі за освітою математик, захистив дисертацію з математичної фізики в Единбурзькому університеті. Фантастові належать такі твори, як «Блюз Космограда» («Kosmograd Blues», 2000 р.), «Голос його хазяїна» («Isännän ääni», 2005 р.), «Квантовий крадій» («The Quantum Thief», 2010 р.), «Фрактальний принц» («The Fractal Prince», 2012 р.) тощо. У 2011 р. письменник отримав премію «EuroCon» (2011 р.) в номінації «Кращий дебют».

У «Deus Ex Homine» розповідається про можливе майбутнє. Відкриття способу впливати на квантову сторону дійсності призвело до несподіваних наслідків: деякі люди отримують майже божественну силу, але частково втрачають особистість і перетворюються на монстрів. Землю шириться «богочума» – своєрідний квантово-інформаційний вірус: «Це програма, яка пригнічує волю, яка постійно самовдосконалюється та самовідтворюється. Це джін, що приходить до тебе і гніздиться в машинах навколо тебе, а потім незаперечним тоном указує, що робити, а твоя воля поступово слабшає» [170]. Звичайні люди в оповіданні Х. Райаніємі живуть під захистом штучного інтелекту, який допомагає боротися з «богами», перетвореними «богочумою» людьми, та захищає міста «брандмауером» (Х. Райаніємі запозичує цей термін зі сфери комп'ютерних технологій, де так називають програму або пристрій, що вберігає систему від шкідливих даних із Інтернету). Твір Х. Райаніємі є цікавою адаптацією ідей кіберпанку та трансгуманізму.

Головний герой Юкка інфікований «богочумою». У його спогадах про життя в становищі «бога» відображено бачення майбутнього в ключі трансгуманістських постлюдських студії: «Я не був, як це прийнято в богів, зразком святості та ще одним спасителем від людських гріхів. Я був повнофункціональним, надлюдським божеством із рідкометалевим тілом, неймовірним мозком, хмарами туману, що самовідтворюється та виконує мої накази, і рекурсивно оновлюваним штучним інтелектом, підпорядкованим моїй волі» [170]. Від перетворення на монстра-постлюдину хлопця втримує кібернетичний симбіонт у голові. Кохана Юкка Ейлін народжує інфіковану «богочумою» дитину, яка відразу від неї йде. Ейлін, нічого не пояснюючи хлопцеві, вступає до армії, аби захищати людство від «богів». Хлопець та дівчина зустрічаються знову під час звільнення Ейлін. Виявляється, на зустріч від імені одне одного їх покликala дитина (малюк-«бог» народився вже сформованим та свідомим), яка хоче, аби батьки були разом. Дитина, збагнувши, що для щастя батьків потрібно вилікувати Юкку, звільняє того з-під влади «богочуми» та відключає симбіонт.

У назві оповідання «Deus Ex Nomine», що перекладається з латини як «бог із людини», обіграно крилатий вислів «deus ex machina», який означає несподіваний поворот у фабулі через втручання стороннього фактора. Цікаво, що Юкка перед тим як син звільнив його від влади симбіонта та вилікував від «богочуми», кладе синові до рота своєрідну флешку у формі сонечка, на якій записана історія кохання Юкки та Ейлін. Малюк зчитує її і розуміє потребу в лікуванні батька. Сонечко – це жук, англійською «bug». Це слово на жаргоні програмістів означає несподівану помилку в програмі. Кохання Юкки та Ейлін стає «багом», неочікуваним поворотом у бездушному наративі техніки, яка панує над людством. Любов хлопця та дівчини рятує і їх самих, і їхнього сина. Семантика заголовка підкреслює також науково-фантастичний зачин оповідання: людство несподівано для себе винайшло спосіб маніпулювати квантовою стороною реальності, що надало йому надзвичайних можливостей і спричинило багато проблем.

Головна тема твору – загроза високих технологій. Х. Райаніемі осмислює філософські проблеми постсингулярної цивілізації, інтеграцію людини та техніки,

кіборгізацію, співіснування постлюдини та звичайних людей. Соціокультурні реалії зображено переважно в руслі протистояння людини та технологій. Природа постає як позитивне явище: віддалившись від контрольованого штучним інтелектом міста, головні герої зачинають дитину, в кінці оповідання на березі моря Юкка та Ейлін зустрічаються зі своїм сином, там же Юкка з кіборга перетворюється на людину, позбувшись симбіонта.

Маніпуляції матерією, зображені в оповіданні, схожі на програмування. Наприклад, головний герой, розповідаючи свою історію, каже: «Я був квакером [...]. Квантовим хакером. І коли з'явилося джерело Риби, я, як і майже будь-який божевільний на нашій планеті, спробував із ним попрацювати» [170]. Мотив програмування в творі, типовий для кіберпанку, алегорично апелює до сьогоденної надмірної зануреності у віртуальність. Фіннський письменник осмислює захоплення гаджетами та інформаційними технологіями в науково-фантастичному та гіперболізованому руслі. Пристрасть до віртуального світу, яку можна побачити в явищах веб-серфінгу, соціальних мережах тощо, відобразилася в образі «богочуми», невидимої, але всюдисущої хвороби, яка може захопити будь-кого. «Боги» отримують надзвичайні сили, але змінюються та поринають у віртуальність. Таким чином, їхня надлюдська сила фактично нівелюється, що є проявом типово диявольської реалізації бажань: вони виконуються в обмін на душу, але лише шкодять людині.

Оповідання Ханну Райаніємі пронизане алюзіями до біблійної традиції. Промовисте ім'я штучного інтелекту, що захищає людей, – «Риба». Це алюзія на акронім Іхтіс, монограми імені Ісуса Христа, що складається з початкових літер слів: Ἰησοῦς; Χριστός Θεοῦ Υἱός; Σωτήρ (Ісус Христос Божий Син Спаситель). Іхтіс часто зображується у вигляді риби, що й було переосмислено фіннським фантастом. Назва Риба так само акронім, що підкреслює інтертекстуальний зв'язок: «– Це дурний жарт, рекурсивний акронім. Fish Is Super Human. Усе з великої літери. Насправді це зовсім не смішно. – Нехай так. Ну, милістю Риби, ми залишимося тут скільки буде можливо. – Це добре. "І безглуздо", – додаю я про себе» [170]. Таким чином, штучний інтелект в оповіданні постає як науково-

фантастична трансформація образу Ісуса, але те, що хлопець усвідомлює недоречність подібного імені для машини, виявляє позицію автора: техніка не має бути людині Богом.

Риба висить у небі над шотландським містечком Піттеніумом, яке автор обрав локусом зображених подій. Вона має форму чотирикутної зірки, що відсилає до образу хреста. Місто розташоване в тіні Риби, тобто під «божественним» захистом.

Людей, які відкинули свою сутність, зображено як демонів. Видно це і з протиставлення «богів» «янголам» – кібернетичним машинам-скафандрам, які є втіленням Риби та за допомогою яких люди воюють проти «богів». Перетворення на «богів» показане як продаж душі заради надлюдських сил. Люди почасти втрачають особистість, тобто «богочума» частково знищує їхні душі. «Богочума» зваблює людей. Гаджети та інші технологічні зручності стають шляхом її поширення планетою, себто в перетворенні на «бога» видно мотив спокуси людини дияволом.

Християнська символіка відображена також у гаджеті-симбїонті, який не дає головному героєві перетворитися та пояснює для нього емоції інших людей (проглядає паралель до того, як сьогодні через поширення віртуальності брукує часу на реальних людей, а Інтернет та ЗМІ пояснюють нам як треба жити). Симбїонт повторює форму Риби та є її дистанційним утіленням, тобто схожий на хрест. З одного боку, симбїонт рятує героя від трансформації на монстра, але водночас він символ прокляття, яке нависало над Юккою: герой усе ж інфікований залежністю від техніки. Хоча Юкка не перетворився на «бога», контроль техніки над ним зберігається, але начебто йому на користь.

Хвороба, що інфікувала головного героя та весь навколишній світ, не дає йому бути з коханою. Вони втрачають дитину, Ейлін йде до війська, аби протистояти «богочумі». Це можна розуміти як науково-фантастичне осмислення ситуації, що вже сьогодні є реальністю: подекуди люди так захоплюються гаджетами та віртуальністю, що рідним за їхню увагу доводиться боротися із технікою. При цьому майже завжди безуспішно: влада віртуального над

людськими душами занадто сильна. Воїни в оповіданні Х. Райаніемі постійно гинуть у нескінченній війні.

Окрему увагу фіннський письменник приділив осмисленню впливу технологій на дітей. Діти, зазначає Ейлін, особливо жорстокі, коли потрапляють під владу «богочуми»: «А ти знаєш, що ще ми бачили? Дітей. Дітей, які заражені чумою. Діти дуже жорстокі. Вони знають, чого хочуть: їсти, спати і не відчувати ніякого болю. І все це дає їм богочума» [170]. У художньому світі Х. Райаніемі залежні від віртуальності діти перетворюються на особливо жорстоких монстрів (а в сьогоднішній реальності – спричиняють страждання батькам).

Ейлін розповідає, що зустріла жінку, дитина якої ще в утробі матері потрапила в лабеті «богочуми». Жінка страждає, думаючи, що втратила дитину, хоча насправді вагітна: «Я бачила жінку, яка втратила розум. Вона твердила, що втратила дитину і не може її знайти, хоча всі бачили, що вона вагітна. Мій ангел, поглянувши на неї, сказав, що в неї в утробі червоточина, а дитина у своєму маленькому Всесвіті. А в неї був такий погляд... такий погляд... В Ейлін уривається голос» [170]. Цей образ дихотомічний: із одного боку, він утілює муки матері, яка втратила контакт із дитиною через її захоплення технікою, але також демонструє і вплив техніки на саму жінку: вона відірвалася від дитини через власну інфікованість. Зазначений образ, можливо, передає страждання сучасних батьків, які не приділяють дітям достатньої уваги через власну зануреність у віртуальний світ і отримують у зв'язку з цим проблеми в стосунках із малечею.

В основі оповідання – ремінісценція з біблійного мотиву кінця світу, коли злі та добрі сили зійдуться в останньому двобої. Концепція останньої битви зі злом у Х. Райаніемі отримала виразно антропоцентричний характер. Так, і «зло», втіленням якого є «богочума» та перетворені на «богів» люди, і «добро», що втілюється в образі Риби, породжені діяльністю людини.

Х. Райаніемі зображає три покоління, різною мірою підкорені технікою. Перше – це батьки головних героїв, вони не люблять змін і на них «богочума» майже не позначилася: вони постраждали лише через її вплив на своїх дітей.

Друге покоління, головні герої, опинилося на вістрі змін. Хлопець інфікувався «богочумою», бо цікавився квантово-комп'ютерними технологіями. Техніка невіддільна від нього: він та Риба поєднані навіть на фізичному рівні за допомогою симбіонта. Кохана Юкки також кіборгізована: у її тіло імплантовано фотоелементи, що дозволяють жити за рахунок сонця замість їжі. Ця модифікація не шкодить Ейлін, але все ж має і негативну конотацію: модифікацію дівчині зробили під час військової підготовки до війни проти «богів». Окрім того, тілесна трансформація викликає неприємні відчуття: «Мої шкірні елементи здатні здійснювати фотосинтез. Цього не побачиш ні в яких ізорядах. Це жахливо. Ти весь час відчуваєш голод, але вони не дозволяють їсти» [170]. Навіть змагаючись із технікою, людина знову-таки потрапляє у неприємну залежність від неї.

Третє покоління – діти. Це Малкольм, брат Ейлін, та малюк головних героїв, дитина-«бог». Цікаво, що Малкольм мріє керувати «ангелом», фактично, виконувати волю Риби. Дитина ж головних героїв, навпаки, звільняється з-під волі техніки, керуючи нею за власним розсудом. Це дитя «демонічне» за походженням, але малюк долає диявольську волю реалізованої в «богочумі» техніки. Дитина втілює віру Х. Райаніємі в майбутнє: навіть покоління, захоплене технікою від самого народження, може здолати свою залежність та знову перетворити техніку на інструмент. Влада Риби над Юккою зникає, техніка вже не займає ні місця Бога, ні диявола.

Таким чином, в оповіданні Ханну Райаніємі по-філософському осмислені місце та роль техніки в житті людини. Людям властиво зваблюватися технологічними відкриттями, підкорятися їм, що може призвести до катастрофічних наслідків. Твір написано у виразно технопесимістичному дусі, але Х. Райаніємі зберігає віру в людську душу та майбутнє. Можна зробити висновок, що Х. Райаніємі змалював у негативному руслі як владу техніки над людиною, так і боротьбу проти техніки. Жодна з цих позицій не приносить людству щастя, а протиборство й зовсім виявляється тим самим підкоренням техніці. Автор алегорично показує, що саме людина перетворює техніку на добро чи зло. Єдиний шлях співіснування з високими технологіями – усвідомити їх як інструмент для

виконання людської волі та керуватися при цьому любов'ю одне до одного, що і зробив малюк Юкки та Ейлін, врятувавши батьків.

Наступний твір, у якому розглянемо візію технічної автоеволюції, – оповідання австралійського письменника Грега Ігана «Хранителі кородну» («Border Guards», 1999 р.) – отримало премію «Locus Award» (2000 р.) та номіноване на премію «Hugo Award» (2000 р.). Грегорі Марк Іган народився в австралійському місті Перт, за освітою математик, що позначилося на створюваних ним художніх світах. Зокрема, «Хранителі кордону» пронизані алюзіями до математичної теорії та постатей науковців: світ, у якому розгортаються події, подібний до тора – геометричного тіла, що обмежене поверхнею, утвореною обертанням кола навколо осі, яка лежить в одній площині з колом, але не перетинає його (зазвичай кажуть, що ця геометрична фігура схожа на бублик); назва світу – Лаплас, що є алюзією на ім'я П'єра-Симона Лапласа, французького математика і астронома, автора диференціального рівняння з частинними похідними. Місто, де мешкає головний герой, носить назву Нетер. Це алюзія на Еммі Амалі Нетер, видатного математика, дослідження якої торкалися, зокрема, теорії груп. Головний герой досліджує групи Лі, що виникають під час розгляду неперервних симетрій та досліджуються в диференціальній геометрії, математичному аналізі тощо.

Зображені в творі події відбуваються в далекому майбутньому. Людство розселилося не лише в нашому Всесвіті, але й відкрило своєрідні паралельні універсуми – Нові Території. Лаплас – один із таких світів, там у місті Нетер живе Джаміл, головний герой твору. Джаміл вийшов з гіберинації (у біології цей термін означає зимову сплячку, в інформатиці – енергоощадний режим операційної системи; у творі Грега Ігана термін має подвійне значення, що ввібрало обидві названі дефініції, бо природа людей у художньому світі оповідання подвійна: вони біологічні істоти, але замість мозку в них майже незнищенне кристалічне утворення), під час першої прогулянки містом він зустрічає друзів, які грають у квантовий футбол та приєднується до гри. Команда Джаміла програє, оскільки за її суперника грає неймовірно вправна футболістка Маргіт. Наступного дня

виявляється, що друг Джаміла Чусек залишив місто. Джаміл оплакує друга на попелищі його дому: у світі безсмертних спалювати свій дім – своєрідна традиція, що символізує розрив з усіма колишніми зв'язками, зокрема дружніми та родинними, і бажання почати життя із чистого аркуша на новому місці. На згарище приходить і Маргіт, але вона сміється з горя чоловіка. Минає тиждень, Джаміл досліджує математичні теорії (у світі майбутнього Грега Ігана всі люди – студенти, чим, зокрема, відрізняються від людей минулого, коли «ще не всі були студентами» [69]). Згодом він зустрічає жінку на згарищі дому Чусека, вона принесла квіти та вибачилася за грубість. Маргіт тремтить, їй погано та самотньо, але причини Джамілові, який пригортає її, не говорить. Чоловік намагається розвеселити жінку: коли вона «провела пальцями по його руці. Джаміл страшенно хотів побачити її посмішку, і змусив кожну темну волосину збільшитися і розквітнути фіалкою під її долонею» [69]. Образ квітів увиразнює концепцію людини в оповіданні: вона модифікована, але все ж перебуває в гармонії з природою.

Ця художня деталь – одна з небагатьох, що показує рівень розвитку фізіології людей майбутнього у творі Грега Ігана: вони не лише безсмертні, але й здатні як завгодно змінювати своє тіло. На ранок Маргіт пояснила причину печалі: вона народилася багато років тому, ще тоді, коли існувала смерть. Вони з подругою належали до винахідників кристала, який зробив людей безсмертними та відкрили Нові Території. Ще студентками їх викрав та згвалтував маніяк: «Він тримав нас під замком у підвалі, шість місяців. Убив сімох жінок, – сльози потекли по її щоках. – Він показував нам тіла. Вони були поховані там же, де ми спали. [...] Ми вирішили тоді, сидячи в підвалі. Якщо виживемо, більше не буде порожніх обіцянок. Не буде мрійництва. Те, що він зробив із тими сімома жінками – і що він зробив з нами – має стати неможливим. І стало. [...] Жодна людська істота не може заподіяти фізичного болю іншій» [69]. Але безсмертя виявилось бажаним не для всіх, дехто у світі, де мрія стала реальністю, а згвалтування чи вбивство неможливими, знудився: сенс життя вони бачили в його здатності закінчуватися. Так, знудившись, закінчила життя самогубством Грейс, її подруга. Проте сама

Маргіт думала інакше: «Смерть ніколи не надавала сенсу життю, завжди було точно навпаки [...]. Цінність життя завжди залишалася повністю в ньому самому – а не його втраті, не в його крижкості» [69]. Важливість та цінність життя – центральний мотив у творі.

Спокій, краса та щастя, яким живе покоління безсмертних, – це те, що дало сенс усім жертвам та боротьбі старих часів. Тож Маргіт подорожує світами, споглядаючи щасливих нащадків, які не знають смерті, але боїться поділитися пам'яттю про минуле і відчувається самотньою: «Я стою на межі двох світів, Джаміле. Я пам'ятаю смерть, і завжди буду пам'ятати. Але зараз моя робота – охороняти кордон. Не давати цьому знанню проникнути в світ» [69]. Образ Маргіт уособлює концепцію пам'яті людства про всі страшні події в його історії.

У творі неодноразово з'являється образ ріки: у ній відпочиває по завершенні першого матчу після гіберинації Джаміл, до неї наприкінці оповідання з друзями йде Маргіт. Річка у фантастичному тороїдальному світі майбутнього, де безсмертні люди здатні зростити на власному тілі квіти, виступає символом людськості та спокою. Її плинність водночас підкреслює, що в минуле відійшли часи смерті та страждань. Те, що Маргіт йде разом із новими друзями до ріки, – символічний новий початок, ремінісценція до Геракліта Ефеського, який казав: «Усе тече, усе змінюється. І ніхто не був двічі в одній річці. Бо через мить і річка була не та, і сам він уже не той...». Річка також постає символом нового життя, у яке Маргіт готова увійти, розділивши з нащадками свій тягар пам'яті про минуле.

Головна тема твору, безсмертя, підкреслюється символікою хронотопу. Тороїдальний універсум Лапласа, згорнутий кільцем, відображає нескінченність нової людини. До непереривності відсилає також тема досліджень Джаміла – рівняння Лі, які використовуються для опису неперервних симетрій. П'єр-Симон Лаплас, на честь якого названий світ, – автор рівняння, яке належить до еліптичного виду, тобто знову-таки маємо складну сцієнтичну алюзію на коло. Еммі Нетер, до прізвища якої відсилає назва міста, описала кільце Нетер, особливе асоціативне кільце в абстрактній алгебрі, що також відсилає до кола. У світі Лапласа, якщо поглянути на небо, можна завдяки особливостям універсуму

побачити сам Лаплас: «Практично повний основний образ Лапласа і вісім його найяскравіших горбатих супутників освітлювали вулиці так добре, що іншого освітлення не було потрібно. Дзаміл подумав: "Чусек міг просто переїхати в сусіднє місто, і я бачу його прямо зараз на небі"» [69]. Цей фрагмент спогадів про Чусека не лише відображає тугу Дзаміла за другом. Автор наочно демонструє концепцію відсутності смерті: нехай друг пішов, покинув близьких, але він усе одно поряд, можливо, навіть видно місце, де він є.

Те, що таке місце існує наочно, – полеміка з релігійною концепцією смерті, за якою душі померлих перебувають на небі. Друг Дзаміла на небі не метафорично та не як душа, а як жива людина з плоті та крові. Г. Іган підкреслює полеміку з релігійними поглядами: люди доклали величезних інтелектуальних зусиль, щоб примиритися зі смертю, релігії «створювали витончені системи брехні з цього приводу, перетворюючи смерть на щось інше, ніж вона була насправді» [69]. Тисячоліттям софістики Грег Іган протиставляє здоровий глузд дитини: «кожна дитина могла сказати, що смерть безглузда, несправедлива і невимовно огидна» [69]. Філософська концепція смерті та ентропії постає як самообман та данина хибним традиціям. Австралійський письменник висміює спроби знайти сенс у стражданнях, яким пронизана філософія та теологія: «І самодіяльні філософи-моралізатори [...] узялися завивати про загибель людського духу від цієї жахливої чуми. Ми потребували смерті та страждання, щоб загартувати наші душі! Тільки би не жахливі, жахливі свобода і безпека! [...] Ніколи не буде нових Ганді, Мандели, Анг Сан Су Кю [...] але чи стали б ці великі лідери засуджувати людство на вічні нещастя, аби створити відповідний фон для вічного героїзму? Мабуть, деякі з них стали б. Але в самих пригноблених були і кращі заняття» [69]. Тема значущості життя увиразнюється опозицією «життя-смерть».

Як бачимо, спектр проблем, порушених Г. Іганом, надзвичайно широкий. Він намагається всебічно проаналізувати проблеми, що можуть виникнути у зв'язку з відкриттям кібернетичної технології безсмертя, протиставляє свій погляд софістиці, яка заспокоює людину перед обличчям ентропії простий приклад – Маргіт з її подругою, яких викрав та планував вбити маніяк. Автор переконаний,

що жодна філософська чи релігійна теорія не зможе виправдати жах жінки перед лицем жорстокої смерті.

Г. Іган торкається також проблеми розселення людини в інші світи, обігруючи гіпотези сучасної фізики. Тороїдальний світ Лапласа ремінісцентно відсилає нас до багатосвітової інтерпретації фізика Х'ю Еверетта та інших багатосвітових гіпотез у фізиці, що неодноразово трапляється в науковій фантастиці. Утім, Г. Іган обрав надзвичайно оригінальний та заглиблений у математичну теорію науково-фантастичний засновок.

Категорія тілесності також відображена в проблемному полі твору. Людей майбутнього змальовано кіборгами: «На ранньому етапі, – пише Г. Іган, – кристал був окремим пристроєм, який навчався своїй роботі через наслідування мозку і якому доводилося передавати контроль над тілом у певний момент. Знадобилося ще п'ятдесят років, щоб сконструювати його таким, що поступово замінює мозок, нейрон за нейроном, безперервним переходом у підлітковому віці» [69]. Цей кристалічний процесор, що замінює людям мозок, зробив їх незнищенними. Водночас Г. Іган показує, що людина не відірвана від природи, а просто підкорила її. Так, як було вказано вище, на руках Джаміла виростають та квітнуть справжні квіти, коли він намагається втішити Маргіт. Оселі у фантастичному універсумі Лапласа теж вирощують, мов квіти: так, Єзекїль, друг Джаміла, говорить, що Маргіт «виростила дім на південній околиці» [69]. Та все ж безсмертя Г. Іган пов'язує з кіборгізацією, що дозволяє нам віднести концепцію людини у творі «Хранителі кордону» до візії технічної автоеволюції.

Надзвичайно цікаво Грег Іган змальовує соціокультурні реалії в рамках своєї концепції людини. Люди майбутнього, як згадувалося вище, – учені та постійні студенти. Джаміл п'ять днів на тиждень присвячує «складній красі математики», а вільні дні проводить із друзями. Важливою частиною дозвілля зображено футбол. Утім, цей футбол має небагато спільного зі звичним нам: «Обігнувши ріг і побачивши поле, за рухами гравців Джаміл розпізнав матч у квантовий футбол. Після прохання Джаміла, місто зобразило хвильову функцію гіпотетичного м'яча [...] Хвильова функція мала вигляд різкого райдужного світла, як текуча плазма

[...]. Кольорові смуги, що представляють комплексну фазу хвилі, мчали над полем, розділялися, огинаючи окремі виступи згустків ймовірності, ударилися об кордон і відскакували назад, інвертовані. [...] Необхідно було влаштувати хвилю таким чином, щоб усі її моди – які осцилюють із різними частотами, які рухаються з різними швидкостями – виявилися у фазі один із одним, на коротку частку секунди, уже всередині ігрових воріт. Домагатися цього слід було, оперуючи рівнями енергії й точно обираючи час» [69]. Хвильова функція, до якої зведено футбол майбутнього, – комплекснозначна функція, яка використовується в квантовій механіці для опису стану квантовомеханічної системи. Але, як можна переконатися на прикладі тороїдальної будови світу Лапласа, сцієнтичні алюзії Г. Ігана мають філософський підтекст. Аби вповні зрозуміти значення образу гри в Г. Ігана, важливо пригадати, що кванти – це й порції променистої енергії, іншими словами – частинки світла. Гра в квантовий футбол, тобто гра зі світлом, уповні відображає чисту душевну сутність безсмертних людей майбутнього, які не знають смерті та жорстокості, а той факт, що Маґріт грає краще за інших, – чистоту її душі, яка залишилася незаплямованою попри численні печалі.

Отже, візія технічної автоеволюції людини апелює до сучасної науки, перейнята аналізом перспектив новітніх технологій та осмислює пов'язані із ними загрози. Сьогодні «техніка є невід'ємною стороною сучасної цивілізації і культури, органічно пов'язаною з їхніми цінностями, ідеалами, традиціями, протиріччями» [215, 38]. Така ситуація не могла не вплинути на літературні твори. Виник ряд науково-фантастичних субжанрів, пов'язаних із розвитком техніки, наприклад, кіберпанк та нанопанк, але технічна візія автоеволюції людини старша за них. Проаналізована стратегія може осмислювати людину як у технооптимістичному (наприклад, в оповіданнях «Хранителі кордону» Грега Ігана та «Нема чого ділити» Сергія Лук'яненка), так і технопесимістичному (зокрема, в оповіданні Ханну Райаніємі «Deus Ex Nomine») ключі. Поетика візії технічної автоеволюції в науковій фантастиці заглиблена в дискурси технічних та точних наук: так, С. Лук'яненко звертається до нанотехнонауки, Х. Райаніємі до

кібернетики та біоніки, а Г. Іган до кібернетики, квантової фізики та вищої математики.

3.1.3. Візія техніко-біотехнологічної автоеволюції в науково-фантастичній літературі (на матеріалі циклу С. Лук'яненка «Геном» та роману Ю. Нікітіна «Трансліудина»)

Сутність людської природи цікавила багатьох мислителів із давніх-давен. Так, Аристотель убачав у людині політичну істоту, К. Гельвецій писав, що людина – це тварина, яка користується знаряддями праці, К. Ясперс вважав її єдиною істотою, яка усвідомлює себе тощо. Сучасні філософи зазначають, що в майбутньому «гени будуть грати все значнішу роль у визначенні того, що є людським» [89, 6]. Однак, техніка, яку здавна розглядають як важливий модус людськості, зберігає за собою місце вирішального антропологічного чинника та має довгу історію такого осмислення. Варто згадати, наприклад, працю Жюльєна Офрі де Ламетрі «Людина-машина» (1748 р.), у якій йдеться про те, що людська сутність механістична і нічим не відрізняється від машини. Ламетрі потрактував людину як машину, хоча і досить складну, чим відійшов від загальноприйнятої на той час теоцентричної картини світу. Книга філософа була спалена за постановою Лейденського магістрату, однак ідея людини-машини далі жила і розвивалася. Сьогодні кібернетика та біоніка досліджують потенціал поєднання біологічних та механічних систем як рівнозначних начал.

Наукова фантастика реагує на обидві тенденції, сполучаючи в низці творів візії біотехнологічної та технічної автоеволюції. Цікаво, що подібне зустрічаємо в «батька» кіберапнку канадця Вільяма Гібсона в романі «Нейромант» («Neuromancer», 1984 р.). Поєднує ці візії в романі «Сьогодні ми обираємо обличчя» («Today We Choose Faces», 1973 р.) американець Рождер Желязни, інший американський письменник Майкл Суєнвік – в оповіданні «Пес сказав гав-гав» («The Dog said Bow-Wow», 2001 р.) тощо. Синтез візій біотехнологічної та технічної автоеволюції в науково-фантастичній літературі ми проаналізуємо на

матеріалі циклу Сергія Лук'яненка «Геном» («Геном», 2000 – 2004 рр.) та роману Юрія Никітіна «Транслюдина» («Трансчеловек», 2006 р.).

Деякі учені припускають, що за допомогою штучного втручання в геном люди отримають можливість кардинально себе видозмінювати. Наприклад, щоб витримувати дванадцятикратне перенавантаження без шкоди для здоров'я, на що здатний герой науково-фантастичного роману «Геном» С. Лук'яненка. Російський фантаст зобразив і біотехнологічну, і технічну концепції автоеволюції людини, але більшої уваги приділяє аспекту біотехнологій. У заголовок циклу С. Лук'яненка (та однойменного роману з циклу) винесено знакове слово «геном». У біології під ним розуміється сукупність спадкової генетичної інформації організму. Втім, у циклі це слово отримало й символічне навантаження. С. Лук'яненко пише про хронологічно перший написаний ним роман циклу, який має однакову із циклом назву – «Геном», що це «роман про зумовленість. Роман про задану долю, роман про людей, які пожертвували не лише свободою вибору, але й свободою почуттів – заради професійного успіху, заради гарантованого "місця в житті". Все це є і зараз, – зазначає письменник, – я лише скористався тим інструментарієм, який доступний письменнику-фантасту, і довів ситуацію до крайнощів» [122]. Ця зумовленість, означена заголовком, неодноразово обігрується в циклі та стала однією з головних проблем у ньому.

Зазначимо, що письменник не вважає цю зумовленість непереборною. Головний герой роману «Танці на снігу» («Танцы на снегу», 2001 р.) [123] тринадцятирічний Тіккірей Фрост перемагає генетичну суть заради друзів. Юнак – один із тисяч клонів, призначених для захоплення влади над людством. Однак, кантівський моральний імператив переміг гени. Люди в романі колонізують зоряні системи, що часто погано пристосовані для життя. Батьки підлітка Тіккірея змушені піти на добровільне самогубство через звільнення з роботи. За проживання на цій планеті потрібно платити чималу суму, тож звільнення означало смерть не лише для них, але й дитини, а добровільне самогубство (яке тут схвалювалося, бо було економією вкрай незначних ресурсів планети) дозволило заплатити синові за життя ще на сім років.

Цікаво, що Тіккірей – не їхня рідна дитина, він, як уже йшлося, клон, куплений ще немовлям у відповідному магазині. Це звичайна практика для описаного С. Лук'яненком майбутнього: дітей вирощують у пробірках, завчасно генетично модифікуючи і пристосовуючи до певного середовища. Так, Тіккірей здатний витримувати підвищену радіацію, а головний герой роману «Геном» та повісті «Каліки» Алекс Романов – майстер-пілот, спеціалізований на управлінні космічним кораблем. Прийомні батьки Тіккірея на незвичну біологічну природу сина не зважають і жертвують заради нього життям. Тут і ще неодноразово в романі у «Танці на снігу» та інших книгах циклу С. Лук'яненко підкреслює, що визначальним у людині є не біологічний складник, а духовний. Як уже йшлося, Тіккірей виявляється одним із клонів, створених для захоплення влади, проте його мораль, ідентичність, сильна душа підлітка, що пережив десятки поневірянь, перемагає, і він відмовляється ставати на сторону змовників, хоч це й означає смерть.

Роман С. Лук'яненка «Геном» (1999 р.) розповідає про події у віддаленішому майбутньому. Це детективна наукова фантастика з оригінальним задумом. Із похмурим гумором автор зазначає, що «"Геном" – це роман-фарс, роман-пародія. Чому саме фарс? "Історія повторюється двічі – спочатку у вигляді трагедії, потім у вигляді фарсу"» [122]. Головний герой твору, Алекс Романов, наймається капітаном космічного корабля «Дзеркало». Виявляється, що корабель належить туристичній фірмі, яка організовує для інопланетян екскурсії людським сектором галактики. Але під час польоту трапилася трагедія: невідомий убив Зей-Зі, одну з присутніх на кораблі інопланетянок. Убивство може призвести до війни двох космічних рас – людства та цзігу. Капітану доводиться застосувати всю свою інтуїцію та розум, щоб знайти злочинця.

У романі виразно розкрито мотив трансформації людської природи. Так звана «специфікація» – маніпуляція генами з метою пристосування людини до певної роботи; пілоти-специ, наприклад, здатні витримувати перенавантаження і отримують задоволення від пілотування кораблем, а гейші-специ «озброєні» феромонами та доволі специфічними рисами характеру. Підкреслимо, що мотив

трансформації людської природи в циклі не вичерпується біотехнологічними змінами. Використовуються в художньому світі, створеному С. Лук'яненком, і кібернетичні механізми. Наприклад, бухгалтери користуються вживленими нейропортами для з'єднання з комп'ютерами. Та все ж штучні протези вважаються чимось непристойним. Так, коли детектив Холмс «розповів таку неприємну та ганебну деталь своєї біографії, як використання механічних протезів, з присутньою слідчим-спецам мужністю» [117, 320], присутні зникли через це зізнання.

Описуючи «специфікацію», автор зазначає, що її вартість неоднакова, одні професії коштують дорожче, інші дешевше. Люди, які зазнали генетичної модифікації, зберігають немодифіковані гени і таким чином сумісні з «натуралами». З дитинства спец виявляє здібності та інтерес до своєї професії. Якщо діти-специ стануть гратися в одній пісочниці, то будуть робити це по-різному. Дівчинку-гейшу, каже автор, цікавитимуть еротичні моменти, хлопчик-лікар спробує промацати пульс [117, 77]. Професійні схильності зобов'язують спеців чинити так, як нав'язує їм генетична програма. Можливо, це мало б зробити специфікацію вельми непопулярною, та в суспільстві панує інша думка: «Усі ми до чогось примушені. Солдат зобов'язаний віддати життя за людство, лікар – рятувати життя хворого, пілот – берегти екіпаж. І натурал нітрохи не вільніший від нас. Ми змінюємося в мить метаморфозу, коли спрацьовують нуклеїнові бомби. Натуралів примушують усе життя: батьки, школа, суспільство...» [117, 78-79]. Тема специфікацій стає підґрунтям для філософського осмислення мотиву свободи.

Щодо мотивів генетичних модифікацій людей-спеців, то їх можна розглянути на прикладі згаданого головного героя роману Алекса Романова. В Алекса посиленій зір, він без жодних приладів точно до сантиметра визначає відстань, стійкий до перенавантажень: «Я зберігаю рухливість за шестикратних перенавантажень, працездатність – за дванадцяти» [117, 17]. В Алекса поліпшена координація рухів: він інстинктивно набуває в будь-якому місці найстійкішого положення, автоматично групується під час прискорень. Посилено також пам'ять, логіку, необхідні, щоб вести корабель. Змінено й особистість Алекса. Модифікація зобов'язує його бути добрим, відданим. Він не може відмовити в допомозі тому,

кого сприймає як підопічного (чи то член екіпажу, чи і просто людина, що потрапила в біду). Так, Алекс піклується про дівчинку Кім, яку зустрів на вулицях планети Ртутні Дінці. Але незважаючи на всі моральні якості Алекса та його самовідданість, чоловік не здатний любити. Пілоти можуть відчувати любов тільки до свого корабля, а до людей – лише доброту чи прихильність.

Подруга і супутниця Алекса – Кім. У ній поєднано здібності бійця-спеца, гетери та ще деякі модифікації. Незважаючи на тендітну зовнішність, дівчина здатна зламати шию голими руками. У неї блискавична реакція, збільшено силу та швидкість рухів, чутливий слух. Для таких, як вона, було створено й особливе бойове мистецтво – ю-дао, яке фізично не в змозі опанувати звичайна людина. Як гетера, вона закохується в потрібну людину і закохує її в себе. Всі ці особливості визначають у ній виняткового спеца – генетично створену розвідницю.

Автор говорить у передмові, що роман розповідає про відсутність вибору в людини, про тих, хто пожертвував не лише свободою вибору, а й почуттями заради професійного успіху та гарантованого «місця в житті». Таким чином, викривається напередвизначеність долі, яку може нав'язати генетичне втручання, а також пов'язана із цим відсутність свободи в професійному, а іноді й особистому виборі. Автор зазначає, що все зображене ним уже є, він лише переосмислив реальність як письменник-фантаст: «Безмізкі діти президентів стають президентами, бездарні діти акторів – акторами, абсолютно не талановиті діти співаків – співаками. І якщо завтра (а це завтра настане) вам запропонують покращити своїх дітей, пристосувати їх до певної професії – невже ви відмовитеся? Те, на чому тримається сучасна європейсько-американська цивілізація – свобода вибору, "моя дитина може стати ким завгодно [...], навіть президентом Сполучених Штатів!", зникне. Обернеться на старий російський анекдот – "діти полковників не стають генералами, тому що в генералів є свої діти" [122]. У суспільстві, змальованому в романі, генетична зумовленість долі стала нормою.

С. Лук'яненко торкається мотиву клонування. У зв'язку з відкриттям нових планет перенаселеність змінилася браком населення. Це компенсувало клонування, і на час подій роману «Геном», клони становлять значну частину населення. У

правах клони прирівняні до людини, для клонування активно використовують найкращих спеців. За традицією клони мають імена прототипів із додаванням частки «Ка-номер» (Пітер Ка-сорок четвертий Вальк – сорок четвертий клон чоловіка на ім'я Пітер Вальк). У суспільстві ХХІІ ст. збереглися ксенофобія й шовінізм: є специ і натурали, що недолюблюють одне одного, люди, які неприязно ставляться до інопланетян. І хоча кількість клонів не перевищує п'яти відсотків і більшість із них мешкає на далеких, щойно колонізованих планетах, є незадоволені клонами. Наприклад, Пак Генералов, член екіпажу «Дзеркала», вибухає обуреною тирадою: «Клонування – шлях до виродження людської раси! Ці мерзенні клони все заповнили! На естраді – клони, в уряді – клони, тепер і в космосі – клони!» [117, 139]. І його підтримують: «У нас в училищі був хлопець, Аристарх Іосіліді, гарний спец... природжений. Йому запропонували клонуватися, він погодився. Через чотирнадцять років до училища прийдуть сім його клонів [...]. У нього дуже сильні дані, так що їх обов'язково приймуть. Отже, семеро звичайних спеців не зможуть вступити [до училища. – Є.Ш.]» [117, 139-140]. Мотив ксенофобії підкреслює, що розвиток технологій не зміг прибрати антипатію до Іншого.

С. Лук'яненко осмислює трансформацію тілесності людини. У підлітковому віці в спеців відбувається метаморфоза – перебудова тіла і свідомості відповідно до спеціалізації. Спочатку перебудовується тіло, потім змінюються психіка та інтелект, активізуються знання, закладені в мозок. Підліток ніби проходить прискорений курс навчання майбутній професії. Наприклад, Алекс Романов бачив під час метаморфози, як він летить у космічному просторі, відчуваючи неймовірне щастя. Але не все можна вкласти в мозок: для роботи за фахом необхідне й навчання. Після метаморфози спец вважається повнолітнім і повноправним громадянином Імперії людей. Проте елементи спеціалізації не лишилися «законсервованими» виключно для спеців. Наприклад, дефекти зору коригуються всім. На планетах із несприятливими умовами мешканцям проводиться спеціалізація, що захищає від небезпечних впливів. Так, на Зодіаці, планеті, де можна отримати сильні опіки через сонячну активність, усі стійкі до теплового випромінювання.

Слід відзначити майстерність автора у створенні колоритних персонажів. Скажімо, Пітер Ка-сорок четвертий Вальк, або Шерлок Холмс. Він клон, слідчий-спец, який прибув на борт «Дзеркала», щоб розслідувати вбивство Зей-Зі. Вважається, що слідчий-спец розкриває майже сто відсотків злочинів. У Холмса посилена логіка, пам'ять, здатність до аналізу, він абсолютно безстрашний. Але його почуття замінено єдиною пристрастю – відшукати істину. Слідчий про себе каже: «Я – слуга Закону. Якщо Закон скаже, що голодна дитина, що вкрала шматок хліба, гідна шибениці, – я відправлю її на шибеницю. Якщо Закон скаже, що вбивця і гвалтівник повинен бути виправданий, – я відпущу його з миром. У цьому моя сила. Книжковий Холмс міг дозволити собі відпустити винного, знайшовши йому виправдання у власному серці і доручивши Господу вершити правосуддя. Я – не можу. Моє серце – лише орган для перекачування крові, і для мене немає Бога, крім Закону» [117, 248]. Існує в художньому світі циклу С. Лук'яненка і така спеціалізація, як кат, створена на воєнізованій планеті Ебен. Кат ненавидить інопланетян, бо переконаний, що ті бажають людям лише зла і хочуть їх знищити. На кораблі Алекса працює ебенка Джанет Руел. Вона подолала ненависть до інопланетян за допомогою психотерапії, але як і раніше агресивно до них ставиться. Кати відмінно знають фізіологію інопланетних рас, і в кінці роману Джанет Руела скористалася цим, щоб допомогти пораненій Сей-Со з раси цзігу, остаточно переборовши вроджену ненависть. У цьому епізоді С. Лук'яненко також показує, що людина здатна подолати вроджені риси. Символічно, що Джанет скеровують добрі наміри.

Лейтмотивом роману С. Лук'яненка «Геном» звучить тема свободи. Крім набуття корисних властивостей, у людини пригнічуються небажані здібності. Наприклад, у пілотів, слідчих і податкових інспекторів учені вирішили притлумити здатність до кохання, щоб почуття не заважали виконанню обов'язків. Психіка спеца налаштована так, щоб він любив обрану роботу. І хоча спец має право на усунення генетичних змін, морально він до цього не готовий.

Мотиви свободи та її відсутності підкреслюються в образі планети Геральдика, якою володіють нащадки аристократичних сімей. На ній живуть

слуги-специ, які абсолютно покірні своїм панам. «Тут зібралися і залишки древніх земних родів, які нині вироджуються, таких як англійська королівська сім'я і арабські шейхи, і молодшої аристократії – наприклад, новоросійські династії, які неймовірно розбагатіли наприкінці двадцятого – початку двадцять першого століття на торгівлі територією, ресурсами і населенням» [117, 219]. Усі вони, нащадки колись великих родів, позбавлені гуманності в ставленні до слуг-спеців, однак ті сприймають це як належне. На Геральдиці практикуються жахливі розваги, наприклад, «полювання», коли панове переслідують своїх слуг, стріляють у них і гвалтують. На відміну від звичайних слуг або рабів, слуги-специ не можуть збунтуватися або втекти. Вони, як і багато інших спеців, добровільно обирають таку ж специфікацію і для своїх дітей. «Людська історія знала безліч тираній, але ніколи тирани не були вільні від небезпеки революцій. Ніколи, до появи слуг-спеців. [...] У Алекса все не йшла з голови Геральдика. Та дівчина, що йшла від своїх гвалтівників. Покірливо, можливо навіть – зі свідомістю виконаного обов'язку...» [117, 221-224]. В образі слуг-спеців мотив генетичної трансформації максимально розкривається у вимірі антигуманності.

Автоеволюція у творах С. Лук'яненка, як зазначалося, включає і біотехнологічну, і технічну візію людини. Творцем спеців, ученим Гарлицьким, зокрема, представлена технічна автоеволюція. Він поміщений у кібернетичний гель-кристал (комп'ютер у вигляді кристала). Гарлицький стоїть у витоків генетичних модифікацій у художньому світі циклу, тож важливо, що він думає про свободу вибору в ХХІІ ст.: «Завжди і у всі часи були ті, що ставали спецами. Ламаючи своє тіло, ламаючи душу. Додавши одне, прибравши інше. Співчуття? Мінус співчуття. Інтелект? Плюс інтелект. Плюс сім'я – мінус сім'я, плюс друзі – мінус друзі, плюс батьківщина – мінус батьківщина! Усе людське життя – суцільна боротьба за ці плюси і мінуси. [...] Я прибрав ці муки » [117, 354]. Але головному героєві така доля не здається щастям. І хоча сам він після прийому особливого препарату більше не відчуває, як раніше, ейфорії від процесу з'єднання з кораблем, не має бажання повернутися до колишнього стану.

Історія Алекса продовжується у фантастичній повісті С. Лук'яненка «Каліки» («Калеки», 2004 р.). Минуло кілька десятиліть після подій, зображених у «Геномі». Уряд планети Гедонія, якій загрожує ворог, наймає капітана Алекса (у якого вже нова команда), аби він умовив їхній єдиний серйозний бойовий корабель слухатися екіпажу. У повісті розкривається тема штучного інтелекту: корабель настільки впевнений у своїй неперевершеності, що не хоче співпрацювати з людьми. Лише у тому випадку, коли команда гідно вийде з ситуації, про яку штучний інтелект говорить, що вона «має бути оцінена мною як безнадійна і не має шансів на перемогу. Якщо при цьому екіпаж зуміє перемогти – перевірка пройдена» [118, 359]. Екіпаж Алекса достойно вирішує складну проблему, проте норовливий комп'ютер відмовляється визнати поразку. Втім, у корабля виявилась своєрідна етична система, скориставшись уявленнями корабля про честь, команда змогла домовитися з ним.

Усі члени команди Алекса – модифіковані, змінені біотехнологічно чи технічно. Однак це не позбавляє їх людськості. Кожен із них – людина, що пережила важку трагедію. Психолог-спец Вероніка – психічно хвора і вірить, що її померлий син живий. Комп'ютерник-спец Трейсі – у дивній секті й плутає віртуальну реальність зі справжнім світом. Вояк-спец Дем'ян не може оговтатися після смерті брата. Технік Хасан має помилку в геномі й абсолютно позбавлений тактильної чутливості та смаку, про що нікому не розповідає, прикидаючись здоровою людиною. І все ж, він згоден позбавитися навіть здатності бачити та чути, аби допомогти команді (тут слушно пригадати афоризм Франсуа Гізо: «Доки людина відчуває біль – вона жива. Доки людина відчуває чужий біль – вона людина»). Автор повісті вважає, що втручання у геном не перетворює людину на нелюда. Доречно процитувати сучасного філософа та біоетика М. Кожевнікову, яка пише, що «численні архаїчні суспільства вважали людьми, або ж "справжніми людьми" тільки своїх членів, білі конкістадори не хотіли (до рішення Папи Римського) визнавати людьми американських індіанців, а нацисти запровадили поняття *Untermensch* для визначення неповноцінної, несправжньої людини. За межею, що позначає людей, свого часу перебували жінки, іновірці та інші, у той

історичний момент дискриміновані групи» [89, 123-124]. Трансформація тілесності не дає підстав вважати, що змінена люди – вже не людина. Окрім того, на думку С. Лук'яненка, біотехнології хоч і здатні докорінно перетворити природу людини, втрутитися в геном, впливати на розум та почуття, але душу, якій болить доля близьких, вони змінити не в змозі.

Отже, у трилогії «Геном» С. Лук'яненко виходить із того, що головним у людини є духовне начало. Урешті-решт серце, хай і модифіковане на тілесному рівні, є визначальним. С. Лук'яненко змоделював те, що може відбутися, якщо людство піде шляхом тотальної модифікації: наслідком може стати пригнічення свободи волі та викривлення людської особистості. Проте незначні втручання, наприклад корекція зору, підуть лише на краще. Як зазначав К. Ясперс, «техніка – лише засіб, сама собою вона не є ані доброю, ані поганою. Усе залежить від того, що з нею зробить людина, чому вона служитиме, в які умови людина її поставить» [266, 140]. С. Лук'яненко підкреслює, що життєво важливою і актуальною постає необхідність розпізнавання негативних наслідків використання техніки.

Не менший інтерес становить бачення людини в романі «Транслюдина» («Трансчеловек», 2006 р.) Юрія Нікітіна [142] – одного з найвідоміших фантастів на пострадянському просторі. Якщо С. Лук'яненко в циклі «Геном» зробив акцент на біотехнологічній автоеволюції людини, то Ю. Нікітін у «Транслюдині» превагу віддає технічній автоеволюції. Ю. Нікітіна називають засновником субжанрів когістики та слов'янського фентезі. У своїй творчості серед іншого письменник торкається питань про місце людини в технологічному майбутньому, розглядає можливі зміни в суспільній моралі, аналізує можливості безсмертя. Важливу роль у моделюванні картини майбутнього у творах Ю. Нікітіна відіграють образи транслюдини та надлюдини. Термін транслюдина письменник запозичив із філософії трансгуманізму, він позначає перехідний етап від звичайної людини до людини майбутньої, «надлюдини»: «через транслюдину до сингулярності» (як у Ніцше: «Людина – це канат, натягнутий між твариною і надлюдиною»).

Принцип трактування людини як машини яскраво втілений у трансгуманізмі. Це, ймовірно, одна із найрадикальніших сучасних «протехнологічних» літературно-філософських течій. Головна теза трансгуманістів полягає в тому, що людина – не остання ланка еволюції і має нескінчені можливості для вдосконалення. Трансгуманісти вірять, що наступним кроком еволюції стане позбавлення від старості, слабкості природного тіла, а згодом навіть і смерті. Однією з головних умов такого прориву вважається нанотехнонаука. Кожна зі сходинок розвитку людської цивілізації мала своє «обличчя» – ключові досягнення, що забезпечили перехід на наступний рівень розвитку науки та соціуму [21]. Майбутнє століття, вважають трансгуманісти, стане століттям нанотехнологій і переходу від тіла природного до кіборгізованого тіла, поєданого з комп'ютером. Підвалини трансгуманізму заклав філософ, письменник і футуролог Ферейдун Есфендіарі в працях «Optimism One» (1970 р.), «Up-Wingers» (1973 р.) тощо. Ф. Есфендіарі змінив ім'я на FM-2030, висловивши таким чином свою віру в те, що проживе як мінімум 100 років і в 2030 році відсвяткує свій сотий день народження. Трансгуманістичну проблематику порушують американські письменники Джон Райт («Золотий вік» / «The Golden Age», 2002 – 2009 pp.), Вернон Віндж («Кінець веселки» / «Rainbows End», 2006 р.), англієць Чарльз Стросс («Акселерандо» / «Accelerando» 2001 – 2006 pp.) та інші.

«Транслюдина» Юрія Нікітіна – це роман-хроніка, своєрідний маніфест того, яким бачать майбутнє трансгуманісти. Його жанр можна окреслити як трансгуманістичний роман із елементами нанопанку. Хронотоп, що ввібрав більше ста років, дав змогу продемонструвати авторську візію еволюції людського суспільства та людини як виду. Ідея роману: і окрема людина, і людство мають змінюватися та розвиватися, використовуючи як найновіші досягнення науки, так і стаючи сильнішими духовно. Сюжет роману «Транслюдина» побудований на історії Володимира Співака, дівчина якого помирає від раку. Ця втрата ледь не вбиває Володимира, але він переборює біль і ставить собі за мету дожити до часу, коли безсмертя стане реальністю. Мало того, він хоче повернути життя коханій. Події роману починаються у 2006-му, а закінчуються – у 2118 році.

Загалом, як зазначалося, у філософії трансгуманізму термін «транслюдина» вживається на позначення тих, хто ставить за мету перетворення на «постлюдину» і робить усе можливе, аби досягти цього. Образ «надлюдини» в романі Ю. Нікітіна можна назвати провідним. Цей образ відсилає до поглядів Ніцше: надлюдиною не може стати обиватель; лише той, хто постійно працює над собою (таким чином вивищуючись над натовпом), перейде на цей щабель еволюції. Шлях трансгуманізму, показаний в книзі Ю. Нікітіна, спрямований і на те, щоб уникнути деяких загроз кібернетичних технологій. Модифікована людина настільки могутня, що про витіснення робототехнікою не йдеться. Навпаки, завдяки покращенню тіла необхідність у роботах відпаде, та й вони не зможуть зрівнятися із «постлюдиною». Серед провідних мотивів роману Ю. Нікітіна можна виділити самовдосконалення, освоєння космосу, модифікацію людського тіла тощо.

Мотив самовдосконалення безпосередньо пов'язаний із образом надлюдини. На шляху до майбутнього треба полишити шкідливі звички; алкоголь і надлюдина – не можуть співіснувати. У романі «Транслюдина» письменник робить прогноз, що незабаром на Землі не залишиться жодної тютюнової чи алкогольної фабрики, а пляшки від шампанського чи коньяку колекціонуватимуть як примху минулих століть. Людина майбутнього – інтелектуал, займається спортом та веде здоровий спосіб життя. Так, головний герой роману «Транслюдина», Володимир Співак, поступово відмовляється від шкідливих звичок, починає активно тренуватися, уживає БАДи (біологічно-активні добавки), намагається раціонально харчуватися. Велика увага надається самоосвіті, а також упровадженню найсучасніших технічних досягнень у життя, бо лише це допоможе не відстати від скажених темпів еволюції техніки.

З образом надлюдини у Ю. Нікітіна постійно співіснує мотив модифікації людського тіла. Письменник моделює картину світу, у якому мікрочіпи, вживлені прямо під шкіру людини, стали невід'ємною частиною життя. Вони проєктують доповнене комп'ютерною програмою зображення в мозок, функціонують як мобільні телефони, персональні комп'ютери тощо. Крім того, автор осмислює можливість входження в наше життя й інших найновіших досягнень науки,

зокрема нанотеху та генетики. Ю. Нікітін звертається до мотиву нанотехнологій, які уможливають створення мікроскопічних комп'ютерів та всіх необхідних людству матеріалів, навіть дозволять воскрешати заморожених за допомогою кріотехнологій: «Найголовніше – вдасться побудувати асемблери, перша згадка про які й наштовхнула мене на шалену ідею прожити досить довго, щоб знайти шляхи для воскресіння Кароліни» [142]. Генетичні зміни, своєю чергою, стануть поширеною практикою: «Уже завтра багато матусь понесуть своїх дітей до генетичних клінік, щоб в одних вилучили ген злочинності, а то, мовляв, у нас сім'я така неблагополучна, усі рецидивісти, а інша попросить посилити ген музикальності, а то в родині всі люблять музику, але ніхто не зумів стати великим композитором...» [142]. Мотив генетичних змін розкрито переважно в технооптимістичному ключі.

Зміна підходу до праці повинна стати ще одним, не менш важливим, ніж налагодження здорового способу життя, кроком, указує Ю. Нікітін. Гроші не відіграють ніякої ролі. Лише інтерес до роботи дозволив головному герою стати одним із найкращих у своїй справі (Володимир займається комп'ютерними технологіями) та досягти мети, незважаючи на відсутність вищої освіти.

Як приклад революційної технології, перші кроки назустріч якій вже зроблено, Ю. Нікітін змальовує окуляри з інтегрованим мікрокомп'ютером. Такі окуляри зможуть «доповнювати» чи «прикрашати» реальність. Наступним кроком має стати вживлення мікрочіпів під шкіру. Фактично, саме з цим людина почне дійсно перетворюватись на транслюдину.

Із часом органи людського організму старіють, починають виходити з ладу. Заміна природних органів на штучні залишить цю проблему в минулому, перетворивши хвороби серця, підшлункової тощо на атавізм. Письменник аналізує можливість такої заміни, змальовуючи два шляхи: перший, у руслі біотехнологічної автоеволюції, – на штучно вирощені клоновані органи, другий, у руслі технічної автоеволюції, – на електронні. Герой роману – прихильник технічної автоеволюції навіть у таких деталях, як лікування зубів: «Зараз існує швидка і безболісна технологія вирощування ваших власних зубів. Це робиться

дуже швидко, за місяць виростуть. [...] Я подумав, вагаючись. – Напевно, я трошки божевільний, але нехай уже будуть металокерамічні, ніж свої рідні» [142]. Згодом він повністю кіборгізує власне тіло: «так, я такий ось схиблений на високих технологіях. Замінив у своєму тілі все, що дозволяє замінити наука. Із біологічної основи на штучну. Серце на механічне, забезпечене всілякими наворотами, легені, нирки, печінку, кістки ніг, рук і взагалі весь скелет» [142]. Тотальна зміна біологічної фізіології на механіку підкреслює розрив з природним тілом, яке в романі асоціюється з немічністю та смертністю.

У технопозитивному руслі змальовує письменник існування того, що сучасні філософи називають «електронною» людиною. Під цим терміном розуміємо людську особистість, що «записана» в комп'ютер і веде в мережі майже повноцінне життя, але позбавлена можливості рухатися. Це не робот чи кіборг. Така людина постійно перебуває в просторах віртуального світу, подібно до комп'ютерної програми й фактично сама є програмою. Така форма існування, вважає Ю. Нікітін, можлива лише на перших кроках до постлюдини як альтернатива смерті. Згодом у ній відпаде необхідність. Транслюдина не поступатиметься «електронній» людині у швидкості мислення чи здатності користуватися інформацією прямо з мережі Інтернет, адже сама значною мірою перетвориться на комп'ютер, проте матиме здатність рухатися (до того ж не всі люди погодилися б повністю перейти в електронне тіло, а симбіотичний союз ЕОМ і людини полегшив би психологічний перехід до наступної «сходінки еволюції»).

Ю. Нікітін осмислює проблему, яка викликає безліч питань етико-морального, соціально-філософського, антропологічного змісту. Як буде почувати себе людина, органи якої замінено на комп'ютеризовані протези? Де розташовується межа, що відділяє людину від «не-людини»? Ю. Нікітін не самотній у цих художніх експериментах. Наприклад, австралійський художник-акціоніст Стеларк (Стеліос Аркадіу) у своїх мистецьких експериментах пішов далі. Уже сьогодні серед проектів Стеларка – маніпулятор-протез «третя рука» і додаткове «третє вухо», вживлене в руку.

Мотив злиття людини та машини в Ю. Нікітіна доходить до крайнощів. Так, Ю. Нікітін вважає, що люди дублюватимуть своє «Я» у комп'ютері, з яким постійно підтримуватимуть зв'язок. Це допоможе вберегтися від смерті в нещасних випадках (смерть від чогось іншого в майбутньому транслюдському світі, за Ю. Нікітіним, не можлива; з війнами буде покінчено, а злочинність стане безглуздою: все й усі будуть з'єднані з мережею, і спроба чинити злочин відразу ж стане відома органам правопорядку).

Для людського тіла важливу роль відіграють різноманітні відчуття, які ми отримуємо від дотиків, зокрема кінестетичні, температурні та больові [204, 16]. За концепцією Ю. Нікітіна, з розвитком науки людина навчиться створювати віртуальну реальність, яка відтворюватиме всі відчуття, навіть дотики. Це буде колективне середовище, у яке можна увійти як одній людині, так і багатьом. Також Ю. Нікітін указує, що пластичні операції зі зміни рис обличчя та тіла нададуть небувалих можливостей у самотрансформації, що користуватиметься попитом серед субкультур та поціновувачів моди. Тіло стане аналогом одягу, який можна змінювати: «Останні тижні ньюси трясє хвиля повідомлень про генетичні вишукані новинки дизайнерів, про змагання модельєрів, що перебудовують свої тіла і тіла своїх манекенниць, узгоджуючись не з необхідністю, а керуючись "свободою творчості"» [142]. Фінальним етапом видимого розвитку людського тіла фантаст бачить повну трансформацію – перетворення на істоту, здатну керувати енергіями та силовими полями. Володимир Співак повертає до життя померлу кохану, силою думки реконструюючи її прах у живу жінку.

Отже, візія автоеволюції людини в Ю. Нікітіна апелює до сучасних культурного, філософського та наукового дискурсів. Як відзначає філософ В. Чеклецов, сьогодні «установка на освоєння і перетворення навколишнього середовища [...] усе більше змінюється установкою на перетворення біологічної організації людського тіла. У зв'язку з ростом трансформуючих можливостей сучасної нанотехнонауки [...], стрімким розвитком програми так званої конвергенції нано-, біо-, інформаційних та когнітивних технологій [...] питання про взаємодію "неорганічного тіла людини" і його біологічного тіла ставиться [...] з

небувалою раніше гостротою» [232, 3]. Звернення до провідних дискурсів науки дозволило Ю. Нікітіну в технопозитивному дусі опрацювати одну з вічних тем літератури – безсмертя.

Таким чином, у низці науково-фантастичних творів утілено візію техніко-біотехнологічної автоеволюції людини. Бачимо її, зокрема, у циклі «Геном» Сергія Лук'яненка. Письменник створив чималу палітру образів, звернувшись як до образності біопанку, так і кіберпанку. Утім, вирішальну роль у художньому світі циклу відіграє все ж таки біотехнологічний аспект трансформації людини. На концепції роману Юрія Нікітіна «Транслюдина» позначилася філософія Ніцше та погляди сучасної позитивістської протехнологічної філософії. Так, трансгуманісти вірять, що наступним кроком у розвитку людства стане перехід від тіла природного до тіла кіборгізованого, позбавлення від старості, хвороб та смерті, що російський фантаст і втілює у образі головного героя. Поряд із технічним втручанням, Ю. Нікітін також осмислює біотехнологічне, проте перевагу в своєму художньому задумі віддає техніці.

3.2. Природний розвиток людини в науково-фантастичних творах (на матеріалі роману С. та М. Дяченків «Vita nostra»)

Серед стратегій осмислення людини, можна виділити концепцію природного розвитку. Сьогодні з нею зустрічаємося в численних книгах, фільмах, коміксах тощо. Утім, до цієї візії людини звертався ще Костянтин Цюлковський, намагаючись передбачати майбутнє людства у фантастичній повісті «Мрії про Землю і небо» («Грёзы о Земле и небе», 1895 р.) і в роботі «Майбутнє Землі і людства» («Будущее Земли и человечества», 1928 р.), хоча і не описував детально процес еволюції. К. Цюлковський уявляв людей майбутнього майже безтілесними істотами з прозорими крильцями для уловлювання сонячної енергії. Істоти ці функціонують у замкненому циклі: у крильцях відбувається процес фотосинтезу, завдяки чому виділяється кисень, який використовується для дихання.

Візію природного розвитку осмислює класик американської фантастики Кліффорд Саймак. У романі «Що може бути простішим за час?» («Time is the Simplest Thing», 1961 р.) він змальовує «парапсихів», людей, які володіють екстрасенсорними силами, зокрема, телепатією, за що їх ненавидять звичайні люди. Таке осмислення людини знайшло місце також в образі головної героїні роману Стівена Кінга «Керрі» («Carrie», 1974 р.), яка виявляє в себе пірокінетичні здібності. Американський письменник Роджер Желязни в романі «Бог світла» («Lord of Light», 1967 р.) створив оригінальну візію людини, художньо опрацювавши концепції буддизму та індуїзму.

Класик української фантастики Олесь Бердник у романі «Вогнесміх» (1988 р.) [20] також змальовує природний розвиток людини, звертаючись до східних вірувань, езотерики, біології (надавши людині, наприклад, таку властивість рослин як аутотрофія). Земне життя, вважає О. Бердник, – це зародок, ембріон «вакуумного яйця». Відома нам біосфера і здатні мислити істоти – основа прийдешнього зростання, подолання зримих бар'єрів для прориву до нових орбіт ще не усвідомлюваного буття. У романі О. Бердника «Вогнесміх» людина еволюціонує, не відриваючись від природного начала та не віддаючи переваги тілесному над духовним.

Замислилися над розвитком закладених у людині сил і сучасні українські фантасти Сергій та Марина Дяченки. Подружжю письменників належать такі твори, як «Брамник» («Привратник», 1994 р.), «Габріель і сталевий Лісоруб» («Последний кентавр», 2005 р.), «Дика енергія. Лана» («Дикая энергия. Лана», 2006 р.) тощо. Аналізуючи концепцію змін людини, що мають природні причини, ми розглянемо роман «Vita nostra» (2007 р.). Цей твір отримав низку відзнак, зокрема «Звёздный Мост» (2007 р.), «РосКон» (2008 р.) тощо.

У романі «Vita nostra» розповідається історія дівчини Саші, яку дивний незнайомиць змусив навчатися в не менш дивному університеті. На заняттях із профільного предмета першокурсників примушують робити незрозумілі та дуже складні вправи. Із тими, хто не складає залік чи іспит, трапляється нещастя. Поступово дівчина опановує метаморфози тіла та оволодіває іншими здібностями.

На третьому курсі її групі пояснюють природу Всесвіту: все довкола – утілені ідеї. Студенти університету – особливі, вони отримують екстраординарні сили як частини особливої мови, якою «написана» дійсність. Закінчивши третій курс, студенти складають іспит, на якому мають продемонструвати свої здібності. Саша виявляється не просто «словом», а «паролем», здатним творити і змінювати світи.

В основі роману С. та М. Дяченків унікальний фантастичний засновок: справжня природа світу – це специфічний текст. Засновок спирається на філософсько-гуманітарні ідеї, зокрема на вчення Платона про ідеї, погляди номіналістів, постмодерністське бачення світу як тексту. Твір С. та М. Дяченків експериментує з онтологією художнього світу, висуває нову та оригінальну концепцію в фантастиці. Особливості фантастичного засновку наближують твір до фентезі, але все ж роман С. та М. Дяченків не фентезійний, у ньому немає надприродного, магії чи інших маркерів фентезійної літератури. Здібності персонажів роману схожі на екстрасенсорні, вони мають не надприродне походження, а пояснюються пізнанням невідомих земній науці аспектів світобудови. Центральною проблемою твору «*Vita nostra*» стає пошук істинної природи світу, але загальна проблематика надзвичайна багата: студентство, стосунки батьків і дітей, юнацьке кохання тощо.

Жорстокість, із якою викладачі ставляться до своїх студентів, пояснюється в романі тим, що страх – кращий стимул для заохочення. Цікаво, що такий спосіб тиску – абсолютно антилюдський і начебто оприявнює інфернальне начало надлюдських сил, і все-таки жорстокість не позиціонується як риса надлюдей художнього світу С. та М. Дяченків. Виразним прикладом стає головна героїня. Викладачі запевняють Сашу, що після перетворення відійде в минуле прив'язаність до матері, тобто вона фактично втратить людськість, і це лякає дівчину. Втім, Саша, коли наприкінці роману викликає до життя новий світ, закликає його мешканців не боятися, тобто показує суто людську турботу. Окрім того, дівчина вже після перетворення приходять до матері та говорить, що любить її: «Мамо, я повинна тобі сказати одну важливу і секретну річ. Я люблю тебе. Завжди любила і завжди буду любити. Послухай! Я тебе люблю...[53, 378]». Отже, Саша не

перетворилася на нелюда, не втратила людських чеснот, а тільки оволоділа особливими силами, які самі собою не несуть негативного забарвлення – річ лише в тім, як їх використовувати.

Додаймо, що хоча загадковий університет учить людей із фантастичними здібностями, його структура підкреслено звичайна. Тут є гуртожитки, на першому поверсі сидить вахтерка тощо. Викладачі можуть маніпулювати часом, літати, але, так само як і в будь-якому університеті, проводять семінари та лекції у звичайних аудиторіях. В університеті навіть є аспірантура, до якої вирішує вступати згодом Саша. Ці буденні подробиці в контексті художнього світу твору показують, що люди-«слова» залишаються тими таки людьми, зануреними в буденні клопоти.

Роман С. та М. Дяченків закінчується цитатами Євангелія від Івана 1:1: «Спочатку було Слово» та 1:5: «І світло в пільмі сяє, і пільма не обгорнула його» [53, 379]. У такий спосіб підсумовується художній задум твору: Всесвіт – особливий гіпертекст, на який можна впливати, подібно до того як Бог створив його Словом.

У подружжя українських фантастів є ще два твори, пов'язані з романом «Vita nostra». Це «Цифровий, або Brevis est» (2009 р.) та «Мігрант, або Brevis finietur» (2010 р.). Разом вони становлять умовний цикл «Метаморфози». Оскільки кожен із романів самостійний і поєднаний із іншими тільки на рівні ідеї, ці твори ми оглянемо лише побіжно, щоб увиразнити концепцію художнього світу «Vita nostra».

Роман «Цифровий, або Brevis est» пов'язаний із кіберпанком. Один із його центральних фантастичних засновків – існування демонічної істоти, яка є особливим квазікомп'ютерним вірусом, здатним утілюватися в реальності, вірогідно інопланетного походження. Автори цікавим чином інтертекстуально сполучають цей твір із романом «Vita nostra». Головний герой помічає дівчину, яка читає перший роман циклу: «У метро о цій порі було досить вільно. [...] Арсен пробрався в куток вагона й тут примудрився сісти. [...] Навпроти дівчина у фіолетовій куртці читала книгу під назвою "Vita Nostra"» [57]. Таким чином, за

допомогою інтертекстуальності підкреслюється гіпертекстова природа художнього світу циклу «Метаморфози».

У романі «Мігрант, або *Brevi finietur*» головний герой Андрій тікає від таємничої загрози на іншу планету. С. та М. Дяченки поєднують мотиви міжпланетної подорожі та мандрівки в часі: інопланетяни переносять головного героя не лише в просторі, але й у далеке минуле. Місцеві жителі планети Раа володіють сильними екстрасенсорними здібностями, хоча і значно слабшими від героїні «*Vita Nostra*». Водночас їхня цивілізація в технологічному аспекті суттєво перевершує землян. Автори інтертекстуально пов'язують «*Vita Nostra*» та «Мігранта, або *Brevi finietur*», натякаючи, що саме цей позаземний світ, зображений в останньому романі циклу, Саша створила під час випускного іспиту.

Так, головний герой роману «Мігрант, або *Brevi finietur*», проникаючи в істинну природу планети Раа, бачить видіння: «Промінь світла раптом вихопив посеред хиткого світу один-єдиний певний, твердий предмет. Це була стара цегляна стіна з нанесеним балончиком написом: "Не бійся"» [56]. Обмірковуючи світоустрій планети, Андрій припускає, хто, на його думку, міг би такий створити, і при цьому фактично описує Сашу: «Це [...] як ніби дівчинка чотирнадцяти років захотіла придумати комфортний світ, де хотілося б жити. Ні болю, ні страху, ні втрат. Ні жертв, ні хижаків» [56]. Втілення побажання дівчини в образі «єдиного твердого предмету» увиразнює фундаментальність слова у художньому світі циклу.

Інопланетяни з роману «Мігрант, або *Brevi finietur*» здатні до маніпуляцій над ідейною стороною світобудови так само, як і звичайною наукою. Подібні втручання в природу Всесвіту вони розуміють не як магію, а як цілком раціональне явище, що підкреслює визначальність науково-фантастичної поетики для циклу «Метаморфози».

Роман «*Vita nostra*» містить чимало топонімів, що підкреслюють повороти сюжету та закладені письменниками ідеї. Скажімо, назва міста, у якому працює загадковий університет, – Торпа. Це анаграма слова «тропа», що символізує шлях Саші від звичайної людини до усвідомлення своєї природи як слова. Вулиця, на

якій розташований університет, названа на честь Сакко і Ванцетті, як і десятки вулиць у колишньому Радянському Союзі, і це створює специфічний локус: усе, що відбувається в університеті, справа не конкретного місця та конкретних персонажів, а стосується всього художнього універсуму.

Твір подружжя Дяченків пронизаний інтертекстами, які увиразнюють художню концепцію роману. Фрази, які Саша чує під час занурення в завдання, – це цитати з різних текстів, які підкреслюють художній задум. Перші фрази, яка почула дівчина: «зрозумів, про що говорять хмари на небі» [53, 86] та «йому здалося, що і сам він – слово, вимовлене сонячним світлом» [53, 86], – це інтексти, що відсилають до книги класика західної фантастики Урсули Ле Гуїн «Чарівник Земномор'я» («A Wizard of Earthsea», 1968 р.), а саме до глави, присвяченої школі магів, до якої вступив головний герой Гед.

Прихована в тексті роману цитата з твору Урсули Ле Гуїн підкреслює спосіб навчання, запропонований Саші. Студентам-першокурсникам у творі С. та М. Дяченків здається, що їх нічому не навчають. Гедові теж здавалося, що вчитель-чарівник його не навчає: «– Пане, коли ж почнеться моє навчання? – Я вже почав, – відповів Огіон. Повисла мовчанка [...]. – Але я ще нічому не навчився! – Ти думаєш так, тому що не знаєш, чому я вчу тебе» [46, 23-24]. Викладачі Саші так само не говорять студентам про суть навчання. По суті, навчання в загадковому університеті полягає в самозаглибленні та саморозвитку. Перетворення на людину-слово – не просто оволодіння новими знаннями, а пізнання власної природи.

У цьому аспекті виявляється докорінна відмінність між візіями природного розвитку та автоеволюції, яку ми розглянули вище на прикладі творів Ю. Нікітіна, С. Лук'яненка, Г. Ігана та інших. Природний розвиток полягає у відкритті та розвитку людиною вже закладених у ній можливостей. Він не керований іззовні, як це відбувається у випадку біологічного або технологічного втручання в тіло людини. Сили Саші та її однокурсників зумовлені природою всесвіту та людини: усе довкола – ідеї, що завдяки своїй структурованості подібні до письма.

Один з інтекстів у творі подружжя Дяченків відсилає до трактату Аристотеля «Про філософію»: «...І раптом побачили землю, моря й небо, осягли величину

хмар і силу вітрів, побачили і осягли сонце... дізнавшись, що воно породжує день, розливаючи світло по всьому небу, а коли ніч затьмарює землю, вони споглядали б небо, цілком усіяне й прикрашене зірками... і схід і захід усіх світил, і навіки розмірений їхній біг, якби вони все це побачили, то, звичайно, визнали б, що...» [53, 358]. У цьому фрагменті йдеться про людей, які, цитуючи Цицерона, який приписує ці слова Аристотелю, «завжди жили б під землею [...] ніколи не виходили б на поверхню, вони тільки з чуток знали б про існування божества і божественної сили» [230, 132]. Людям, які живуть під землею, уподібнюються студенти зображеного фантастичного університету, котрим доведеться пізнати власне єство і сутність світу: вони мають здати іспит і на ньому «прозвучати», тобто вповні оволодіти своєю природою. Ще раз зазначимо, що художня концепція твору С. та М. Дяченків не фентезійна: головний фантастичний засновок роману має специфічну філософсько-наукову специфіку.

Таким чином, серед стратегій осмислення людини в науковій фантастиці можна виокремити візію природного розвитку. До неї можна віднести роман С. та М. Дяченків «*Vita nostra*», де продемонстрована унікальна філософська концепція людини, яка пізнає таємниці всесвіту та разом із цим усвідомлює власну природу. Головним фантастичним засновком роману стало те, що в основі світобудови – ідея, а не матерія. Візія природного розвитку людини не передбачає стороннього втручання у тіло. Розвиток стає проявленням потенціалу, закладеного в людину природою, що можна побачити на прикладі дівчинки Саші, головної героїні роману «*Vita nostra*».

3.3. Стагнація людини в антропологічній парадигмі наукової фантастики (на матеріалі оповідання М. Резніка та Л. Робін «Споріднені душі»)

Численні твори наукової фантастики не зображають жодних змін у людині, незважаючи на те що в них змодельоване майбутнє. Російський письменник Ю. Нікітін навіть іронізує з цього приводу в передмові до одного з романів, де сам

намагається вийти з кола усталених у науковій фантастиці образів: читачі звикли, «як у космосі навіть між галактиками пересуваються на возах, чи то пак космічних кораблях, б'ються світловими мечами [...], інтригують за королівські трони та взагалі живуть за сьогоднішніми законами. Знаємо, учора були інші, позавчора – теж, але в суперпуперному майбутньому все буде саме так, як ось зараз, тільки машин більше, комп'ютери – дрібніші [...]» [141, 5]. Утім, брак змін може бути зумовлений художньою концепцією письменника. Підкреслюючи відсутність змін у тілесних, духовно-аксіологічних та морально-психологічних рисах людини, фантасти, наприклад, висловлюють свої погляди на суспільний устрій майбутнього, критикують його чи вихваляють. Так, Жуль Верн у романі «Париж у ХХ столітті» («Paris au XXe siècle», 1860 р.) показує технологічно розвинуте суспільство майбутнього, але в ньому зберігається вражаюча соціальна незахищеність ХІХ століття.

У романі «Аеліта» Олексія Толстого («Аэлита», 1923 р.) людина зображена підкреслено незмінною, як на Землі, так і на Марсі: «Скрізь виникає життя, і над життям усюди панує людиноподібна істота: не можна створити тварину, досконалішу, ніж людина, – образ і подобу Господаря Всесвіту» [202, 271]. Марсіани, червоношкірі аоли та блакитношкірі гори, у руслі авторської художньої концепції нічим істотно не відрізняються від землян. Самі ж земляни зображаються як звичайні жителі СРСР початку ХХ ст.

Розглядаючи візію стагнуючої людини, тобто такої, що лишається незмінною попри науково-фантастичним змінам обставин, варто проаналізувати оповідання американських фантастів Майкла Резніка та Леслі Робін «Споріднені душі» («Soulmates», 2009 р.). Тема твору – стосунки людини та робота – стала звичною в сучасній науково-фантастичній літературі, але Майкл Резнік та Леслі Робін розкрили її в особливому, зворушливому та філософському ключі. Ідеєю стало те, що сучасна людина та робот через умови життя дуже схожі одне на одне.

Автори зобразили недалеко майбутнє, коли роботизація зведе участь людини у виробництві до нагляду за роботами. Гері, головний герой, втратив дружину Кеті: через автокатастрофу жінка опинилася в коматозному стані, а суми страхування

вистачило лише на двомісячну підтримку її життя: «Ви коли-небудь убивали кохану людину? Я маю на увазі – кохаючи по-справжньому. Я вбив. Убив остаточно і безповоротно, назавжди... [...]. Мені сказали, що вона буде жити як овоч, ніколи не зможе думати, ходити та й взагалі рухатися. Я дозволив їй існувати ще майже два місяці, поки не закінчився термін страхування, а потім убив її» [173]. Після цієї страшної події Гері, який ніколи не був п'яницею, запив. Він працює нічним сторожем на роботизованому заводі. Одного разу Гері зустрічає робота-ремонтника, якого називає Моузом. Робот допомагає нетверезому чоловікові зробити обхід. Вони розмовляють: герой розповідає про свою померлу дружину, а Моуз намагається зрозуміти, чому чоловікові погано, порівнюючи людей та роботів. Гері усвідомлює, що це був перший день за довгий час, коли він утримався від випивки. Виявляється, що в робота схожа проблема: він теж змушений відключати роботів, на ремонтівання яких компанія не дає грошей. Моуз навіть хоче самовільно полагодити одного, який міг би ще працювати, хоча це коштуватиме йому життя, але Гері переконує цього не робити: «Де ще я знайду такого друга, як ти? Він [Моуз. – *Є.Ш.*] знову трохи помовчав і нарешті підсумував: – Я не буду його лагодити. Це стало початком нової фази наших стосунків [...]. Щовечора він чекав на мене, і щоночі [...] ми розмовляли» [173]. Мотив дружби втілено як один з центральних у творі.

Якось у секторі, в який не можна заходити Моузу, Гері потрапив у величезний верстат. Робот переборює програму та рятує його, хоча чоловік благає цього не робити: «Не лізь сюди, ти теж загинеш! – хрипів я. – Мене не врятувати! Він продовжував вивільняти мене зі сталевих зубів» [173]. Чоловік важко постраждав, хоча робот і врятував йому життя. Гері відправляють на пенсію відразу після того, як виписують із лікарні. Звільнений чоловік із титановими протезами замість ніг та руки повертається до дому. Він раптом побачив у себе на порозі Моуза. Робот самовільно покинув фабрику, бо дізнався, що друга звільнили, і пішов перевірити, чи Гері, бува, не помер. А тим часом керівництво фабрики вирішило перепрограмувати Моуза на простішу роботу, що означає знищення його особистості, фактично – смерть. Гері просить робота не повертатися: «Я

відповідальний за смерть спорідненої душі. Я не хочу бути відповідальним за смерть ще однієї» [173]. Образ споріднених душ увиразнює подібність друзів один на одного, незважаючи на те, що Моуз – робот. Їх схожість закладена в основу художнього світу твору.

Твір Майкла Резніка та Леслі Робін порушує великий діапазон проблем. Вагоме місце займає мотив самопожертви. Робот прирікає себе на знищення заради Гері, а чоловік, аби врятувати Моуза, благає його не лізти до верстата. Згодом залишає дім, вирушивши разом із роботом у подорож – аби зберегти тому життя, і це зречення від звичного життя стає ще одним проявом указанного мотиву. Взаємна самопожертва друзів призводить до їхнього спасіння, тож можна сказати, що цей мотив осмислено в євангельському ключі.

Серед соціокультурних проблем автори наголошують на проблемі зведення людської праці до функції. Гері уподібнюється до робота в тому, як обходить цехи заводу, стежить за механізмами та верстатами. Це вирізняє погляд американського дуєту фантастів на сьогодишню людину з-поміж інших позицій: якщо сучасні філософи та письменники оспівують свободу людини в постмодерному суспільстві (наприклад, Елвін Тофлер у праці «Футурошок» підкреслює, що люди все вільніше змінюють місця роботи, обирають працю за вподобаннями, а Юрій Нікітін у романі «Транслюдина» оспівує насолоду займатися улюбленою справою в XIX ст.), то М. Резнік та Л. Робін показали звичайну людину подібною до гвинтика у велетенському механізмі.

Промовиста назва фабрики, де працює Гері – «Global Enterprises» [274], тобто «Глобальні підприємства». Семантика глобальності, всеохопності підкреслює панівний лад світоустрою, де людину можуть відключити від системи життєзабезпечення через брак коштів у рідних, як це відбулося з дружиною головного героя. Людина зводиться до бездушного механізму: Моуз вимикає зламаніх роботів за наказом власників фабрики, а людям, своєю чергою, не залишається нічого іншого, як відмовляти рідним у лікуванні через відсутність грошей. Отже, американські автори рефлексують не з приводу проблем далекого майбутнього: насправді предмет їхнього художнього осмислення – ситуація, що

склалася вже сьогодні. Проводячи паралель між людиною та машиною, Майкл Резнік та Леслі Робін демонструють дешевизну людського життя в наш час.

«Global Enterprises» виступає моделлю світу, що підкреслено в образі Гері. Життя для нього обертається навколо фабрики, навіть його домівка – не дім у повному сенсі слова, чоловік часто вільний від роботи час просиджує за столиком у барі, а його кімната зображена як нежиле місце: «в холодильнику виявилось лише кілька банок пива, у столі стояли запилені пляшки із залишками спиртного, а в раковині височіла порожня тара. У всій квартирі не було жодного безалкогольного напою. [...] На тверезу голову я оцінив кімнату: жахливо занедбане приміщення останні місяці не прибиралося, і всюди лежав пил» [173]. Утеча Гері та Моуза – символічне звільнення з кайданів світу, де розумна істота прирівняна до інструмента. Доповнює семантику світу-фабрики той факт, що Гері працює в нічну зміну, тобто життя його проходить без сонячного світла, у темряві; крім того, Гері – єдина жива істота у своєму відділі фабрики, що створює семантику могили. Після трагічної смерті дружини він сам повільно помирає, зачинений у склепі страждань та байдужого соціуму, для якого людина не цінніша за деталь у механізмі, яку можна замінити в будь-який момент.

Для розуміння оповідання важлива алюзія на самому початку твору, коли Гері дає ім'я роботі: «– Який у тебе номер? – спитав я, коли він повів мене до столу. – Ем-Оу-Зед-312, сер. Я спробував вимовити це, але був занадто п'яний. Зрештою я проголосив: – Я буду звати тебе Моуз. На честь старого Моуза. – Ким був старий Моуз, сер? – запитав він. – Чорт забирай, хто ж його знає...» [173]. «Старий Моуз» – алюзія на відому пісню Луї Армстронга та Цілнера Рендольфа «Old Man Mose». У ній ліричний суб'єкт приходить до дому старого, стукає у двері, але йому ніхто не відчиняє. Він заглядає в дім, бачить, що Моуз лежить непорушно, і більше не наважується стукати, як і увійти в дім, бо вирішує, що старий помер [268]. Американські письменники метафорично переосмислили пісню, але образ кімнати, до якої не можна заходити, зберігся як лейтмотив. На заводі Гері постійно доводиться обходити сектори, кожен із яких відчиняється, лише коли комп'ютер просканує охоронцю сітківку. В одному з таких секторів

Гері потрапляє у верстат. Образ замкненої кімнати з'являється і в кінці оповідання. Моуз чекає перед зачиненими дверима, доки Гері не відчиняє їх сам, таким чином рятуючи себе та робота; одна з речей, яку Гері знаходить, повернувшись додому, напівпорожня пляшка віскі – він виливає її, але якби цього не зробив, а, навпаки, напився, то навіки залишився б у полоні алкоголю та своїх печалей і занастив би життя друга.

Цікаво, що в Луї Армстронга Моуз – старий, який лежить за зачиненими дверима, а в Майкла Резніка та Леслі Робін за зачиненими дверима постійно опиняється Гері. Та це на перший погляд: Моуз насправді також перебуває за зачиненими дверима, де йому загрожує смерть, – на фабриці. Гері метафорично відчиняє двері та рятує його життя так само, як робот врятував йому самому.

Ім'я робота містить й іншу алюзію. Моуз – це американський варіант імені Мойсей. Подібно до того як Мойсей вів іудейський народ до кращої долі, Моуз допомагає Гері пережити втрату дружини. Його підтримка проявляється і на побутовому рівні: робот постійно поруч із чоловіком під час обходів фабрики, що підкреслює роль провідника та поводиря, зокрема символічно допомагає при першій зустрічі звестися Гері на ноги: «титанова рука раптом легко підняла мене з сидіння і м'яко поставила біля столу» [173]. Дружба з Моузом стала причиною фізичного та морально-психологічного спасіння.

М. Резнік та Л. Робін постійно проводять паралель між людиною та роботом. Це підкреслюється, зокрема, на рівні мови персонажів: «Звідки в тебе здатність складати власну думку?.. – Це не думка, сер, – сказав він. – Невже? [...] Що ж це тоді таке? – Висновки, – відгукнувся Моуз. Мій гнів зник, змінившись кривою посмішкою. Я б відповів йому одним словом: "Семантика" – але наступні півгодини мені довелося б пояснювати значення цього поняття» [173]. Автори підкреслюють паралель на морально-психологічному рівні: Гері сумує через смерть дружини, а Моуз – через те, що змушений вимикати ще справних роботів; на рівні тілесності: після аварії Гері втрачає обидві ноги та руку, їх замінюють на титанові протези, а в Моуза пошкоджено руку – він отримує ваду, що зближує його з людиною.

Мотив вади дуже важливий для концепції людини в оповіданні. Гері говорить Моузу під час однієї з розмов: «– У людях є дещо особливе [...]. Наші вади, під якими я розумію наші помилки в судженнях і рішеннях... зазвичай це і є те, що дає нам можливість удосконалюватися» [173]. Вада – це щось протилежне ідеальному, але бездушному порядку фабрики. Але головне у ваді – можливість її здолати: «Якщо робот в цеху допустить помилку, він буде її повторювати, поки ти або програміст не прийдете йому на допомогу. Але якщо людина допустить ту ж саму помилку, вона проаналізує, що зробила не так, і виправить її» [173]. Робот та людина в оповіданні допомагають рости одне одному, піднімаючись водночас над самими собою, і це стає можливим лише через особисті вади.

Важлива семантика зміненої тілесності в творі. Гері після нещасного випадку стає калікою, його ноги та руку замінено на протези. Ці протези високотехнологічні, оскільки Гері всього за місяць після аварії повертається до нормального життя та може самотужки прибирати в кімнаті. Проте вони показані не як крок до постлюдськості, а лише як ще одна вада, яка підкреслює людську природу. Символічно, що саме через аварію, поранення Гері та пошкодження Моуза, друзі полишають фабрику та вириваються на свободу: «Подорожуємо ми чи тікаємо – залежить від вашого погляду. Але ми вільні і маємо намір такими залишитися» [173].

Отже, у фантастичній літературі можна вирізнити ще одну особливу візію – людини, яка стагнує. За цієї візії людина зображується без істотних змін порівняно з часом написання твору. Така концепція у творі американських фантастів М. Резніка та Л. Робін «Споріднені душі» підкреслює, що, незважаючи на розвиток науки та техніки, пересічна людина залишається не більше ніж гвинтиком у байдужій гігантській фабриці сучасного світу.

3.4. Деградація людини (на матеріалі повісті С. та М. Дяченків «Лихоманка»)

Історія XIX та XX ст. позначена численними катастрофами. Багато мислителів осмислювали ці соціальні, природні, екологічні тощо катаклізми, аналізували їхні наслідки, намагалися передбачити нові загрози. Оскільки наукова фантастика – література насамперед філософсько-аналітична за природою, струмись перестороги та розмірковувань із приводу деградації людини та людства посів у ній одне з провідних місць.

Цю проблему осмислюють ще в перших творах наукової фантастики. Так, Мері Шеллі у «Франкенштейні» аналізувала потенціал повернення до життя мерця. Створена натуралістом істота обернулася на монстра, але виною тому став не сам експеримент. Монстр Віктора Франкенштейна спочатку не був злим, таким його зробила відраза та ненависть звичайних людей, яких він полюбив. У іншому, менш відомому творі «Остання людина» («The Last Man», 1826 р.), англійська письменниця моделює майже повне знищення людства від смертельної епідемії. Інший англійський фантаст Герберт Веллс в одному зі своїх перших романів «Машина часу» («The Time Machine», 1895 р.) зображає далеке майбутнє, де людство розділилося на дві раси, елоїв і морлоків, кожна з яких по своєму деградувала.

Питанням деградації та загрозам людству присвячені численні твори письменників XX ст. Слід пригадати п'єсу чеха Карела Чапека «Біла хвороба» («Bílá nemoc», 1937 р.; невиліковна хвороба вбиває старших за 45 років), оповідання американця Лайона Спрег де Кампа «Живе викопне» («Living Fossil», 1939 р.; цивілізація знищена, а люди здичавіли), роман англійця Джона Уіндема «День триффідів» («The Day of the Triffids», 1951 р.; більшість людей осліпли, а рослини-монстри захопили світ), роман французького П'єра Буля «Планета мавп» («La planète des singes», 1963 р.; люди здичавіли, а мавпи зайняли їхнє місце), цикл «Бійцівське коло» американця Пірса Ентоні («Battle Circle», 1968 – 1975 pp.; планета пережила нищівну війну, що зруйнувала цивілізацію), роман американця Курта Воннегута «Галапагоси» («Galapagos», 1985 р.; цивілізацію знищено через епідемію та фінансову кризу, а люди мутують). Серед сучасних творів потрібно відзначити романи португальського письменника Жозе Сарамаго «Сліпота»

(«Ensaio sobre a segueira», 1995 р.; усі жителі безіменного міста втратили зір) та американця Кормака Маккарті «Дорога» («The Road», 2006 р.; планета перетворилася на вкриту попелом пустку) тощо. Небезпеку для людей може становити як наука («День триффідів» Дж. Уіндема), так і сама природа («Остання людина» М. Шеллі).

Як приклад твору, у якому зображена концепція деградування людини, ми обрали повість С. та М. Дяченків «Лихоманка» («Лихорадка», 2009 р.) [55]. Людина в повісті постає амбівалентною: з одного боку, людство опиняється на межі загибелі; головний герой, Руслан, заражений смертельною інфекцією, але з іншого боку, хлопець демонструє неабияку відвагу перед обличчям хвороби та монстрів і все-таки виживає. У творі українські фантасти опрацювали популярний мотив зомбі. Ці живі мерці, зазвичай, зображуються як монстри, на яких перетворюються після смерті інфіковані. Виникнення мотиву пов'язують із культом вуду, поширеним у карибському басейні, африканськими народними повір'ями та образом бусо – персонажами японської демонології, людодідами, на яких перетворюються померлі від голоду.

Загадковий та смертельно небезпечний вірус шириться планетою. Батьки Руслана в останній момент встигли сплатити йому перебування в ізольованому інтернаті, на який перетворено табір у горах. Власники закладу гарантують безпеку для дітей, утім, марно. Хлопець залишається сам на порожній базі відпочинку, довкола якої ходить зомбі, який, виявляється, не втратив свідомості. Він допомагає юнаку перенести хворобу та повідомляє, що той теж заражений вірусом, від якого немає ліків. Однак, Руслан виживає: у нього розвинувся імунітет, а загадковим доктором-зомбі виявився мікробіолог, який і створив страшний вірус.

Повість написано з властивим С. та М. Дяченкам психологізмом. Головною темою стала штучно створена пандемія. Її показано очима самотнього хлопчика Руслана, який залишився на одинці зі смертю, причому граничність його становища виявляється в трьох аспектах: по-перше, він відірваний від людського світу через заметений снігом перевал, по-друге, хворий на смертельно небезпечну хворобу, по-третє, перебуває наодинці з живим мерцем, уособленням смерті.

Образ монстра-вченого підкреслює головну ідею повісті: наука, що відкидає гуманність, не здатна створити нічого конструктивного. Мікробіолог Едгар Мілош хотів подарувати людству безсмертя, але при цьому був байдужим до життя окремих людей. Він переповідає хлопчику жажливий експеримент, який провів уже після поширення хвороби: «Я вбив одного пацієнта, який одужав після лихоманки. – Що він вам зробив? – Просто одужав. У нього був імунітет. Я дочекався, поки він засне, взяв шприц... – Навіщо?! [...] У мене була ідея. Я боявся, що лихоманка Едгара... ось ти віриш у безсмертя душі? [...] Я хотів упевнитися, що його душа не повернеться до тіла. Що рай досі існує» [55, 234-236]. Вчений-зомбі – уособлення деструктивного потенціалу науки.

Тілесність Едгара виразно не людська. Він «рухався ривками, ніби припадаючи на обидві ноги [55, 210]», його рухи «були настільки неприродними та нелюдськими, що в Руслана ослабли коліна [55, 210]». Коли ж мікробіолог знімає маску, виявляється, що «Очей не було. На рожевих щоках проступали назовні зв'язки» [55, 243]. Виразною і відразливою рисою тілесності Едгара стає й мертвенний запах. Запах ліків, який трохи перебиває гниль, стає паралеллю до винаходу вченого: наука дозволила створити лише видимість безсмертя, але смерть узяла своє.

Природа людини у творі лишається нерозгаданою. Геніальний Едгар ділиться з хлопцем роздумами: «Безсмертна душа всередині мертвого носія. З погляду біології, маячня: як я можу говорити, якщо не дихаю? Як я бачу, якщо відмерли зорові нерви? [55, 238]». Людина навчилася впливати на глибинні процеси матерії, але їхня суть залишилася таїною, і це посилює загрозу, яку несе наука.

Фантасти заглиблюються в екзистенціальне питання: що є основою людини – свідомість чи душа. Мілош Едгар, живий мрець, дає відповідь: «Десь у пеклі сидить тепер моя душа, позбавлена свідомості, та її навіть мучити марно – вона не розуміє, за що [55, 243-244]». Винайдена ним хвороба дає безсмертя лише тілу, яке без душі починає руйнуватися. Свідомість, що дісталася Едгару, тоді як у більшості людей забрало розум, стає карою, бо дозволяє побачити хибність його шляху.

Цікавим є те, що вірус Едгара відбирає свідомість у більшості людей, але не в усіх. Із пояснень ученого розуміємо, що річ у самоусвідомленні та допитливості людини: «дев'яносто сім відсотків ходячих мерців справді не думають і не говорять. Як риби, яким ні до чого думати. Вони все знають. – У голосі мерця, позбавленому обертонів, Руслану здалася іронія. – А я знаю ще не все. Тому я щасливчик» [55, 226]. Пізнавальну здатність людини показано як визначальний здобуток людської істоти, але письменники підкреслюють, що не вона робить нас людиною. Можна помітити паралель між людством та особистістю в повісті. Допитливість окремої людини подібна до ролі науки у житті людства. Наука виводить людство на нові вершини, є його поводитирем, але без гуманності навіть у пошуках вічного життя вона второвує шлях до смерті. Гуманність для науки – аналог душі для окремої людини. Допитлива натура залишає Мілоша при тямі, але він мертвий, на відміну від Руслана, який переживає хворобу.

Своєрідним лейтмотивом повісті С. та М. Дяченків стає пісня «In the deathcar» Іггі Попа, американського співака, одного з батьків альтернативного року: «A howling wind is whistling in the night / My dog is growling in the dark / Something's pulling me outside / To ride around in circles» («Вітер виє, свистить уночі, / Собака мій у темряві гарчить, / Щось тягне мене назовні, / Щоб їздити по колу» [переклад наш. – Є.Ш.] [55, 174]. Хлопець слухає її, коли приїжджає до табору, який стане місцем його мимовільного ув'язнення, коли залишається самотнім у санаторії і коли переживає критичний момент хвороби та наприкінці повісті. У пісні є строфа, до якої письменники кожного разу не доводять цитату: «In the deathcar, we're alive / In the deathcar [...]» («У катафалку, ми живі / у катафалку» [переклад наш. – Є.Ш.] [272]. Саме цей замовчаний рядок відображає песимістичну концепцію художнього світу, змальовану в повісті. Назва пісні, що перекладається «У катафалку» [272], підкреслює мотиви смерті та безвиході.

Наука породила смертельну хворобу, але, як показують фантасти, навіть це не навчило людство ставитися до неї з обережністю. Наприкінці повісті Руслан розмовляє з іншим мікробіологом, Пітером, у якого запитує, чи міг би він повторити експеримент професора Едгара: «Професор вийшов проваджати його на

ганок. [...] – Ти хотів би жити вічно? Руслан обернувся. Посмішка професора потьмяніла. – Що ти. Безглуздий жарт. Вибач. – Ви що, хочете продовжувати?! – Ні. – Професор злякався. – Дурниця. По-перше, немає потужностей, та що там... немає! Це неможливо. І... це було б аморально» [55, 247]. Як бачимо, першою причиною, чому він не міг би продовжити роботу Едгара, учений називає відсутність потрібних умов, аморальність йде на другому місці, крім того – лише після паузи. Страшна епідемія знищила половину людства, але нічому не навчила. Також натякає на те, що історія людських бід від науки не завершилася, і пісня, яку після розмови з ученим знову слухає Руслан.

Символічні назва та дія ліків, які людство винайшло, намагаючись здолати хворобу, – «ньюхоп», тобто «нова надія». Ці ліки дають тимчасове полегшення, але не виліковують. Як Руслан почувався здоровим після ін'єкції, хоча невдовзі переживатиме ще страшніший криз, так і людство радіє перемозі над хворобою, хоча, як підкреслюють це на різних рівнях С. та М. Дяченки, біда лише відсунулась у часі. Промовиста й назва закладу, в який Руслана відправили перечікувати епідемію батьки: «Перевал». Це місце швидко обезлюдніло, а єдиними його мешканцями залишилися смертельно хвора дитина та монстр, що й накликав на людство біду.

Соціокультурні реалії у творі вказують, що людство йде до останньої межі. Бачимо це і в поведінці персонажів, і в описах рукотворних локусів у повісті. Вчинки людей підкреслено деструктивні, це стосується як інтелектуалів типу Едгара та Пітера, так і пересічної дітвори та вихователів, із якими Руслан опинився в таборі.

Поведінка дітей виразно звіряча: коли Руслан виходить із кімнати, його товариші по нещастю мочаться йому на постіль. Згодом Руслан опиняється у таборі один, бо під час евакуації хлопчики замикають бідолаху в туалеті. Руслан злий на них, але не витрачає сил на осуд: «Але навіщо? Їм подобалося над ним знущатися. Але залишати ось так... який сенс? Ніякого. Вони просто не думали» [55, 189]. Діти, які його зачинили, приклад людей, що втрачають розум від хвороби Едгара: вони не думали за життя, після смерті свідомість їм не загрожує так само.

Цікаво, що автори підкреслили відсутність майбутнього в цих дітей: учений-зомбі повідомляє Русланові, що інкубаційний період у захворювання три місяці, тож коли хлопчина захворів лише через незначний час після того, як залишився наодинці, усі колишні мешканці санаторію так само інфіковані страшною хворобою.

Вихователі в таборі зображені не кращими від дівтори. Вони позиціонують свою установу як прихисток для дітей, утім, насправді діти для них лише спосіб заробити грошей на чужому горі. На прохання Руслана переселити його до іншої кімнати, подалі від босяків, «комендант, який відав розподілом ліжок, схилив над ним товсте перепите обличчя: – Ти, щеня, будеш там, де я сказав. Або підеш спати в сортирі на підлозі. Спробуй вкнути» [55, 177], кухарка називає дівтору «криворукими сиротами» [55, 176], із гучномовця кричить «безсонний злий голос» [55, 186] тощо. Працівники табору – синдром хворого людства так само, як і хвороба Едгара.

Табір у горах постає як один з останніх фортпостів людства, тож варто приділити окрему увагу художнім деталям у його зображенні. Ще в дорозі хлопець передчуває небезпеку, йому хочеться відтягнути час, коли автобус привезе до «прихистку»-інтернату: «у санаторії доведеться визнати, що ти приїхав і далі нема куди бігти» [55, 174]. Фраза «нема куди бігти» втілює ситуацію, у якій опинилось людство в повісті: на межі загибелі. Їдальня здається дитині «страшенно холодною і порожньою» [55, 176], з вікон спальні «з величезних щілин, тягнуло холодом» [55, 178].

Природа в творі, навпаки, не має негативної семантики, а лише відображає стан головного героя та виступає паралелізмом до зображених подій. Коли юнак опиняється на порозі смерті, навколо зима та сніг, тобто холод та відсутність життя. А коли хлопець видужає та йде містом, повним людей, – весна та квітучі дерева: «Він йшов вулицею, засадженою липами. Деякі вже квітли» [55, 248]. Отже, через образ природи автори виявляють свою позицію: природа не вказує на кінець людства, і в цьому символічно проявляється шанс, який йому дають

письменники. Природа – відображення стану людини, тож, якщо людство прагнуче до кращої долі, як Руслан, у нього є така можливість.

Отже, водночас із візіями розвитку та стагнації людини наукова фантастика застерігає від небезпек, які викликані як наукою та технікою, так і самою природою, зображуючи деградуючу людину та людство. Зокрема, у повісті С. та М. Дяченків «Лихоманка» осмислюються загрози, які несе наука, що не курується гуманністю: навіть пошуки безсмертя за деградації маралі призводять лише до смертей та занепаду.

3.5. Комбінований тип осмислення людини в науково-фантастичних творах (на матеріалі циклу В. Кузьменка «Древо життя»)

Багато письменників у творах використовують декілька візій людини. Це дає змогу зіставляти та порівнювати їх, а також надає об'ємності художньому світу. До цієї стратегії осмислення людини звертається, наприклад, американець Кліфорд Саймак у романі «Кільце довкола сонця» («Ring Around the Sun», 1953 р.). Він показує водночас звичайних людей, андроїдів та мутантів із надзвичайними здібностями. Мутанти прагнуть змінити світ на краще та дарують людству низку високотехнологічних винаходів. Утім, їх сприймають як загрозу через те, що продукція звичайних корпорацій не витримує конкуренції з новими товарами. Серед сучасних творів, у яких використана комбінована стратегія осмислення людини, можна відзначити цикл англійців Террі Прачетта та Стівена Бакстера «Нескінченна земля» («The Long Earth», 2012 – 2016 рр.). Письменники зображають водночас людей, які відкрили в собі здібність подорожувати до паралельних світів, суто штучну людину-робота Лобсанга, який запевняє що є реінкарнацією буддійського монаха, та звичайних людей. Поєднання візій біотехнологічної еволюції та деградації втілив у романі «Не відпускай мене» («Never Let Me Go», 2005 р.) британський письменник японського походження Кадзуо Ішігуро. Суспільство у вказаному творі досягло неабиякого розвитку біотехнологій, реалізована технологія клонування, проте людей-клонів безжально

використовують як донорів органів. Художній світ, у якому сполучається декілька стратегій осмислення людини, змодельовали в науково-фантастичному циклі «Ойкумена» харківський дует фантастів Дмитро Громов та Олег Ладиженський (пишуть під псевдонімом Генрі Лайон Олді). У творах циклу зустрічаємо андроїдів-«големів», екстрасенсів-телепатів, стагнуючі суспільства варварів тощо.

Комбіновану візію осмислення людини в науково-фантастичному творі можна продемонструвати на матеріалі творчості Володимира Кузьменка (1931 – 2002 рр.), львівського фантаста, медика, вченого-біофізика та футуролога, твори якого порушують ряд важливих соціологічних, філософських і екологічних проблем. Український письменник одночасно зображає кілька візій людини в романі «Древо життя»: автоеволюцію, природний розвиток, стагнацію та деградацію, а також їхні комбінації (наприклад, природний розвиток та стагнація одночасно втілюються в образі лапіфів). Однак, оскільки всі зазначені візії нерозривно поєднані художнім задумом, їх можна розуміти і як єдину цілісну комбіновану візію людини. Творчість В. Кузьменка практично не вивчена, хоча, зважаючи на глибоку філософічність і багатогранність, вона є важливою частиною української фантастики, про що свідчить роман-трилогія «Древо життя» (1991 р.), зокрема онтологічні, аксіологічні та поетологічні координати зображення людини і суспільства в цьому творі.

«Древо життя» – це філософський науково-фантастичний роман-трилогія, частини якого пов'язані єдністю задуму, сюжету та ідейно-тематичним планом. Алгоритичність, філософічність і гуманістична спрямованість роману дозволяють класифікувати його як гуманітарну наукову фантастику. Автор зазначав, що до цього твору йшов усе життя: «Так склалося, що ідеї, закладені в моїх наукових пошуках, ніби просилися на папір. Поступово визрівав задум того, що стало тритомником "Древо життя". Там я, як мені здається, цілком виклав думку про самоорганізацію суспільства, про штучний інтелект і безсмертя людини» [47]. Уперше роман опублікований московським тижневиком «Книжное обозрение»; повністю в російському видавництві «Терра» тритомник «Древо життя» вийшов у 1991 р. У 1993 р. трилогія перевидана вже в львівському видавництві «Каменярь».

Життєвий і професійний шлях автора значно вплинув на тематику, проблематику та ідейний світ роману. Батько письменника Л. Кузьменко був хірургом, педагогом та вченим. В. Кузьменко пішов схожим шляхом; із відзнакою закінчив Львівський медичний і захистив кандидатську дисертацію з патофізіології, у якій він працював над проблемою гетеротрансплантації, тобто пересадки чужорідних органів (В. Кузьменко відзначав, що тоді «вперше зіткнувся з явищем толерантності [47]»), яке стало важливим для його філософських пошуків). Після закінчення інституту займався біофізикою, теорією складних систем і проблемами штучного інтелекту, що наклало відбиток на його творчість. Головним предметом наукової роботи В. Кузьменка була нейробіоніка (науковий напрям, що досліджує «властивості центральної нервової системи людини і тварин із метою створення технічних засобів, які наділені такими ж функціями» [185]). Питання, пов'язані з перспективами цієї науки, зайняли одне з центральних місць у тематиці науково-фантастичної трилогії «Древо життя». Деякий час В. Кузьменко був активістом «Руху». Про цю сторінку біографії він говорив, що «відстоював тоді, і продовжує цього дотримуватися, ідею народовладдя» [47]. Принцип народовладдя письменник сповідує в романі як один із важливих елементів громадської організації людства.

Події роману «Древо життя» розгортаються в різних часових і просторових координатах, що підкреслює універсальність порушених у ньому проблем. Сюжет хронікальний, із багатьма позафабульними елементами. Головний герой роману Сергій, учений і космонавт, відвідує численні планети та цивілізації. Його веде Ольга, штучний суперінтелект, що вважає себе дружиною головного героя. Кінцева мета цих мандрівок і випробувань – зупинити інший штучний інтелект Уранію, створену надрозвинутою інопланетною цивілізацією. Уранія знищила своїх творців і може в будь-який момент зруйнувати Всесвіт. Єдиний спосіб її перемогти – переконати, що толерантність, співчуття та мирне співіснування з іншими формами розуму дозволить піднятися на ті висоти міркувань, яких Уранія не здатна досягти самотійно.

Назва роману концентрує художній задум автора. «Древо життя» – інтекст, який апелює до Біблії. Таке дерево росте посеред Едемського саду, його плоди дають безсмертя, але, за словами святого Іоанна Дамаскіна, є «гідними в їжу тільки тим, хто був достойний життя і не підлягав смерті» [72]. Таким чином, заголовок указує на тему вічного життя і на те, що цей дар не для кожного. Умовою в контексті роману стає терпимість, причому не лише людини до людини, але і до всього живого, а безсмертя стосується не тільки окремого індивідуума, але й усієї людської раси. Крім того, у міфопоетичній свідомості українського народу (а так само низки традиційних культур Європи, Північної Америки, Африки тощо) древо життя символізує єдність універсуму [166], виступає символом «упорядкованості та єдності світу [...], своєрідною моделлю Всесвіту, де для кожної істоти, предмета, явища є своє місце» [174, 240], тобто назва відсилає також до порушеної в романі проблеми гармонійного співіснування всіх розумних істот у Всесвіті, зокрема людини і штучного інтелекту.

Однією з центральних опозицій роману стає «життя – смерть», у якій життя пов'язується з поняттям толерантності. Головна тема роману – пошук шляху виживання людства. Ідея твору в тому, що тільки толерантність, навіть до штучного розуму або позаземних форм життя, гармонія в самій людині розуму і почуттів, увага до природи та відмова від деструктивної агресії дозволять людству вціліти. До проблематики трилогії належить багато питань: досягнення безсмертя і створення електронної людини, пошуки співіснування людства і штучного інтелекту, право на захисну агресію, проблема перенаселення, руйнування екології тощо.

Частина рас, зображених у романі, інопланетного походження, утім, вони підкреслено антропоморфні; їхній суспільний уклад типово людський. Вони демонструють альтернативний шлях розвитку людства (технічно надрозвинуте агресивне суспільство представлено расою уранідів, «екологічна» цивілізація без техніки і науки – еліанами тощо). Це підтверджується на текстуальному рівні. Сергій, представляючи себе уранідам, не говорить, що він людина, а повідомляє, що родом із Землі. Людьми названі в тексті також уродженці Еллі: «біля краю нар

показалася голова людини [...]. Еліанин працював у групі зондеркоманди» [96, 38]. Навіть свистуни, які менше за інші раси схожі на людей, визнаються людьми: «Розглядаючи поблизу [...] канцеляриста, як охрестив його подумки Сергій, він не міг не здригнутися від огиди. Людина була потворна в прямому сенсі цього слова» [96, 27]. Отже, образ людини у творі стосується кожної із зображених рас.

Моделююча роль належить початку і кінцеві твору. Роман В. Кузьменка починається і закінчується віртуальністю. Інтертекстуальний аспект початку роману містить алюзію на Біблію: Сергій і Ольга опиняються на віртуальному безлюдному острові подібно до того, як Адам і Єва були створені в райському саду. Острів описаний як «воістину прекрасний» [96, 17], літо тут «змінювалося золотою осінню, за якою відразу ж, минаючи зиму, наступала весна» [96, 23], тобто топонім цього місця ідеалістичний, подібний до райського саду. Акцентованість початку, підкреслена алюзією до Старого Заповіту, показує, що Сергій і Ольга стають Адамом і Євою нового світу, де людський і нелюдський розум будуть жити в гармонії. Кінець роману також апелює до віртуальності: Сергій збирається розмовляти зі своєю другою дружиною Ельгою, яка померла на Землі багато років тому, але отримала безсмертя у віртуальному світі штучного інтелекту. Звернення до віртуальності на початку і в кінці тексту підкреслюють умовність художнього світу: це так ж модель, як і створена штучним інтелектом Ольгою для попередження людства (вставна повість «Глухий кут» у другій книзі роману). Своїм твором автор попереджає читачів про можливі небезпеки і розмірковує, як їм запобігти.

Характерно, що в тексті роману на більше ніж тисячі сторінок не вказане прізвище головного героя. Є тільки ім'я та по батькові – Сергій Володимирович. Наявність імені підкреслює, що Сергій – справжня людина, він особистість і він існує, у якому б віртуальному просторі не опинявся і на скільки «частин» не ділився. По батькові вказує, що він чийсь син, тобто народжений із плоті та крові, як би згодом не обернулася його доля. Навіть коли Сергій опиняється у віртуальній реальності та його тіло, як і свідомість, стає тільки цифровим кодом у пам'яті комп'ютера, цього неможливо відняти. А ось прізвище Сергія не згадується.

Прізвище апелює до певної сім'ї, певного роду, Сергій цього роду нібито й не має. Таким чином утілюється метафора, що його рід – усе людство.

Важливу роль у романі грає мотив ініціації. На початку роману Сергій – насамперед учений. Прибувши на планету Елія, він повинен стати полководцем, героєм, який убереже расу еліан від знищення. Під впливом обставин Сергій змінюється, за що аборигени дають йому нове ім'я – Ерік, яке означає «син світла», рівнозначне нашому «герой». Таке ім'я давалося рідко, за виняткові заслуги перед народом Елії [96, 60]. Ім'я підкреслює покликання головного героя: боротися за майбутнє, і не тільки людства, але й інших розумних рас. Вступивши згодом у протиборство з неогуманістами (екотерористами, що планують перетворити Землю на тоталітарну антиутопію), від ворогів Сергій отримує прізвисько Перевертень. Семантика прізвиська підкреслює подвійну натуру, набуту Сергієм на Елії: учений, людина пера, а не меча, у разі загрози він перетворюється на воїна.

Ключовою для роману є опозиція «насильство – співпраця», вона ж стає вирішальною в образах людини і людства. В. Кузьменко в одному з інтерв'ю відзначав, що «існують загальні закони самоорганізації: закон сумісності, закон інтеграції, закон необхідної різноманітності. Це загальні закони для всіх самоорганізаційних систем. Для біологічних зокрема – і для біосфери, для соціальних систем і для систем штучного інтелекту» [47]. У книзі він підкреслює, що терпимість і толерантність становлять основу гармонійного життя у Всесвіті: «терпимість – головна і найцінніша риса людського розуму» [98, 23]. Саме випробування на терпимість, на думку автора, випаде людині в майбутньому. Щодо насильства, то воно не тільки руйнує можливість співіснування, а й призводить до самодеструкції. Насильство можливе на початкових етапах становлення людства, але «коли суспільство дорослішає, воно повинно перейти до нової форми організації, без обману і насильства» [98, 25], інакше неминуче загине.

Усі астроніми в романі промовисті. Так, планета однієї з найбільш розвинених рас у галактиці називається Уран. У давньогрецькій міфології Уран – перший владика Всесвіту. Наука і культура уранідів також зробила їх володарями Всесвіту. Наступний астронім, який містить інтертекстуальне відсилання, – Кібела,

планета, яку місцеві жителі (абсолютно антропоморфні, як і еліани) ділять із рослинним надрозумом. Назва планети – алюзія на ім'я фрігійської богині, яка вважалася уособленням матері-природи. Рослинний розум співіснує з людьми на цій планеті та, подібно до давньої богині, піклується про них, хоча часом буває жорстоким. Ще одна алюзія до античної міфології серед астронімів роману – Гея. Сергій у бесідах із інопланетянами часто називає Землю саме так (це ім'я дали планеті ураніди).

Особливе місце в художньому посідає планета під назвою Елія. Штучний інтелект Уранія підкреслює, що Елія перебуває в якійсь іншій реальності. В антитезі «агресивних світів» і Елії назва цього миролюбного світу апелює до біблійної традиції, у якій серед найважливіших якостей – смиренність і миролюбність. «Елія» – жіноче ім'я, яке існує в ряді європейських мов, зокрема французькій, італійській, нідерландській та деяких інших. Воно походить від давньоєврейського імені пророка Іллі « » (Еліяху), що позначає «Господь – мій Бог». У романі чимало астронімів мають інтертекстуальний характер, але апелюють вони до давньогрецької міфології. Назва планети, що відсилає до Біблії, показує її особливий статус. Біблійний пророк Ілія за свої чесноти був піднесений на небо, і Елія багато в чому також нагадує Рай. Спостерігаючи за цим світом, герой навіть гадає, що, можливо, «це і є той забутий і втрачений сад біблійного Едему, у якому мешкали наші прабабушки до гріхопадіння» [96, 35]. Паралель між Елією і Едемом не обмежується цією ремінісценцією. На планеті панує вічна весна, жителі практично не хворіють, розуміють мову тварин і рослин та існують із ними у гармонії: «На його очах дерево згиналося і простягало свої плоди прекрасній еліанці. На його очах лютий хижак, що чимось нагадує нашого тигра, покірно лягав біля ніг людини» [96, 35]. Крім того, місцеві жителі не відають агресії і насильства. Це дуже сильно контрастує з іншими світами художнього універсуму роману.

Вагому роль у романі грає мотив насильства, який можна розглянути з позицій концепції Еріха Фромма, викладеної в роботі «Анатомія людської деструктивності». Агресія в романі показана в двох іпостасях, що відповідає ідеям Е. Фромма [218]. Це доброякісна (біологічно адаптивна) агресія – «реакція на

загрозу вітальним інтересам індивіда» [218, 170], вона «служить справі життя» [218, 189] і злякисна агресія (біологічно неадаптивна) – «пристрасть до абсолютного панування над іншою живою істотою і бажання руйнувати» [218, 18]. В. Кузьменко підкреслює, що захисна доброякісна агресія може існувати і в розвиненому толерантному суспільстві, щоб уберегти його від руйнування: «зростає терпимість [...], разом з нею і зростає непримиренність до жорстокості» [98, 24]. Абсолютно неагресивні суспільства фактично нежиттєздатні, адже «агресивність містить не лише здатність до насильства, а, що важливіше, здатність до вчинку» [96, 133]. Сергій – носій вийнятоково доброякісної агресії. А ось злякисна агресія несе смерть, причому не лише жертві, а й самому агресору, як показано на прикладі суспільств неогуманістів, уранідів та свистунів.

У романі моделюється кілька типів соціумів, які розрізняються ставленням до насильства і агресії. Вони відповідають концепції Еріха Фромма, який виділяв три типи суспільств: 1) життєствердні [218, 148]; 2) недеструктивні, однак агресивні [218, 149]; і 3) деструктивні [218, 149].

Образ неагресивного життєствердного суспільства показаний на прикладі аборигенів Елії. У цій цивілізації втілено візію природнього розвитку людини. Насильство і жорстокість серед них практично не зустрічаються: «насильство, яке відіграло мало не провідну роль в історії людської цивілізації, тут начисто відсутнє» [96, 64]. Не має міжплемінних зіткнень, та й просто конфлікти рідкість: «щирість і чистота помислів цих людей одночасно захоплювали його і лякали, лякали своєю беззахисністю перед можливим насильством іззовні» [96, 117]. Немає у них також суперництва та марнославства: «у нас немає влади, як такої. Я вождь племені, але мене обрали і в будь-який момент можуть позбавити цього звання, якщо з'явиться інший, мудріший. Та я і сам покірно поступлюся йому своєю посадою, не відчуваючи при цьому ні найменшого почуття образи» [96, 82], це суспільство фізичної та духовної гармонії.

Образ еліан дуже цікавий. Автор підкреслює, що вони «справжнісінькі люди, які нічим не відрізняються від Сергія, хіба що відсутністю рослинності на обличчі та трохи меншим зростом» [96, 31-32]. Зовнішність еліан ідеалізована: «правильні

риси обличчя, великі очі та дещо м'яка, округла лінія підборіддя» [96, 32]. У портреті еліан підкреслюються фізичні якості, що вказують на миролюбну поведінку: їхні тіла тендітні, витончені, їм бракує фізичної сили землян. Позбавлені технічного розвитку, еліани перебувають у повній гармонії з навколишнім світом. Автор називає їх «улюбленими дітьми природи» [96, 35] і неодноразово підкреслює, що їм невідоме насильство. Розповідаючи про відмінності еліан і людей, В. Кузьменко говорить про різницю цивілізацій [96, 35], тим самим усуваючи різницю в природі та інопланетному походженні. Еліани стають однією з моделей людини, а інопланетна природа їхньої раси в контексті художнього світу роману аналогічна всього лише іншій культурі. Однак відсутність інституту війни ледь не стала фатальною. Коли на Елію прибули загарбники, еліани виявилися фактично беззахисними: «еволюція в нас пішла іншим шляхом, і ми втратили необхідну агресивність [...]. Тепер же ми змушені платити за цю втрату важку данину» [96, 79-80]. Таким чином, шлях Елії хоч і показаний ідеалістично, та все ж визнається автором непридатним для людства.

Макрообраз недеструктивного, але все ж агресивного суспільства втілено в цивілізаціях: 1) землян ХХІІІ ст. – автоеволюційній технічній візії; 2) схожій на Радянський Союз цивілізації, зображеній у третій книзі в розділі «На задвірках Всесвіту», – візії стагнації людини; 3) аборигенів Кібели – комбінованій візії людини, що є синтезом візій природного розвитку та стагнації. Представники цих суспільств не відрізняються надмірною жорстокістю, утім, вони не такі доброзичливі, як еліани. Суспільства другого типу, зокрема земляни, звичні до насильства, для них характерне суперництво. Ці суспільства схильні до воєн. Так, Сергій розповідає еліанам, що прийшов «із того світу, який тисячоліттями роздирався війнами і насильством [...] Тільки загроза самознищення повернула історію на шлях мирного розвитку, але до цього людство пролило океани крові та моря сліз» [96, 147]. Водночас, що відповідає концепції Е. Фромма, представники цього типу соціуму активні, ставлять перед собою завдання та виконують їх.

Зображена В. Кузьменком цивілізація землян ХХІІІ ст. показана хоч і благополучною соціально, але такою, що опинилася на межі катастрофи. Зумівши

хоч і не перемогти, але значно стримати рівень насильства всередині суспільства, людство не відмовилося від насильства над природою. Унаслідок цього виникла загроза генетичної катастрофи: «забруднення навколишнього середовища мутагенами, перенесені епідемії, віруси, яких, як виявилось, викликали мутації, призвели до сильного обтяження генофонду людини. Вже мало не кожен п'ятий народжувався з вираженими ознаками генетичного ушкодження» [96, 273]. Також планеті загрожує катастрофа екологічна: «могутність людини, якою вона досі так хизувалася, виявилася блефом перед силами розтривоженої природи» [96, 272]. Таким чином, В. Кузьменко застерігає від необдуманого використання природи і закликає до бережливого ставлення не тільки до розумних істот, а й взагалі до всього живого. Роман відстоює принцип гармонії людини і природи, попереджає про небезпеку порушення цієї гармонії. Земляни майбутнього зображені у руслі технічної візії автоеволюції: вони частково живуть у віртуальності та мирно співіснують зі штучним надрозумом.

Людство, на думку автора, підійшло до ще однієї катастрофи. Намагаючись створити суперкомп'ютер із небувалою обчислювальною потужністю, люди дійшли до винаходу розумних «надскладних систем». Якщо штучний розум уранідів знищив творців, то на Землі змогли уникнути цієї долі завдяки придбаній у процесі нелегкого історичного шляху толерантності. В. Кузьменко підкреслює, що штучний надінтелект не може бути рабом, але з ним можна співпрацювати. Найкращим способом для цього буде надання йому людської особистості та ставлення до нього, як до людини. Зрештою в романі в особі штучного інтелекту люди отримали друга: «Ольга служить собі, тому що людство тепер частина Ольги, так само, як Ольга – частина людства» [98, 14]. Саме союз із штучним інтелектом, за художньою логікою роману, дозволяє уникнути занепаду людей. Штучний інтелект у В. Кузьменка постає як особливий технічний різновид людини, бо є своєрідним утіленням свідомості Володимира.

Раса, змальована в третій книзі у вставній повісті «На задвірках Всесвіту», підкреслено не має назви. Зображена країна надзвичайно нагадує Радянський Союз часів перебудови, сучасником якого був автор роману. Вищий орган виконавчої і

розпорядчої державної влади, згаданий у цій вставній повісті, – Рада міністрів, у країні панує бюрократія, яка стає майже непереборною перешкодою для розвитку кібернетики. Головний герой Ел працює інженером у конструкторському бюро, яке має відомчу приналежність, а співробітники сюди приходять «за розподілом», що знову ж таки підкреслює алюзію на Радянський Союз. У країні панує жорсткий дефіцит, ліки для хворого сина сім'я Ела змогла здобути лише завдяки знайомству з перекупником. Поширене перевищення службових повноважень, а блат і свояцтво допомагають покривати службові злочини і корупцію. Ел стає носієм інопланетних знань про кібернетику, які йому вві сні розповіли Сергій і Уранія. Ці знання могли би прискорити розвиток цивілізації, але розум і чесність Ела не вписуються в соціальне середовище. За надуманим звинуваченням він опиняється у в'язниці (що характерно, у місцевості, аналогічній Сибіру), звідки б'жить і, зневірившись у можливості допомогти людству, перетворюється на месника. У цьому вставному епізоді автор показує модель людства, що наблизилася до розробки штучного інтелекту, але розбіжності всередині суспільства і нетерпимість унеможливають не тільки співіснування зі штучним розумом, а й створення його. Для втілення в життя такого проекту потрібні глобальні зміни як в суспільстві, так і в самій людині. Ця безіменна раса – зразок візії стагнації.

Останнє суспільство недеструктивного, але все ж агресивного типу – лапіфи з планети Кібела. Вихідним матеріалом для образу лапіфів послужив, мабуть, давньогрецький міф про війну лапіфів із кентаврами. Світом лапіфів керує рослинний розум Кібела. Через утручання Кібели в їхній розвиток, лапіфи в основному мирно ставляться одне до одного. Образ Кібели – це втілення богині-матері в науково-фантастичному ключі. Вперше Кібела постає перед Сергієм у вигляді жінки з двома тиграми [98, 338], що перетинається з її образом у давньогрецьких міфах. Вона дала жителям планети безсмертя і вічну юність, але позбавила їх можливості розвивати науку і створити машинну цивілізацію, яка становила б для неї загрозу. Щоб уникнути розвитку цивілізації на планеті, Кібела штучно обмежує народжуваність лапіфів, дає вдосталь їжі та створює їм ворога – кентаврів. Забезпеченість їжею, «яку можна брати скільки хочеш, варто тільки

нагнутися» [98, 276], позбавила лапіфів необхідності «здобувати хліб насущний у поті чола» [98, 276], і, як наслідок, розвивати виробництво і науку. Загроза від іншого розумного виду завадила суперництву між племенами, яке призвело б до виникнення держав. Цей соціум уособлює поєднання природного розвитку та стагнації: красені та довгожителі лапіфи живуть у симбіозі з розумною планетою, але не спромоглися побудувати цивілізацію

Макрообраз деструктивного суспільства втілено в неогуманістах, свистунах і уранідах. Суспільства такого типу позначені «агресивністю, жорстокістю, руйнівними схильностями» [218, 149]. Зрада та інтриги стають звичайною справою: наприклад, серед верхівки неогуманістів йде безперервна боротьба за владу. Часто ведуться війни: раса свистунів зайнята постійними завоюваннями. Існує чітка ієрархічна система: експедицією свистунів командує генерал, а рядові члени експедиції – солдати.

Суспільством неогуманістів правлять вождь-імператор із необмеженою владою і незначна кількість аристократії, водночас «народ розділений біологічно. Ті, хто міг би вважати себе знедоленими, не розуміють цього, а решта так чи так існують за рахунок знедолених. Одні живуть у фантастичній розкоші, але [...] середній клас, загалом задоволений своїм становищем. За раба нікому заступитися, оскільки він стає рабом у дитячому віці й у нього немає ні батька, ні матері» [97, 134]. Планета за такої влади перетворилася на концтабір. Безвихідь шляху неогуманізму підкреслює назва присвяченої йому вставної повісті – «Глухий кут». Неогуманісти – синтез візій технічної автоеволюції та стагнації. Вони врятували природу та розвинули нейротехнології, але завели людство в тоталітаризм та безвихідь.

Для характеристики свистунів Сергій закономірно вживає термін «фашисти». Для них представники інших розумних рас – неповноцінні, напівтварини. Подібно до того як нацисти робили «прикраси» з людської шкіри, начальство експедиції нагороджує членів команди «прикрасами» з частин людських тіл. Свистунка, щоденник якої знайшов Сергій, не усвідомлюючи своєї жахливої жорстокості, пише, що вона жаліслива, тому що намагається, аби її жертви вмирили швидше.

Деструктивні суспільства жорстокі, у них панує неприязнь не тільки до інших рас, але і до одноплемінників [218, 149]. Так, начальник експедиції свистунів пишається засушеною головою письменника, якого стратили за контрреволюцію, а свистунка, щоденник якої читає Сергій, ненавидить загиблу подругу тільки за те, що в неї знайшли заборонену книгу з історії: «Ні, яка! Ця гадюка, інакше її не назвеш, жила разом з нами, їла, пила [...]. Це незмивна пляма ганьби для всього нашого колективу! Книгу урочисто спалили, а попіл розвіяли» [96, 113]. Свистуни – яскравий приклад візії деградації. Вони знищили свою культуру, розв'язали військову експансію, йдучи на поводу в тирана, і зрештою загинули. Портрет свистунів відображає потворну внутрішню сутність. Кардинальна відмінність між еліанами і свистунами підкреслена зовнішньою антитетичністю: якщо еліани – гармонійна, красива раса, то їхні антагоністи потворні, схожі на мавп. Протиставляються й мови, в еліан вона «співуча, але тверда, за своїм чергуванням голосних і приголосних нічим не відрізнялася від земних мов» [96, 32], тоді як у свистунів це «обмін свистячими звуками, у яких важко було розрізнити подобу слів» [96, 27].

Цивілізація уранідів показана як найрозвиненіша: «вони знали секрет вічної молодості. Вони могли управляти генетикою. Серед населення не було бідних. Усю роботу

я

-вчителі, лікарі, інженери, слуги. Р

» [98, 10]. Люди ж у

цьому суспільстві займалися виключно спортом, любов'ю, мистецтвом і наукою, а також війною. Не зумівши знищити порок насильства в суспільстві, вони у військових цілях створили штучний інтелект, який і зруйнував їхню цивілізацію. Раса уранідів утілює синтез візій технічної автоеволюції та деградації у виразно технопесимістичному ключі: майже безсмертні, наймогутніша раса Всесвіту, вони захоплені війнами, безжальні до інших рас та зрештою знищують себе.

Те, що всі деструктивні суспільства дійшли певним чином до самознищення, підкреслює художньо-філософську концепцію автора: насильство – непереборна перешкода для нормального розвитку та існування.

Отже, у науковій фантастиці зустрічається і комбінована стратегія осмислення людини, коли автор поєднує декілька візій. В. Кузьменко, синтезуючи різні візії в романі-трилогії «Древо життя», осмислив різноманітні шляхи поступу людства та загрози, які можуть нас спіткати. Вирішальною якістю для гармонійного розвитку особистості та суспільства В. Кузьменко показує толерантність.

Висновки до третього розділу

Людина сьогодні все частіше розглядається філософами і вченими як об'єкт маніпуляцій, перетворень і вдосконалень. Фантасти, своєю чергою, осмислюють можливість змін людини та людства, а також перспективи та загрози на шляху цих змін. Ми виділяємо п'ять основних візій людини в науковій фантастиці: автоеволюцію, природний розвиток, стагнацію, деградацію та комбінований тип.

Термін автоеволюція використовуємо для опису керованих змін людської фізіології заради її покращення. Серед основних векторів автоеволюції технічні (Х. Райаніемі, Г. Іган) та біотехнологічні (С. Лук'яненко, Т. Чан) зміни людського тіла, а також їх синтез (Ю. Нікітін, С. Лук'яненко). Зміни тілесності, своєю чергою, пов'язані з морально-психологічною та духовно-антропологічною сферою буття людини.

Розвиток біологічних наук та біомедицини зумовив візію біотехнологічної автоеволюції людини. У творах наукової фантастики часто осмислюється трансформація фізіології людини. Письменники задаються питанням: що визначальне – тіло чи душа? С. Лук'яненко підкреслює, що визначальними є морально-психологічні та духовно-аксіологічні якості, а не тілесність («Л – означає люди»). Осмислюючи метаморфозу, письменник доходить висновку, що, аби втратити людську подобу, потрібно змінитися не зовнішньо, а внутрішньо, що може статися і без біотехнологічних утручань. Т. Чан показав фармакологічну трансформацію, що дала якісне покращення інтелекту («Зрозумій»), утім не змінила якості характеру, зокрема не пододала агресивності. Візія технічної

автоevolюції – еволюційне зрощення людини та механізму – апелює до експоненціального розвитку науки та техніки. С. Лук'яненко показує, що співіснування з надрозвиненою технікою можливе лише коли людина та розумна техніка не матимуть підстав для конфлікту («Нема чого ділити»). Х. Райаніємі навпаки підкреслив, що техніка має бути лише інструментом, яким люди повинні управляти, керуючись любов'ю одне до одного («Deus Ex Nomine»). Г. Іган показав поєднання людини та машини як шлях безсмертя та духовної чистоти («Хранителі кородну»). Софістиці, яка заспокоює людину перед смертю, австралійський фантаст протиставляє логіку малої дитини та спогади героїні про безжального маніяка. У деяких письменників змальовано синтез біотехнологічної та технічної візії автоevolюції (цикл «Геном» С. Лук'яненка, «Транслюдина» Ю. Нікітіна). Водночас С. Лук'яненко більшу увагу звертає на біотехнології, а Ю. Нікітін – на технічні модифікації. У С. Лук'яненка один із центральних мотивів – трансформація людської природи: специфікація та кібернетичні втручання, також змальовано «електронну» людину – ученого, «записаного» у кристалічний комп'ютер (цикл «Геном»). Якщо в Г. Ігана подібний комп'ютер – крок до постлюдства, то для героя С. Лук'яненка він – тюрма, бо чоловік позбавлений повноцінного життя. Ю. Нікітін, своєю чергою, апелює до філософії трансгуманізму, яка визначає надзавданням перетворення на людину, позбавлену слабкостей природного тіла та смерті. Мотив самовдосконалення в Ю. Нікітіна стосується не лише модифікацій тіла, але й роботи над собою: відмови від шкідливих звичок, занять спортом, самоосвіти.

Візія природного розвитку демонструє зміну людини через закладені природою передумови. Фантасти в засновках, аби показати таку зміну людини, звертаються й до філософії (С. та М. Дяченки апелюють, зокрема, до філософії Платона та номіналістів) чи езотерики (О. Бердник звертається до йоги та східної філософії), але не поривають із раціональним поглядом на дійсність, властивим науковій фантастиці. У романі Дяченків вимисел застосовано до природи дійсності: матеріальний світ – утілення ідей, люди можуть впливати на них,

змінюючи реальність («Vita nostra»). Природний розвиток показано як пізнання власної природи.

Візія стагнації показує відсутність змін у людині, незважаючи на плин часу та технологічні зміни. Вона не потребує від письменника заглиблення у постлюдські студії, що робить візію зручною для творів масової фантастики. Ситуація стагнації – не криза людини, але може їй передувати. М. Резнік і Л. Робін зобразили майбутнє, де виробництво зведено до нагляду за роботами, але людина не цінніша за гвинтик у механізмі: герой втрачає хвору дружину, бо не вистачає грошей на лікування, що може трапитися й у наш час («Споріднені душі»). Важлива семантика зміненої тілесності: досконалі протези головного героя – не крок до постлюдськості, а вада, яка підтверджує людську природу. Наукові винаходи стають не маркером технологічного розвитку, а підкреслюють відсутність змін у долі пересічної людини.

Візія деградації постає пересторогою від небезпечних експериментів, гонитви озброєнь, нищівних війн, небезпечних якостей людського характеру, руйнівних явищ природи тощо. У таких творах не обов'язково зображено постапокаліптичний світ, достатньо окреслити вектор становища людини: у повісті С. та М. Дяченків змальовується лише порожній табір, де ховається хвора дитина («Лихоманка»). Більшість інфікованих перетворюється на живих мерців, але візія деградуючої людини показана і на здорових: діти звіряче поведуться з беззахисним героєм, вихователі думають лише про наживу, а вчений, що вижив, задумується, чи не продовжити експерименти.

Комбінована візія може протиставляти та синтезувати різні візії в межах одного художнього задуму. Таким чином аналізується їхній потенціал, перспективи та загрози. В. Кузьменко в «Древі життя» зобразив кілька візій та їхні комбінації. Письменник бачить толерантність та терпимість єдиним шляхом уникнути знищення людства, а насильство та нетерпимість – головними пороками. Головний герой, який проходить випробування та знайомиться з різними расами, підкреслено не має прізвища, його рід – це все людство.

ВИСНОВКИ

У дисертації осмислена специфіка художнього втілення людини в сучасній науково-фантастичній літературі, встановлено основні аспекти антропологічного аналізу науково-фантастичного твору та запропоновано типологію візій людини в науковій фантастиці. Художня фантастика – це особливий різновид творів, заснований на художньому зображенні неможливого як реальності. Фантастика зустрічається не лише в літературі, але й в інших видах мистецтва, зокрема живописі, графіці, скульптурі, кінематографі, архітектурі, коміксі тощо. Важливою ознакою фантастики є фантастичний засновок – художньо-фантастичне припущення, що відрізняє художній світ твору від реальності та структурує його.

Фантастика має давнє коріння. Однак теоретично поняття «фантастичного» осмислене лише в епоху романтизму Шарлем Нодьє. Видатний романтик відстоював право поета на вигадку та полемізував із цього приводу з академічною критикою, яка дотримувалася консервативних позицій класицизму. Для романтичної фантастики характерна «прихована» форма фантастичного, за якої до кінця не зрозуміло, чи розказана історія про неймовірний випадок – «правдива», чи події мають реалістичне пояснення. Письменники не наважувалися суттєво відірватися від реальності, а ті, хто наважувався, зазнавали нищівної критики. Так, Е. Т. А. Гофмана засуджував за надмірне фантазування В. Скотт. Саме «приховану» романтичну форму фантастичного, де читач «вагається» з визначенням природи фантастичних подій, узяв за основу своєї концепції Ц. Тодоров, через що йому довелося вилучити з царини фантастичного наукову фантастику (він називає її «інструментальним чудесним»). Історія фантастики показує, що ефект вагання для поезики фантастики не обов'язковий. Письменник цілком може створювати художній світ, підкреслено відмінний від реальності та цінний насамперед цією відмінністю.

Для художньої фантастики вирішальною є позиція автора в сприйнятті тексту, а не позиція читача. В історії літератури непоодинокі випадки, коли читачі вірили у фантастичні твори (так відбулося з творами «Плутонія» В. Обручева,

«Правда про те, що трапилося з містером Вальдемаром» Е. По тощо), утім, це не змінювало природи твору. Тож, аби встановити, чи фантастичний той або той твір, треба передусім збагнути позицію автора. Деякі науковці відносять до фантастики міфологічні та релігійні образи, однак для вірян вони не менш реальні, ніж навколишня природа, тобто міф і релігія жодною мірою не фантастика. Фантастичне в найширшому значенні створюється будь-якою ірраціоналізацією мови, але не зумовлюється нею: існування фантастики пов'язане насамперед зі специфікою творчої вигадки і мислення. Водночас його слід відмежувати принаймні від двох категорій – алегорії та поетичної мови. Існують різноманітні класифікації літературної фантастики, зокрема Г. Гуревича, Т. Чернишової, М. Назаренка, О. Стужук та інших. Ми виокремлюємо два основних напрямки в художній фантастиці за природою вимислу: наукову фантастику, фантастичний засновок якої спирається на науково-технічний елемент, та фентезі, засновок якої апелює до надприродного. У кожному з цих різновидів художньої фантастики можна виділити за проблемно-тематичним та поетологічним принципами окремі субжанри, скажімо, у науковій фантастиці – кіберпанк, біопанк, нанопанк, хроноопера тощо.

Наукова фантастика – різновид художньої фантастики, заснований на припущенні раціонального характеру, за яким фантастичне аргументується певним науковим відкриттям або винаходом. Людина становить осердя рефлексій наукової фантастики. У художній фантастиці окреслюють дві тенденції осмислення людини (за Р. Лахманн): згідно з першою, природа людини зображена як непізнана, згідно з другою, людина підкорена владі експериментатора. На нашу думку, у сучасній науковій фантастиці можна вирізнити й третю тенденцію: людина бере на себе відповідальність за власні зміни та намагається використати їх на благо. Антропологічне кредо сучасної наукової фантастики в тому, що вона постулює віру в людські дух та душу на теренах змін навколишнього світу та власної природи.

Деякі вчені вважають, що в науковій фантастиці є лише один фантастичний засновок, утім, через системне значення науки та техніки в художньому світі творів

один засновок пов'язаний, своєю чергою, із низкою інших. Скажімо, художня гіпотеза про контакт із інопланетними цивілізаціями пов'язана з такими засновками, як існування міжзоряних подорожей, можливість міжвидової комунікації тощо («Космобіолухи» О. Громико та А. Уланова). Наукова фантастика апелює до науки та здатна вводити ідеї в науковий дискурс (наприклад, поняття «робот» запроваджене чеським письменником К. Чапеком). Цей різновид фантастики стає специфічним проявом інтермедіальності, що пов'язує літературу з наукою та технікою. Яскравим прикладом постає оповідання Г. Ігана «Хранителі кордону», у якому художній світ твору вибудований на алюзіях до аналітичної геометрії та квантової механіки.

Уявлення, на які спирається науковий фантаст, не обов'язково мають сповідувати букву науки. Науково-технічний елемент у науково-фантастичних творах важливий для образів, мотивів тощо, але вирішальною все ж є творча фантазія. Часто в ролі науково-фантастичного засновку слугує поширений науковий міф, зокрема, Жюль Верн усвідомлював, що гармата не здатна відправити людей на Місяць, але використав цю концепцію через її популярність серед читачів («Із Землі на Місяць», 1865 р.). Сьогодні поширення набули думки про перспективи нанотехнонауки, і, хоча доказової бази нанотехнології вповні не отримали, цей мотив часто використовується у творах. Наприклад, в оповіданні С. Лук'яненка «Нема чого ділити» (2004 р.) змальовується штучний інтелект, який створив себе з неймовірної кількості нанороботів.

Серед шляхів творення науково-фантастичних образів, зокрема людини, а також ідей, тем та мотивів, можна виділити п'ять основних: 1) автор опрацьовує нефантастичну ідею або переживання в науково-фантастичному руслі (в основі роману О. Беляєва «Голова професора Доуеля» пережите ним під час тривалого паралічу); 2) відштовхується від реальної наукової чи технічної ідеї («Володар світу» Ж. Верна, «Франкенштейн» М. Шеллі); 3) переосмислює в науково-фантастичному ключі фольклор («Людина із сокирою» Ю. Нікітіна); 4) звертається до художніх розробок інших авторів («Космобіолухи» О. Громико та А. Уланова); 5) сполучає кілька вищезазначених шляхів («Людина-амфібія» О. Беляєва).

Коріння наукової фантастики закладене у фольклорі, меніппеї, окультизмі, ідеї людини-творця тощо. Вирішальним для її становлення стало ХІХ століття. Фундамент активного розвитку цього різновиду літератури сформував твір М. Шеллі «Франкенштейн» (1818 р.), у якому втілено образ штучної людини, що перетворилася на монстра через відразу та погане ставлення до неї. Романтична наукова фантастика позначилася художнім переосмисленням готичної традиції та новітніх наукових винаходів. В. Одоєвський змальовував соціальні та технічні аспекти далекого майбутнього («4338 рік: Петербурзькі листи»), Е. По замислився над затримкою смерті невиліковно хворої людини («Правда про те, що трапилося з містером Вальдемаром», 1845 р.), М. Шеллі – над наслідками пандемії для людства («Остання людина», 1826 р.) тощо.

На становлення наукової фантастики вплинула творчість Ж. Верна, К. Лассвіца та інших, які поглибили акцент на образах, тематиці та мотивах, пов'язаних із технічними винаходами. Г. Веллс, своєю чергою, віддав перевагу художньому осмисленню соціокультурних та гуманітарних наслідків науково-технічних упроваджень для людини. Наукова фантастика ХХ ст. пережила кілька періодів. Початок ХХ ст. позначився розвитком авантюрно-розважальної наукової фантастики. На Заході в період 20 – 30 рр. ХХ ст., «епоху pulp-журналів», була поглиблена поетика науково-технічної образності цієї літератури. Період 30 – 50-х, «золота доба» наукової фантастики, позначений розквітом спеціалізованих науково-фантастичних альманахів, поширилось багато типових і сьогодні образів та мотивів. Період 60 – 70 рр. отримав назву «нова хвиля», автори шукали новацій у поетиці: характери та «внутрішній космос» людини цікавили їх більше за винаходи. Період 80-х – часи виникнення кіберпанку та, водночас, посилення позиції «гуманістів», які заглиблювались у психологію, соціологію, антропологію. У 90-ті західна наукова фантастика частково позбулася позицій під натиском фентезі, утім, розвиває теми та образи минулих періодів та заглиблюється у дискурс наднових технологій, зокрема, нанотехнонауки, кібернетики, генетики тощо, намагаючись передбачити, як вони вплинуть на тілесність та особистість людини. Радянська наукова фантастика 20 – 30-х рр. ХХ ст., зокрема українська,

експериментує над тематикою та мотивами, присвяченими трансформації довкілля, водночас приділяючи багато уваги ідеології. Кінець 30 – 50-х став часом домінування фантастики «ближнього прицілу»: фантасти переважно уникали писати про віддалене майбутнє чи технології, які не могли бути реалізовані найближчим часом. Гуманітарна тематика була слабким місцем їхніх творів. Період 60 – 70-х отримав назву «золота доба радянської фантастики»: були подолані обмеження фантастики «ближнього прицілу», а письменники заглибились у соціокультурну та гуманітарну проблематику. Період 80-х відомий як «четверта хвиля», фантасти намагалися експериментувати з формою та тематикою, що несхвально сприйняла офіційна критика, оскільки трактувала наукову фантастику переважно як пропагандистську та науково-популярну літературу. Сучасна українська та інша східноєвропейська наукова фантастика позначена впливом західної традиції та переймає найновіші субжанри: нанопанк, біопанк, кіберпанк тощо.

Можна вирізнити кілька рівнів прояву людини в науково-фантастичному тексті, кожен із яких відобразить специфіку авторської концепції людини. Ми запроваджуємо п'ятирівневий принцип аналізу художнього осмислення людини, що обіймає п'ять рівнів: 1) ідейно-тематичний аспект твору, 2) образ автора, 3) образ персонажа, 4) соціокультурні реалії, 5) природу. Кожен зі шляхів може репрезентувати якості, що групуються в три категорії: 1) духовно-аксіологічні, 2) морально-психологічні та 3) тілесні. Не обов'язково всі зазначені прояви та якості знайдуться в кожному з науково-фантастичних текстів. Для передачі своєї концепції автору часом досить обмежитися кількома з них, і таке обмеження не піде на шкоду, якщо буде вичерпувати художній задум.

Образ як близького, так і далекого майбутнього в творах фантастів суттєво різниться. І все ж домінантним є уявлення про важливу роль науково-технічного прогресу. Роль техніки та знання в науково-фантастичній літературі розгортається, як правило, у двох напрямках: технопесимістичному («Франкенштейн» М. Шеллі, «Лихоманка» М. та С. Дяченків, «Deus Ex Nomine» Х. Райаніємі) та технооптимістичному («Майбутнє століття» Е. Беллами, «Транслюдина»

Ю. Нікітіна, «Хранителі кордону» Г. Ігана). Кожна із цих тенденцій має свою історичну тяглість.

Науково-фантастична література задається питанням, які зміни можуть спіткати людину та людство. Можна виділити кілька основних візій людини в науковій фантастиці, а саме: автоеволюцію, природний розвиток, стагнацію, деградацію та комбінований тип.

Автоеволюцією ми називаємо керовані штучні зміни у природі людини. Можна виокремити три типи автоеволюції за напрямками втручання у людську природу: біотехнологічну («Л – означає люди» С. Лук'яненка, «Зрозумій» Т. Чан), технічну («Нема чого ділити» С. Лук'яненка, «Deus Ex Nomine» Х. Райаніемі, «Хранителі кордону» Г. Ігана) та їх синтез – техніко-біотехнологічну автоеволюцію («Геном» С. Лук'яненка, «Транслюдина» Ю. Нікітіна). Візія біотехнологічної автоеволюції апелює до біотехнології та медицини, осмислює соціальні та психологічні наслідки зміни фізіології людини. Вона може бути пов'язана з різними видами науково-фантастичного засновку: хірургічне втручання («Квіти для Елджернона» Д. Кіза, «Людина-амфібія» О. Беляєва), фармакологічне («Зрозумій» Т. Чана), генетичне («Тиха війна» П. Макоулі) тощо, або замовчувати природу трансформації («Л – означає люди» С. Лук'яненка). Візія технічної автоеволюції, своєю чергою, художньо аналізує симбіоз людини та техніки. Вона розглядає як повне («Нема чого ділити» С. Лук'яненка) і часткове («Хранителі кордону» Г. Ігана) злиття людини та машини, так і різну градацію цього злиття («Deus Ex Nomine» Х. Райаніемі). Візія техніко-біотехнологічної автоеволюції дозволяє порівнювати та синтезувати обидва зазначені шляхи осмислення змін людини. Водночас Ю. Нікітін, заглиблений у дискурс трансгуманізму, більшої уваги приділяє осмисленню кібернетичних змін («Транслюдина»), а С. Лук'яненко – наслідкам генетичного втручання (цикл «Геном»).

Фантасти підкреслюють, що попри зміну тілесності визначальними в людях залишаються морально-психологічна та духовно-аксіологічна сфери. Зміна тілесності може виявитися актом жертвності, спрямованим на допомогу звичайним людям («Л – означає люди» С. Лук'яненка). Головний герой твору

С. Лук'яненко уособлює людяність, його здатність до фізичних метаморфоз – науково-фантастична реалізація мотивів подвижництва та самопожертви. Проте морально недосконала людина примножить вади, перетворившись на «надлюдину» («Зрозумій» Т. Чана), тож зі зміною тілесності має відбуватися одночасна духовна еволюція. Утім, без внутрішнього саморозвитку, показують деякі автори, стати «надлюдиною» і не вийде («Трансліудина» Ю. Нікітіна), адже шлях до неї починається із самодисципліни та складної роботи над собою.

Якщо автоеволюція стає наслідком штучного втручання людини у свою природу, то візія природного розвитку показує, що люди мають уроджений потенціал до змін. Це може бути оволодіння надзвичайними силами, наприклад пірокінезом («Керрі» С. Кінга), аутотрофією («Вогнесміх» О. Бердника), телепатією («Що може бути простішим за час?» К. Саймака) тощо. Письменники подеколи звертаються до філософії та езотерики, обравши цю стратегію осмислення людини. Так, М. та С. Дяченки апелюють до філософії Платона про матеріальний світ як втілення ідеї, поглядів номіналістів, постмодерністського бачення світу як тексту («Vita nostra»). Природні здібності вже закладені в людині, тож ними не можна наділити зі сторони, а лише розвивати в собі.

Стагнація як візія особлива тим, що не показує змін у людині під впливом часу та обставин. За відмови від трансформацій у тілесних, соціокультурних та морально-психологічних якостях людини фантасти, наприклад, зосереджуються на проблемі суспільного устрою майбутнього, критикують його («Париж у ХХ столітті» Ж. Верна) чи, навпаки, підкреслюють, що сучасна людина – вінець творіння, а тому жодні зміни неможливі, ба навіть інопланетяни відрізняються хіба що кольором шкіри («Аеліта» О. Толстого) тощо. Сучасні американські письменники М. Резнік та Л. Робін показали трагічну історію пересічної людини: у головного героя помирає дружина, бо не вистачає грошей на лікування («Споріднені душі»). У технологічно надрозвинутому суспільстві, де поширений штучний інтелект та робототехніка, звичайна людина виявляється такою ж беззахисною та соціально незахищеною, як і тепер.

Візія деградації людини застерігає від загроз, що несуть наука та техніка («День триффідів» Дж. Уіндема), нищівні війни («Бійцівське коло» П. Ентоні), природа («Остання людина» М. Шеллі) тощо. Фантасти показують: не наука небезпечна сама собою, а те, як її застосовувати. Відкриття, що відкидають гуманність, не здатні принести благо, тож навіть спроба знайти шлях до безсмертя призводить до загибелі багатьох людей («Лихоманка» С. та М. Дяченків).

Письменники можуть моделювати і комбіновану візію осмислення людини, поєднуючи кілька зазначених вище візій («Нескінчена Земля» Т. Прачетта та С. Бакстера, «Ойкумена» Г. Л. Олді). Це допомагає зіставляти та порівнювати різні версії, що бачимо, зокрема, у романі В. Кузьменка «Древо життя». За допомогою низки візій український фантаст заглибився в пошуки шляху виживання людства, аналізуючи різноманітні загрози: від епідемії генетичних хвороб та перенаселення до контакту з іншими расами та створення штучного надінтелекту, який людина не зможе контролювати. Письменник вказує, що визначальною є не людська природа, а рівень толерантності. В. Кузьменко відкидає опозицію «людина-техніка», оскільки, за його художньою концепцією, штучний інтелект та інші здобутки науки лише реалізують інтенцію, закладену в них людиною.

Таким чином, людина посідає центральне місце в сьогоденних рефлексіях науково-фантастичної літератури. Осмислюючи візії людини, наукова фантастика заглиблюється в дискурс найостанніших досягнень науки та техніки, зокрема нанотехнонауки, кібернетики, біоніки, біотехнології тощо. Бачення проблеми людини в сучасній науковій фантастиці амбівалентне: низка авторів ставляться песимістично до майбутнього людини та її місця у світі, але багато й оптимістичних художніх моделей. Письменники прокреслюють різні вектори осмислення людини (автоеволюція, природний розвиток, стагнація, деградація, комбінований тип), водночас застерігаючи від загроз та шукаючи дорогу до кращого майбутнього людства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айдачич Д. Футурославія. Літературознавчі огляди про футурофантастику / Деян Айдачич. – К. : ВПЦ Київський університет, 2010. – 172 с.
2. Аксенова Е. Фантастика / Е. Аксенова // Словарь литературоведческих терминов; [ред.-сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев]. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
3. Алейник Р. М. Образ человека в философской постмодернистской литературе : автореф. дис. ... д. филос. н. : спец. 09.00.13 / Алейник Раиса Михайловна. – М., 2007. – 48 с.
4. Алієва О. Г. Онтологія техніки в соціокультурному контексті : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : спец. 09.00.03. / Алієва Ольга Георгіївна. – Донецьк, 2004. – 19 с.
5. Альтов Г. С. Зачем нужен регистр НФ-идей [Электронный ресурс] / Генрих Саулович Альтов. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.altshuller.ru/>
6. Амнуэль П. Р. Предисловие к регистру научно-фантастических идей [Электронный ресурс] / Павел Рафаэлович Амнуэль. – 2000. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.altshuller.ru/>
7. Андрусів С. Антропологія літератури – літературна антропологія – літературознавча антропологія (до семантики терміна) / Стефанія Андрусів // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки "Філологічні науки. Літературознавство". – № 11 – 2010. – С. 5–8.
8. Анісімова Л. "(Нео)антропоцентризм" у літературознавстві США ХХ століття / Л. Анісімова // Сучасні літературознавчі студії: [збірник наукових праць]. – 2013. – Вип. 10. – С. 16–28.
9. Арутюнов В. Х. Філософія глобальних проблем сучасності [Електронний ресурс] / В. Х. Арутюнов, В. М. Свінцицький. – К. : КНЕУ, 2003. – 90 с. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.info-library.com.ua/>

10. Бар-Селла З. Александр Беляев [Електронний ресурс] / Зеев Бар-Селла // Молодая гвардия. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.e-reading.club/>
11. Бартіш С. В. Антропологічні засади формування концепту «дитяча поезія» в українській та німецькій літературах : дис. канд. філол. наук : 10.01.05 / Бартіш Світлана Володимирівна. – Бердян. держ. пед. ун-т. – Бердянськ, 2015. – 204 с.
12. Барышников Е. П. Литературный герой / Е. П. Барышников // Краткая литературная энциклопедия: [в 9 т.]; [гл. ред. А. А. Сурков]. – М. : Советская энциклопедия, 1967. – Т.4 – С. 315–318.
13. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / Михаил Михайлович Бахтин // Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – С. 7–180.
14. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года // Полное собрание сочинений: [в 13 т.] / Виссарион Григорьевич Белинский; [под ред. Н. Ф. Бельчикова, Д. Д. Благого, А. Г. Деменьтьева и др.]. – М. : Изд-во АН СССР, 1956. – Т.10. – С. 7–51.
15. Беллами Э. Будущий век / Эдуард Беллами; [пер. Л. Гей]. – СПб. : Изд-во А. С. Суворина, 1891. – 334 с.
16. Беляев А. Человек-амфибия. Голова профессора Доуэля / Александр Беляев. – М.: Детская литература, 2001. – 352 с.
17. Бердник О. Вогнесміх / Олесь Бердник. – К.: Тріада-А, 2006 – 560 с.
18. Бовсунівська Т. Епістемологічна нестабільність межі фантастики / Тетяна Бовсунівська // Слов'янська фантастика. – К. : ВПЦ Київський університет, 2012. – С. 9–15.
19. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : [підручник] / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВПЦ Київський університет, 2009. – 519 с.
20. Более половины россиян верят в религиозные чудеса, царствие небесное, сглаз и порчу [Електронний ресурс] / Официальный сайт АНО "Левада-Центр". – Режим доступу до ресурсу: <http://www.levada.ru/>

21. Бостром Н. FAQ по трансгуманизму. [Электронный ресурс] / Ник Бостром; [пер. с англ. Д. Медведев]. – Режим доступа до ресурсу: <http://alt-future.narod.ru/>
22. Брандис Е. Научная фантастика и человек в сегодняшнем мире / Е. Брандис // Вопр. лит. – 1977. – № 6. – С. 97–126.
23. Брандис Е. П. Зеркало тревог и сомнений / Е. П. Брандис, В. И. Дмитриевский // Экспедиция на Землю. – М. : Мир, 1965. – С. 5–52.
24. Бритиков А. Отечественная научно-фантастическая литература (1917–1991 годы). : [монография] [Электронный ресурс] / Анатолий Федорович Бритиков – Книга 1. Научная фантастика – особый род искусства. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.rulit.me/>
25. Бритиков А. Отечественная научно-фантастическая литература (1917–1991 годы) : [монография] [Электронный ресурс] / Анатолий Федорович Бритиков – Книга 2. Некоторые проблемы истории и теории жанра. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.rulit.me/>
26. Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман [Электронный ресурс] / Анатолий Федорович Бритиков. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.e-reading.club/>
27. Бугров В. Фантастика в дореволюционной русской литературе [Электронный ресурс] / Виталий Иванович Бугров, Игорь Георгиевич Халымбаджа. – Режим доступа до ресурсу: <http://royallib.com/>
28. Булгаков М. Собачье сердце / Михаил Булгаков. – М. : Эксмо, 2009 – 672 с.
29. Булгарин Ф. В. Правдоподобные небылицы, или Странствование по свету в ХХІХ веке [Электронный ресурс] / Фаддей Венедиктович Булгарин. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.litmir.co/>
30. Верн Ж. Властелин мира / Жюль Верн; [пер. А. Тетеревниковой] // Робур-Завоеватель. Властелин мира. Флаг родины / Жюль Верн. – М. : Правда, 1987. – С. 179–314.

31. Верн Ж. Париж 100 лет спустя / Жюль Верн; [пер. Н. Наставиной, А. Рыбакова]. – М. : Международные отношения, 1995 – 256 с.
32. Верн Ж. Робур-завоеватель / Жуль Верн; [пер. Я. Лесюка] // Робур-Завоеватель. Властелин мира. Флаг родины / Жюль Верн. – М. : Правда, 1987. – С. 3–178.
33. Владко В. Ідуть роботарі / Володимир Владко // Атом у запрязі. Фантастика 20-х років. – К. : Темпора, 2017. – С. 338–483.
34. Вышеславцев Б. П. Этика преображенного Эроса / Борис Петрович Вышеславцев; [вступ. ст., сост. и коммент. В. В. Сапова]. – М. : Республика, 1994. – 368 с.
35. Вяткина А. Воображение как основа творческого процесса / Алла Вяткина // Научные проблемы гуманитарных исследований. – Пятигорск : Изд-во Института региональных проблем российской государственности на Северном Кавказе, 2011. – С. 250–255.
36. Галета О. Ексцентричне літературознавство: від теорії літератури до літературної антропології / О. Галета // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2014. – Вип. 60 (2). – С. 46–58.
37. Гаррисон Г. Мир смерти / Гарри Гаррисон; [пер. А. Захаренкова] // Мир смерти / Гарри Гаррисон. – М. : Эксмо, 2005. – С. 279–424.
38. Гаррисон Г. Неукротимая планета / Гарри Гаррисон; [пер. Л. Жданова] // Мир смерти / Гарри Гаррисон. – М. : Эксмо, 2005. – С. 5–152.
39. Геллер Л. Вселенная за пределом догмы: размышления о советской фантастике / Леонид Геллер. – London: Overseas Publications Interchange, 1985. – 446 с.
40. Гернсбек Х. Ральф 124С 41+ [Электронный ресурс] / Хьюго Гернсбек. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.fenzin.org/>
41. Гинсбург Л. Я. О литературном герое / Лидия Яковлевна Гинсбург. – Л. : Советский писатель, 1979. – 221 с.
42. Гоголь Н. В. О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году / Полное собрание сочинений и писем: [в 17т.] / Николай Васильевич Гоголь; [сост.,

подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева]. – М.–К. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. – Т.7. Юношеские опыты. Первоначальные редакции. – С. 461–481.

43. Головачева И. В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы / Ирина Владимировна Головачева. – СПб. : ИД Петрополис, 2013. – 412 с.

44. Громова А. Г. Золушка [Электронный ресурс] / Ариадна Григорьевна Громова // Литературная газета. – 1964. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.fandom.ru>

45. Громько О., Уланов А. Космобиолухи. / Ольга Громько, Андрей Уланов. – М. : Альфа-книга, 2011. – 443 с.

46. Гуин Ле У. Волшебник Земноморья / Урсула Ле Гуин; [пер. И. Тогоевой]. – СПб. : Северо-Запад, 1991. – 608 с.

47. Гургула І. Володимир Кузьменко: "Людство врятує штучний інтелект" : [Інтерв'ю з Володимиром Кузьменко] [Електронний ресурс] / І. Гургула. – Світ пригод, – 2002 – № 1 – Режим доступа до ресурсу: <http://www.rulit.me/>

48. Гуревич П. С. Философская антропология / Павел Семёнович Гуревич. – М. : Омега-Л, 2010. – 607 с.

49. Гуревич Г. Беседы про научную фантастику. / Г. Гуревич. – М. : Просвещение, 1991. – 158 с.

50. Гуревич Г. И. Карта страны фантазий [Электронный ресурс] / Георгий Иосифович Гуревич. – М. : Искусство, 1967. – 176 с. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.2lib.ru/>

51. Дрябина О. В. «Четвертая волна» и «четвертое поколение» российской фантастики: к постановке проблемы [Электронный ресурс] / Оксана Владимировна Дрябина. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.dryabina.ru/>

52. Дхингра К. С. Пути развития научно-фантастического жанра в советской литературе : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Электронный ресурс] / К. С. Дхингра. – Ленинград, 1968. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.fandom.ru/>

53. Дяченко М. Віта Ностра / Марина Дяченко, Сергій Дяченко; [переклад з рос. О. Негребецького]. – Харків : Фоліо, 2013. – 380 с.
54. Дяченко М. Дика енергія. Лана / Марина Дяченко, Сергій Дяченко; [пер. Л. Вороніної, І. Андрусяка]. – Вінниця : Теза, 2006. – 350 с.
55. Дяченко М. Лихорадка / Марина Дяченко, Сергей Дяченко // Мир на изнанку : избранные произведения / Марина Дяченко, Сергей Дяченко. – М. : Эксмо, 2009. – С. 173–248.
56. Дяченко М. Мигрант, или *Brevi finietur* [Електронний ресурс] / Марина Дяченко, Сергей Дяченко. – Режим доступу до ресурсу: <http://loveread.ec/>
57. Дяченко М. Цифровой, или *Brevis est* [Електронний ресурс] / Марина Дяченко, Сергей Дяченко. – Режим доступу до ресурсу: <http://loveread.ec/>
58. Елисеєв Г. Научная фантастика [Електронний ресурс] / Григорий Григорьевич Елисеєв. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.krugosvet.ru/>
59. Ерофеева В. А. Тело человека и проблема биотехнологий [Електронний ресурс] / В. А. Ерофеева. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.km.ru/>
60. Ефремов И. Наука и научная фантастика / Иван Ефремов // Фантастика-62 : [сборник]. – М. : Молодая гвардия, 1962. – С. 467–480.
61. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. [Електронний ресурс] / Татьяна Фёдоровна Ефремова. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.efremova.info/>
62. Жанетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры: том 1-2 [Електронний ресурс] / Ж. Жанетт. – Режим доступу до ресурсу: <http://yanko.lib.ru/>
63. Желязны Р. Мой пристальный взгляд на особенности научной фантастики / Роджер Желязны // Миры Роджера Желязны. – М. : Полярис, 1995. – Т. 14. – С. 189–198.
64. Желязны Р. Фэнтези и научная фантастика: взгляд писателя / Роджер Желязны // Миры Роджера Желязны. – М. : Полярис, 1995. – Т. 14. – С. 437–444.
65. Замбжицька М. М. Антропологія літератури в польському літературознавстві / Марта Михайлівна Замбжицька // Питання літературознавства : [наук. зб.]. – Чернівці : ЧНУ, 2013. – Вип. 87. – С. 88–96.

66. Золотоносов М. Откуда всплыл Ихтиандр [Электронный ресурс] / Михаил Золотоносов. // Аргументы Недели. – 2007. – Режим доступа до ресурсу: <http://argumenti.ru/>
67. Иванов В. В. Маска как элемент культуры // Избранные труды по семиотике и истории культуры. / Вячеслав Всеволодович Иванов. – М. : Языки славянских культур, 2007. – Т. 4. – С. 333–344.
68. Иванов С. Фантастика и действительность [Электронный ресурс] / С. Иванов. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.fandom.ru/>
69. Иган Г. Хранители границы [Электронный ресурс] / Грег Иган. – Режим доступа до ресурсу: <http://royallib.com/r>
70. Изер В. К антропологии художественной литературы / Вольфганг Изер; [пер. с англ. И. Пешкова] // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 94. – Режим доступа: <http://www.polit.ru/>
71. Иняшкин С. Г. Американский научно-фантастический дискурс XX века / С. Г. Иняшкин // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – 2011. – № 1. – С. 14–17.
72. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры [Электронный ресурс] / Святой Иоанн Дамаскин. – М., 1992. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.orthlib.ru/>
73. Івченко А. О. Тлумачний словник української мови / А. О. Івченко. – Харків : Фоліо, 2000. – 540 с.
74. Кагарлицкий Ю. И. Что такое фантастика? О темах и направлениях зарубежной фантастики вчера и сегодня / Юлий Иосифович Кагарлицкий. – М. : Художественная литература, 1974. – 352 с.
75. Камю А. Бунтующий человек / А. Камю. – М. : Радуга, 1990. – 464 с.
76. Камю А. Избранное : [сборник] / А. Камю. – М.: Радуга, 1989. – 464 с.
77. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / А. Камю // Сумерки богов / А. Камю. – М. : Изд-во политической литературы, 1990. – С. 222–318.
78. Кант И. Критика способности суждения / Иммануил Кант. – М. : Наука, 2006. – 512 с.

79. Карацупа В. Українська фантастика XIX-XX у періодиці та книжкових виданнях / Віталій Карацупа, Олександр Левченко // Вісник Львівського університету. Серія книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології. – 2011. – № 6. – С. 215–243.

80. Карацупа В. О. Минуле української фантастики / Віталій Карацупа, Олександр Левченко // Український фантастичний оглядач. – 2007. – № 2 (2). – С. 46–55.

81. Киз Д. Цветы для Элджернона [Електронний ресурс] / Дэниел Киз; [пер. С. Васильева]. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.e-reading.club/>

82. Кинг С. Зеленая миля / Стивен Кинг; [пер. В. Вебера, Д. Вебера]. – М.: АСТ, Астрель, Владимир: ВКТ, 2007. – 384 с.

83. Кияк І. Б. Жанрові особливості фантастики й футурології Станіслава Лема : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.03 / Ірина Богданівна Кияк. – К., 2011. – 21 с.

84. Ковтун Е. Н. Из кожи вон: фантасты в поисках идеального человека [Електронний ресурс] / Елена Николаевна Ковтун. – Режим доступу до ресурсу: <http://slavcenteur.ru/>

85. Ковтун Е. Н. Рациональная фантастика рубеж тысячелетий: российский и зарубежный опыт / Елена Николаевна Ковтун // Славянские языки и литературы в синхронии и диахронии : [материалы международной научной конференции]. – М. : МГУ, 2013. – С. 173–175.

86. Ковтун Е. Н. Фантастика в эру постмодернизма: русская и восточноевропейская фантастическая проза последней трети XX столетия / Елена Николаевна Ковтун // Славянский вестник. – М. : МАКС Пресс, 2004. – Вып. 2. – С. 498–512.

87. Ковтун Е. Н. Фантастика как объект научного исследования: проблемы и перспективы отечественного фантаствоведения [Електронний ресурс] / Елена Николаевна Ковтун. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2007. – Режим доступу до ресурсу: <http://slavcenteur.ru/>

88. Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века / Елена Николаевна Ковтун. – М. : Высшая школа, 2008. – 408 с.
89. Кожевникова М. Проблемы природы человека в контексте развития биотехнологии : канд. филос. наук. : 09.00.08 «философия науки и техники» // Магдалена Кожевникова. – М., 2013. – 141 с.
90. Козлов С. В. Литературная антропология и поэтика персонажа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2013. – № 7 (25). – Ч. I. – С. 92–98.
91. Комісаренко К. Ю. Фантастична проза братів Аркадія і Бориса Стругацьких та Олеся Бердника : порівняльна типологія і поетика : дис. канд. філ. наук : 10.01.05 / Комісаренко Катерина Юрїївна. – Бердянськ, 2015. – 208 с.
92. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / Антуан Компаньон; [пер. с франц. С. Зенкина]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
93. Корман Б. О. Избранные труды по истории и теории литературы / Борис Осипович Корман. – Ижевск : Изд-тво Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
94. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения / Борис Осипович Корман. – М. : Просвещение, 1972. – 113 с.
95. Кримський С. Б. Запити філософських смислів / Сергій Борисович Кримський. – К. : ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
96. Кузьменко В. Л. Древо жизни: Фантаст. Роман; в 3 кн. / Владимир Леонидович Кузьменко. – Львів : Каменяр, Фенікс, 1993. – Кн. 1. – 304 с.
97. Кузьменко В. Л. Древо жизни: Фантаст. Роман; в 3 кн. / Владимир Леонидович Кузьменко. – Львів : Каменяр, Фенікс, 1993. – Кн. 2. – 374 с.
98. Кузьменко В. Л. Древо жизни: Фантаст. Роман; в 3 кн. / Владимир Леонидович Кузьменко. – Львів : Каменяр, Фенікс, 1993. – Кн. 3. – 264 с.
99. Курцвейль Р. Слияние человека с машиной: движемся ли мы к «Матрице»? / Р. Курцвейль // Прими красную таблетку: Наука, философия и религия в «Матрице». – М. : Ультра. Культура, 2005. – С. 219–234.

100. Лассвиц К. На двух планетах / К. Лассвиц; [пер. С. Парнок, Б. Горнунга]. – М. : Книжный Клуб Книговек, СПб. : Северо-Запад, 2011. – 544.
101. Лахман Р. Фантазия versus мимезис. О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории / Ренате Лахман; [перев. с нем. Н. Борисовой] // *Analysieren als Deuten: Wolf Schmid zum 60. Geburtstag.* – Hamburg : Hamburg University Press, 2004. – С. 167–187.
102. Лахманн Р. Дискурсы фантастического / Ренате Лахманн; [пер. с нем. Н. Борисовой]. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 384 с.
103. Левшин В. Новейшее путешествие, сочиненное в городе Белеве / В. Левшин // *Взгляд сквозь столетия*; [сост. В. Гуминский]. – М. : Молодая гвардия, 1977. – С. 69– 90.
104. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
105. Лем С. Солярис / Станислав Лем; [пер. Д. Брускина] // *Глас Господа / Станислав Лем.* – М. : АСТ, Хранитель, 2007. – С. 251–404.
106. Лем С. Сумма технологии / Станислав Лем; [пред. В. В. Парин]. – М. : Мир, 1968. – 608 с.
107. Лем С. Фантастика и футурология [Электронный ресурс] / Станислав Лем. – Книга 1. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.e-reading.club/>
108. Лем С. Фантастика и футурология. [Электронный ресурс] / Станислав Лем. – Книга 2. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.e-reading.club/>
109. Лингвистический энциклопедический словарь / [гл. ред. В. Н. Ярцева]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 685 с.
110. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : Интелвак, 2001. – 799 с.
111. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
112. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси / Дмитрий Сергеевич Лихачев. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1958. – 186 с.

113. Літературознавча енциклопедія: [в 2 т.] / [автор-укладач Юрій Ковалів]. – К. : ВЦ Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с.
114. Локотко А. Фантазія і фантастика в архітектурі [Електронний ресурс] / Александр Локотко. – Częstochowa. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.bud.pcz.czest.pl/>
115. Лотман Ю. М. О принципах художественной фантастики / Юрий Михайлович Лотман // История и типология русской культуры / Юрий Михайлович Лотман. – СПб., 2002. – С. 200-202.
116. Лукиан Самосатский. Сочинения : [в 2 т.] / Лукиан Самосатский; [под общ. ред. А. И. Зайцева]. – СПб. : Алетейя, 2001. – Т. 2 – 538 с.
117. Лукьяненко С. Геном / Сергей Лукьяненко. – М. : АСТ, 2005. – 368 с.
118. Лукьяненко С. Калеки / Сергей Лукьяненко // Гаджет : [сборник] / Сергей Лукьяненко. – М. : АСТ, 2004. – С. 329–412.
119. Лукьяненко С. Л – значит люди [Електронний ресурс] / Сергей Лукьяненко. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.rusf.ru/>
120. Лукьяненко С. Л – значит люди / Сергей Лукьяненко // Л – значит люди : [повести и рассказы] / Сергей Лукьяненко. – М.: АСТ, 2006. – С. 121–141.
121. Лукьяненко С. Нечего делить / Сергей Лукьяненко // Гаджет : [сборник] / Сергей Лукьяненко. – М.: АСТ, 2004. – С. 240-255.
122. Лукьяненко С. От автора [Електронний ресурс] / Сергей Лукьяненко // Геном / Сергей Лукьяненко. – Режим доступу до ресурсу: <http://loveread.ec/>
123. Лукьяненко С. Танцы на снегу / Сергей Лукьяненко. – М. : АСТ, 2001. – 416 с.
124. Марковський М. П. Антропологія, гуманізм, інтерпретація / Міхал Павел Марковський // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.; [упор. Б. Бакула; за ред. В. Моренця; пер. з пол. С. Яковенко]. – К. : ВД Києво-Могилянська Академія, 2008. – С. 491– 503.
125. Маслов В. М. Высокие технологии и феномен постчеловеческого в современном обществе : канд. филос. наук. : 09.00.11 «социальная философия» / Маслов Вадим Михайлович. – Нижний Новгород, 2014. – 305 с.

126. Мещерякова М. Что такое фантастика? // Русская фантастика XX века в именах и лицах : [справочник] / [под ред. Марины Мещеряковой]. – М. : Научно-практический центр МегаТрон, 1998. – С. 3–14.
127. Мзареулов К. Фантастика. Общий курс. [Электронный ресурс] / К. Мзареулов. – Режим доступа до ресурсу: <http://fictionbook.ru/>
128. Мильчина В. О Шарле Нодье и его героях [Электронный ресурс] / Вера Мильчина. – Режим доступа до ресурсу: <http://royallib.com/>
129. Мироненко В. И. Апофатическая проекция человека: истоки и пути преодоления / В. И. Мироненко // Вестник Омского университета. – Омск : ОмГУ им. Ф. М. Достоевского, 2014. – С. 14–16.
130. Мифологический словарь / [гл. ред. Е. М. Мелетинский]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
131. Морозов С. По ту сторону истории: судьба исторического в советской фантастике 60–80-х годов [Электронный ресурс] / С. Морозов. – Режим доступа до ресурсу: <http://историк.рф/>
132. Музика Т. Є. Літературознавча антропологія як метод інтерпретації художнього тексту: деякі аспекти становлення та розвитку / Т. Є. Музика // Літературознавчі студії : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ Київський університет, 2012. – Вип. 35. – С. 452-457.
133. Назаренко М. Гностический космос в романе Марины и Сергея Дяченко «Vita nostra» (Текст и контекст) / Михаил Назаренко // Словенска научна фантастика : [зборник радова] / Михаил Назаренко. – Белград : Институт за књижевност и уметност, 2007. – С. 243–262.
134. Назаренко М. Опыт классификации фантастических жанров [Электронный ресурс] / Михаил Назаренко. – Режим доступа до ресурсу: <http://nevmenandr.net/>
135. Назаретян А. П. Цивилизационные кризисы в контексте Универсальной истории. (Синергетика, психология и футурология) / Акоп Погосович Назаретян. – М. : PerSe, 2001. – 240 с.

136. Науковий світогляд на зламі століть : [монографія] / [Лук'янець В. С., Кравченко О. М., Озадовська Л. В. та ін.]. – К. : ПАРА-ПАН, 2006. – 288 с.
137. Неёлов Е. М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики [Электронный ресурс] / Евгений Михайлович Неёлов. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.e-reading.club/>
138. Неёлов Е. М. Заметки о дефинициях фантастики [Электронный ресурс] / Евгений Михайлович Неёлов. – Режим доступа до ресурсу: <http://poetica.pro/>
139. Неёлов Е. М. Русская фантастика: нерешённые проблемы / Евгений Михайлович Неёлов, Анна Евгеньевна Струкова. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2013. – 72 с.
140. Неёлов Е. М. Русская фантастика: проблемы истории и теории / Евгений Михайлович Неёлов, Анна Евгеньевна Струкова. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2013. – 52 с.
141. Никитин Ю. Зачеловек / Юрий Никитин. – М. : Эксмо, 2003. – 512 с.
142. Никитин Ю. Трансчеловек [Электронный ресурс] / Юрий Никитин. – М. : Эксмо, 2006. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.fenzin.org/>
143. Никитин Ю. Человек с топором / Юрий Никитин. – М. : Эксмо-Пресс, 2004. – 512 с.
144. Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду / Р. Нич. – Львів : Центр гуманітарних досліджень; К. : Смолоскип, 2007. – 64 с.
145. Новейший философский словарь [Электронный ресурс] / [сост. А. А. Грицанов]. – Минск. : Изд. В. М. Скакун, 1998. – 896 с. – Режим доступа до ресурсу: <http://terme.ru/>
146. Нодье Ш. О фантастическом в литературе / Шарль Нодье // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 407–412.
147. Нодье Ш. Фея Хлебных Крошек [Электронный ресурс] / Шарль Нодье. – Режим доступа до ресурсу: <http://royallib.com/>

148. Нудельман Р. Научная фантастика / Рафаил Нудельман // Большая Советская Энциклопедия: [в 30 т.]. – М. : Советская энциклопедия 1974. – Т. 17. – С. 336–338.
149. Нудельман Р. И. Фантастика / Рафаил Нудельман // Краткая литературная энциклопедия: [в 9 т]; [гл. ред. А. А. Сурков]. — М. : Сов. энцикл., 1972. – Т. 7. – С. 887– 895.
150. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): [монография] / Анатолий Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
151. Нямцу А. Современная фантастика (проблемы теории) : [учебное пособие] / Анатолий Нямцу. – Черновцы : Рута, 2004. – 80 с.
152. Нямцу А. Е. Поэтика современной фантастики / Анатолий Евгеньевич Нямцу. – Черновцы : Рута, 2002. – Ч. I. – 240 с.
153. Обручев В. Плутония. Земля Санникова. / Владимир Обручев. – М. : Детгиз, 1958. – 640 с.
154. Одоевский В. 4338-й год: Петербургские письма / Владимир Одоевский // Взгляд сквозь столетия; [сост. В. Гуминский]. – М. : Молодая гвардия, 1977. – С. 240–274.
155. Олійник С. Побутування фантастичного у сучасній українській прозі [Електронний ресурс] / С. Олійник // Синопис: текст, контекст, медіа. – 2013. – № 3–4. – Режим доступу до ресурсу: <http://nbuv.gov.ua/>
156. Олійник С. М. Інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики Олеся Бердника : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 [Електронний ресурс] / Світлана Миколаївна Олійник. – К., 2009. – 20 с. – Режим доступу до ресурсу: www.irbis-nbuv.gov.ua/
157. Олійник С. М. Моделювання образу іншого в сучасній українській фантастичній прозі / С. М. Олійник // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки. – 2016. – Вип. 10. – С. 214–222.

158. Пивоваров Д. Вера [Електронний ресурс] // Даниил Пивоваров / Современный философский словарь; [под общей ред. д. ф. н. профессора В. Е. Кемерова]. – Лондон, Франкфурт-на-Майне, Париж, Люксембург, Москва, Минск: Паррапринт, 1998. – 1064 с. – Режим доступу до ресурсу: <http://terme.ru/>

159. Півень О. Художня антропологія як типологічний чинник художнього методу / О. Півень // Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка : [зб. наук.праць]. – Луганськ : Видавництво ЛДПУ Альма Матер, 2002. – Березень. – № 3 (47). – С. 115–123.

160. Піскорська Г. А., Шкуров Є. В. Розвиток інформаційного суспільства у Франції / Г. А. Піскорська, Є. В. Шкуров // Актуальні проблеми міжнародних відносин : [зб. наук. праць]. – К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2012. – Вип. 109. – Ч. 1. – С. 212–217.

161. Платон. Софіст / Платон; [пер. С. А. Ананьїна] // Сочинения в четырех томах; [под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса]. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. – Т. 2. – С. 329–413.

162. Подорога В. А. Мимесис: материалы по аналитической антропологии литературы / В. А. Подорога. – М. : Культурная революция; Логос, Logos-altera, 2006. – Т. 1: Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – 685 с.

163. Поліщук О. Б. Автор і персонаж в українській новітній прозі : [монографія] / Олена Борисівна Поліщук. – К. : ПЦ Фоліант, 2008. – 176 с.

164. Поліщук О. Я. Літературна антропологія як актуальна наукова пропозиція [Електронний ресурс] / О. Я. Поліщук // *Studia philologica*. – 2013. – Вип. 2. – С. 116–120. – Режим доступу до ресурсу: <http://nbuv.gov.ua/>

165. Поліщук Я. Антропологічна перспектива в літературознавстві / Я. Поліщук // Філологічні семінари. – К., 2013. – Вип. 16: Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. – С. 26–31.

166. Пошивайло І. Символізм народної культури українців: дерево життя [Електронний ресурс] / Ігор Пошивайло. – Режим доступу до ресурсу: <http://honchar.org.ua/>

167. Прачетт Т. Движущиеся картинки [Электронный ресурс] / Прачетт Терри. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.e-reading.club/>
168. Прашкевич Г. А что скажете миру вы? / Геннадий Прашкевич // Литературная газета. – 2016. – № 39. – С. 8.
169. Пузий В. Фантастика: Между притягательной силой жанра и неодолимой харизмой метода, или Спасение утопающих / Владимир Пузий // Реальность фантастики. – 2004. – № 05 (09). – С. 169–177.
170. Райяниemi Х. Deus ex homine [Электронный ресурс] / Ханну Райяниemi. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.e-reading.club/>
171. Райяниemi Х. Голос его хозяина [Электронный ресурс] / Ханну Райяниemi. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.e-reading.club/>
172. Рассел Б. История западной философии : [в 2 т.] / Б. Рассел. – М. : Миф, 1993. – Т. 2. – 445 с.
173. Резник М. Родственные души [Электронный ресурс] / Майк Резник, Лесли Робин. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.e-reading.club/>
174. Рудницька А. "Дерево життя" в українському фольклорному тексті / Анжеліка Рудницька // Література. Фольклор. Проблеми поетики : [зб. наук. праць]. – К.: ВПЦ Київський університет, 2012. – Вип. 36. – С. 239–244.
175. Сайковська О. Ю. Сучасна болгарська фантастика: генеза, жанрові модифікації та поетика : дис. канд. філ. наук : 10.01.03 / Сайковська Олена Юрїївна. – К., 2015. – 216 с.
176. Сайт клуба любителей фантастики и конкурса «Рваная грелка» [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.svenlib.sandy.ru/>
177. Сапковский А. Пируг, или нет золота в серых горах [Электронный ресурс] / Анджей Сапковский; [пер. В. Б. Марченко]. – 1992. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.kulichki.com/>
178. Сартр Ж.-П. «Аминадав», или О фантастике, рассматриваемой как особый язык / Жан-Поль Сартр; [пер.с фр. и вступ. С. Н. Зенкин] // Иностранная литература. – 2005. – № 9. – С.281–294.

179. Сартр Ж.-П. Воображаемое: феноменологическая психология воображения / Жан-Поль Сартр. – СПб. : Наука, 2001. – 319 с.
180. Свердлов М. Фантастика и революция в советской литературе 20-х годов [Электронный ресурс] / М. Свердлов. – Режим доступа до ресурсу: <http://lit.1september.ru/>
181. Силверберг Р. Бунтари [Электронный ресурс] / Роберт Силверберг. – Режим доступа до ресурсу: <http://booksafe.net/>
182. Скотт В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана / Вальтер Скотт; [пер. А. Г. Левинтона] // Собрание сочинений: [в 20 т.] / Вальтер Скотт; [под общ. ред. В. Г. Реизовой, Р. М. Самариной, Б. Б. Томашевского]. – Л. : Художественная литература, 1965. – Т. 20. – С. 602–653.
183. Словарь литературоведческих терминов / [автор-составитель С. П. Белокурова]. – СПб : Паритет, 2006. – 316 с.
184. Словарь литературоведческих терминов / [под ред. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев]. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
185. Словник української мови : [в 11 т.] [Электронный ресурс] / [за ред. І. К. Білодіда]. – К. : Наукова думка, 1980. – Режим доступа до ресурсу: <http://sum.in.ua/>
186. Смирнів В. Зображення роботів в українській науковій фантастиці / Володимир Смирнів // Сучасність. – Мюнхен, 1989. – Ч. 11 (343) – С. 25–39.
187. Смирнов И. П. Фантастическое как (сверх) жанр / И. П. Смиронов // Новый филологический вестник. – 2007. – № 2 (5). – С. 19– 33.
188. Сорочан А. Ю. Новая волна в литературе второй половины XX века [Электронный ресурс] / Александр Юрьевич Сорочан. – Режим доступа до ресурсу: <http://samlib.ru/>
189. Стерлинг Б. Киберпанк в 90-х годах [Электронный ресурс] / Брюс Стерлинг. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.lib.ru/>

190. Стругацкий А. Фантастика – литература / Стругацкий Аркадий, Стругацкий Борис // О литературе для детей. – Л. : Детская литература, 1965. – Вып. 10. – С. 131–141.
191. Стужук О. Художня фантастика як теоретична проблема / Олеся Стужук // Слов'янська фантастика. – К. : 2012. – С. 52–66.
192. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 [Електронний ресурс] / Олеся Іванівна Стужук – 2006. – Режим доступу до ресурсу: <http://librar.org.ua/>
193. Стужук О. І. Художня фантастика: проблема класифікації / Олеся Іванівна Стужук // Філологічні семінари. Художня форма. – К. : ВГЦ Київський університет, 2005. – Вип. 8. – С. 98–101.
194. Суэнвик М. Постмодернизм в фантастике: руководство пользователя [Електронний ресурс] / Майкл Суэнвик. – Режим доступу до ресурсу: <http://danshorin.com/>
195. Тамарченко Е. Уроки фантастики / Евгений Тамарченко // В мире фантастики: [сб. статей и очерков о фантастике]; [сост. А. Кузнецов] – М. : Молодая гвардия, 1989. – С. 130–151.
196. Тамарченко Н. Д. Фантастическое / Н. Д. Тамарченко / Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. – М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 279.
197. Тарнашинська Л. Антропологічні колізії художньої свідомості: жанрово-стильові актуалізації та модифікації у творчості українських шістдесятників / Людмила Тарнашинська. // Слово і час : [науково-теоретичний журнал]. – 2011. – № 5. – С. 3–15.
198. Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія: новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій / Людмила Тарнашинська// Слово і час : [науково-теоретичний журнал]. – 2009. – № 5. – С. 48–61.

199. Татаренко А. Сербська літературна фантастика постмодерної доби (штрихи до портрета літературного явища) / Алла Татаренко // Слов'янська фантастика : [зб. наук. праць]. – К. : Київський університет, 2012. – С. 523–535.
200. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров; [перев. с фр. Б. Нарумова] – М. : Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1999. – 144 с.
201. Тодоров Ц. Понятие литературы / Цветан Тодоров // Семиотика языка и литературы / [пер. с англ., исп. и фр. яз.; под ред. Ю. С. Степанова]. – М. : Радуга, 1983. – С. 350–369.
202. Толстой А. Аэлита / Алексей Толстой // Гиперболоид инженера Гарина. Аэлита / Алексей Толстой. – М.: Металлургия, 1985. – С. 259-391.
203. Толстоухов А. В. Філософія природи : [монографія] / [А. В. Толстоухов та ін.]. – К. : ПАРАПАН, 2006. – 208 с.
204. Тульчинский Г. Л. Тело свободы / Г. Л. Тульчинский, М. Н. Эпштейн // Философия тела. Тело свободы / Г. Л. Тульчинский, М. Н. Эпштейн. – СПб. : Алтея, 2006. – С. 196–424.
205. Тюпа В. И Характер литературный / В. И Тюпа // Краткая литературная энциклопедия: [в 9 т.]; [гл. ред. А. А. Сурков]. – М. : Советская энциклопедия, 1967. – Т. 8 – С. 215-219.
206. Тюпа В. И. Произведения и его имя: заглавие // Литературный текст: проблемы и методы исследования / В. И. Тюпа – М.; Тверь, 2000. – С. 9–18.
207. Уоттс П. Остров [Электронный ресурс] / Питер Уоттс. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.e-reading.club/>
208. Уэллс Г. Война миров / [пер. М. Зенкевича] // Машина времени. Человек-невидимка. Война миров. Рассказы / Герберт Джордж Уэллс. – М. : АСТ, Астрель, 2010. – С. 243–390.
209. Уэллс Г. Машина времени / [пер. К. Морозовой] // Машина времени. Человек-невидимка. Война миров. Рассказы / Герберт Джордж Уэллс. – М. : АСТ, Астрель, 2010. – С. 15–106.

210. Уэллс Г. Остров доктора Моро / [пер. К. Морозовой] // Остров доктора Моро. Рассказы / Герберт Уэллс. – М. : АСТ, Астрель, Полиграфиздат, 2010. – 256 с.
211. Уэллс Г. Предисловие к сборнику «Семь знаменитых романов» / Герберт Уэллс; [пер. М. Ландора] // Собрание сочинений: [в 15 т.] / Герберт Уэллс. – М. : Правда, 1964. – Т. 14. – С. 349–354
212. Уэллс Г. Человек-невидимка / Г. Уэллс; [пер. Д. Вейса] // Машина времени. Человек-невидимка. Война миров. Рассказы / Герберт Джордж Уэллс. – М. : АСТ, Астрель, 2010. – С. 107–242.
213. Федорова Т. К вопросу о сущности, структуре и реализации воображения / Татьяна Федорова // Сибирский педагогический журнал. – 2009. – № 13. – С. 276-283.
214. Фетисова А. Научная фантастика в условиях модерна и постмодерна: культурно-исторические аспекты : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Александра Фетисова – Ростов-на-дону, 2008. – 22 с.
215. Философия техники: История и современность : [монография] / [подгот. В. Г. Горохов и др.; отв. ред. В. М. Розин]. – М., 1997. – 283 с.
216. Философский энциклопедический словарь / [гл. ред.: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов]. – М. : Сов. Энциклопедия, 1983. – 840 с.
217. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Ольга Михайловна Фрейденберг. – М. : Восточная литература РАН, 1998. – 800 с.
218. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / Эрих Фромм; [вступ. ст. П. С. Гуревич]. – М. : Республика, 1994. – 447 с.
219. Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики / К. Г. Фрумкин. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 240 с.
220. Фуко М. Герменевтика субъекта / Мишель Фуко. – СПб. : Наука, 2007. – 677 с.
221. Фуко М. Слова и вещи / Мишель Фуко; [пер. с фр. П. В. Визгин, Н. С. Автономова]. – СПб. : Прогресс, 1977. – 404 с.

222. Фуко М. Что такое автор? [Электронный ресурс] / М. Фуко. – М. : Касталь, 1996. – Режим доступа до ресурсу: <http://lib.ru/>
223. Фукуяма Ф. Наше постчеловеческое будущее: последствия биотехнологической революции / Ф. Фукуяма; [пер. с англ. М. Б. Левина]. – М. : АСТ: ЛЮКС, 2004. – 349 с.
224. Хайдеггер М. Вопрос о технике / М. Хайдеггер // Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер; [пер. с нем. В. В. Бибихина]. – М.: Республика, 1993. – С. 221–238.
225. Хайнлайн Р. Имею скафандр – готов путешествовать / Роберт Хайнлайн // Туннель в небе / Роберт Хайнлайн. – Новосибирск: Детская литература, 1997. – С. 5-224.
226. Хализев В. Е. Вымысел / Валентин Евгеньевич Хализев // Литературная энциклопедия терминов и понятий; [гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : Интелвак, 2001. – С. 153– 156.
227. Хализев В. Е. Теория литературы / Валентин Евгеньевич Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.
228. Циолковский К. Э. Избранные труды / Константин Эдуардович Циолковский. – М. ; Изд-во Академии Наук СССР, 1962. – 535 с.
229. Циолковский К. Э. Только ли фантазия? [Электронне джерело] / Константин Эдуардович Циолковский // Комсомольская правда. – 1935. – № 168. – Режим доступа до ресурсу: <http://tsiolkovsky.org/>
230. Цицерон. Философские трактаты / Цицерон; [пер. с латинского М. И. Рижского]. – М. : Наука, 1985. – 384 с.
231. Чан Т. Понимай [Электронне джерело] / Тед Чан. – Режим доступа до ресурсу: <http://royallib.com/>
232. Чеклецов В. В. Проблема изменения природы человека в контексте становления нанотехнологий : автореф. дис. ... канд. филос. наук : спец. 09.00.08 / Чеклецов Вадим Викторович. – М., 2012. – 22 с.

233. Черная Н. И. В мире мечты и предвидения: Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности [Электронный ресурс] / Наталья Ильинична Черная. – К. : Наукова думка, 1972. – 228 с.
234. Чернышева Т. Человек и среда в современной научно-фантастической литературе [Электронный ресурс] / Татьяна Аркадьевна Чернышева // Фантастика, 1968 : [антология]; [сост. Дмитрий Биленкин]. – М. : Молодая гвардия, 1969. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.fandom.ru/>
235. Чернышева Т. А. Природа фантастики : [монография] [Электронный ресурс] / Татьяна Аркадьевна Чернышева. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1985. – 336 с. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.e-reading.club/>
236. Чехов А. П. Письмо Суворину А. С., 27 октября 1888 г. Москва. [Электронный ресурс] / Антон Павлович Чехов. – Режим доступа до ресурсу: <http://chegov.niv.ru/>
237. Чигиринская О. Фантастика как способ организации хронотопа [Электронный ресурс] / Ольга Чигиринская. – Режим доступа до ресурсу: <http://heartofsword.eu/>
238. Чупринин С. И. Жизнь по понятиям: русская литература сегодня [Электронный ресурс] / Сергей Иванович Чупринин. – М. : Время, 2007. – 766 с. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.e-reading.club/>
239. Шелер С. Избранные произведения / С. Шелер. – М. : Гнозис, 1994. – 490 с.
240. Шелли М. Франкенштейн. Последний человек / Мэри Шелли. – М. : Ладомир, Наука, 2010. – 672 с.
241. Шелли М. 2048 [Электронный ресурс] / Мерси Шелли. – М. : Снежный Ком, 2010. – 400 с. – Режим доступа до ресурсу: <http://loveread.ec/>
242. Шкуров Е. Основне стратегије осмишљавања Номо Futurusa у фантастичној књижевности / Евгениј Шкуров // Тело у словенској футурофантастици; [уред. Дејан Ајдачић]. – Београд : SlovoSlavia, 2011. – С. 307–337.

243. Шкуров Є. Біотехнології та людина у науковій фантастиці (на матеріалі циклу «Геном» Сергія Лук'яненка) / Євген Шкуров // Мова і культура: [науковий журнал]. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 17. – Т. V (173). – С. 275–281.

244. Шкуров Є. Наукова фантастика у теоретичному дискурсі / Євген Шкуров // Літературознавчі студії : [зб. наук.праць]. – К. : ВПЦ Київський університет, 2013. – Вип. 39. – Част. 2. –С. 482–488.

245. Шкуров Є. Основні стратегії осмислення Homo Futurus у фантастичній літературі (Бердник О. «Вогнесміх» та Нікітін Ю. «Транслюдина») / Євген Шкуров // Літературознавчі студії : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ Київський університет, 2010. – Вип. 29. – С. 436–444.

246. Шкуров Є. Поняття фантастичного у маніфесті Шарля Нодьє «Про фантастичне у літературі» / Євген Шкуров // Теорія літератури: концепції, інтерпретації : [наук. зб.]; [ред.-кол.: Л. В. Грицик (голова) та ін.]. – К., 2015. – С. 279–289.

247. Шкуров Є. Природа людського у науково-фантастичній новелі С. Лук'яненка «Л – означає люди» / Євген Шкуров // Теорія літератури : концепції, інтерпретації: [наук. зб.]; [ред.-кол.: Л. В. Грицик (голова) та ін.]. – К., 2014. – С. 309–319.

248. Шкуров Є. Природа фантастичного у науковій фантастиці / Євген Шкуров // Літературознавчі студії : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ Київський університет, 2014. – Вип.40. – Част. 2. – С. 353–361.

249. Шкуров Є. Становлення наукової фантастики у ХІХ столітті / Євген Шкуров // Літературознавчі студії : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ Київський університет, 2015. – Вип. 46. – С. 334–355.

250. Шкуров Є. Технооптимізм і технопесимізм у науковій фантастиці. / Євген Шкуров // Літературознавчі студії : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ Київський університет, 2015. – Вип. 43. – Част. 2. – С. 341–347.

251. Шкуров Є. Трансформація фольклорних образів у А. Беляніна (на матеріалах циклу «Служба таємного розшуку царя Гороха») / Євген Шкуров //

Літературознавчі студії : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ Київський університет, 2011. – Вип. 31. – С. 435–441.

252. Шкуров Є. Футурологічний аспект фантастики Юрія Нікітіна (на матеріалах романів «Транслюдина», «Я – сингуляр» та «Надлюдина») / Євген Шкуров // Літературознавчі студії : [зб. наук.праць]. – К. : ВПЦ Київський університет, 2013. – Вип. 37. – Част. 2. – С. 442–448.

253. Шкуров Є. Художня фантастика в дихотомії "віра – невіра" / Євген Шкуров // Літературознавчі студії : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ Київський університет, 2017. – Вип. 48. – Част. 2. – С. 268–281.

254. Шкуров Є. В. Деградація людини в повісті С. та М. Дяченків «Лихоманка» / Є. В. Шкуров // Слов'янська фантастика : [зб. наук. праць]. – К. : Освіта України, 2016. – Т. 3. – С. 165–172.

255. Шкуров Є. В. Людина і техніка в оповіданні С. Лук'яненка «Нема чого ділити» / Є. В. Шкуров // Слов'янська фантастика : [зб. наук.праць]. – К. : Освіта України, 2015. – Т. 2. – С. 402–411.

256. Шкуров Є., Айдачич Д. Світ богів та його руйнування у циклі Юрія Нікітіна / Євген Шкуров, Деян Айдачич // Слов'янська фантастика : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ Київський університет, 2012. – С. 296–309.

257. Шмид В. Нарратологія / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

258. Щербаков В. Путешествие в неведомые страны [Електронний ресурс] / В. Щербаков. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.e-reading.club/>

259. Эллис Э. Паровой человек в прериях [Електронний ресурс] / Эдвард Эллис. – Режим доступу до ресурсу: <https://flibusta.is/>

260. Эшкрофт Ф. Искра жизни: Электричество в теле человека / Фрэнсис Эшкрофт. – М. : Альпина нон-фикшн 2015. – 394 с.

261. Юдин Б. Г. О человеке, его природе и его будущем [Електронний ресурс] / Борис Григорьевич Юдин // Вопросы философии. – 2004. – № 2. – Режим доступу до ресурсу: <http://antropolog.ru/>

262. Юдин Б. Г. От утопии к науке: конструирование человека. Вызов познанию: Стратегии развития науки в современном мире [Электронный ресурс] / Борис Григорьевич Юдин. – М. : Наука, 2004, – Режим доступа до ресурсу: <http://ec-dejavu.ru/>
263. Юдин Б. Г. Сотворение трансчеловека [Электронный ресурс] / Б. Г. Юдин. – Вестник Российской академии наук. – 2007. – Т. 77. – № 6. – Режим доступа до ресурсу: <http://transhumanism-russia.ru/>
264. Юнг К. Г. Отношение между Я (эго) и бессознательным / К. Г. Юнг. – Режим доступа до ресурсу: <http://jungland.ru/>
265. Яковенко С. Предмет літературознавчої антропології. Польський варіант / С. Яковенко // *Studia methodologica*. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. – Вип. 24. – 154 с.
266. Ясперс К. Современная техника / Карл Ясперс // Новая технократическая волна на Западе / К. Ясперс; [пер. с нем. М. И. Левиной]. – М. : Прогресс, 1986. – С. 119–146.
267. Aldiss B. W., Wingrove D. Trillion Year Spree : The History of Science Fiction / Brian Wilson Aldiss, David Wingrove. – NY : Atheneum, 1986. – 639 pp.
268. Armstrong L. Randolph Z. Old Man Mose [Электронный ресурс] / L. Armstrong. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.oldielyrics.com/>
269. Elf lobby blocks Iceland road project [Электронный ресурс] // *The Guardian*. – 2013. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.theguardian.com/>
270. Gernsback H. A New Sort of Magazine [Электронный ресурс] / Hugo Gernsback // *Amazing Stories*. – 1926. – Режим доступа до ресурсу: <https://archive.org/>
271. Gernsback H. Fiction Versus Facts [Электронный ресурс] / Hugo Gernsback // *Amazing Stories*. – 1926. – Режим доступа до ресурсу: <https://archive.org/>
272. Iggy Pop. In the deathcar [Электронный ресурс] / Iggy Pop. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.metrolyrics.com/>

273. Nodier C. Jean-François les bas-bleus [Електронний ресурс] / Charles Nodier // Les Cent-et-une nouvelles des Cent-et-un. – 1832. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.biblisem.net/>

274. Resnick M. Soulmates [Електронний ресурс] / Mike Resnick, Lezli Robyn. – Режим доступу до ресурсу: <http://lingualeo.com/>

275. Roberts A. The History of Science Fiction / Adam Roberts. – NY : Palgrave Macmillan, 2006. – 368 pp.

276. Shkurov Y. Ontology of Science Fiction Image / Yevhen Shkurov // Spheres of Culture (Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies) / Editor-in-Chief prof. I. Nabytovych; Volume XIII. – Lublin : Maria Curie-Sklodowska University, 2016. – P. 263–272.

277. Szkurow J. Podstawowe strategie przedstawiania Homo Futurus w literaturze fantastycznej / Jewgenij Szkurow // Ciało w futurofantastyce słowiańskiej / pod redakcją naukową Dejana Ajdač – : Collegium Columbinum, 2012. – str. 255–279.