

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА  
Навчально-науковий інститут філології  
Кафедра слов'янської філології

**СОЦІАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА У СЛОВ'ЯНСЬКІЙ  
ФАНТАСТИЧНІЙ ПРОЗІ II ПОЛОВИНИ XX СТ.  
(на матеріалі творів В. Парала, С. Лема  
та І. Росоховатського )**

**Кваліфікаційна робота**  
на здобуття ОС «магістр»  
студентки II курсу  
галузі знань 03 «гуманітарні науки»,  
спеціальності 035 «філологія»,  
спеціалізації 035.038 «Слов'янські  
мови та літератури (переклад включно),  
перша – чеська»,  
ОНП «Славістика Центрально-Східної  
Європи і Балкан: теоретичні та прикладні студії: чеська та українська мови і  
літератури»  
**Тетяни ПОНОМАРЕНКО**

Науковий керівник:  
к.філол.н., доцент кафедри  
слов'янської філології  
**Олена ПОГРЕБНЯК**

«Допущено до захисту»  
Протокол № 12 кафедри  
слов'янської філології  
ННІФ від 27.04.2023  
Завідувач кафедри  
к.філол.н., доц. \_\_\_\_\_

**Олена ДЗІЮБА-ПОГРЕБНЯК**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ФАНТАСТИКИ</b> .....	6
1.1 Еволюція становлення літературної фантастики у ХХ столітті.....	9
1.2 Жанрові особливості sci-fi у межах сучасних класифікацій і типологій.....	13
1.3 Розвиток наукової фантастики у слов'янських літературах.....	18
<b><u>Висновки до Розділу I</u></b> .....	27
<b>РОЗДІЛ II. СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС СЛОВ'ЯНСЬКОЇ НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНОЇ РОМАНІСТИКИ ХХ СТ.</b> .....	29
2.1 Роль соціальної проблематики у фантастичних художніх творах.....	30
2.2 Візії майбутнього у sci-fi літературі слов'янських країн.....	35
2.3 Поетика і художність у соціально-фантастичному романі.....	48
<b><u>Висновки до Розділу II</u></b> .....	55
<b>РОЗДІЛ III. НАЦІОНАЛЬНІ ЛІТЕРАТУРНО-ФАНТАСТИЧНІ МОДЕЛІ У ПОРІВНЯЛЬНОМУ АСПЕКТІ</b> .....	56
3.1 В. Парал – Війна з багатоликим звіром (1983).....	57
3.2 С. Лем – Футурологічний конгрес (1971).....	61
3.3 І. Росоховатський – Справа командора (1966) .....	67
<b><u>Висновки до Розділу III</u></b> .....	70
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	72
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	75

## ВСТУП

Жанр фантастичної прози у слов'янській літературі не набув широкого розповсюдження, та все ж у літературному дискурсі – як українському, так і східноєвропейському – зустрічаються визначні представники, які працювали на ниві наукової фантастики та конструктивізму, їхня творчість також включала ознаки дистопії – здебільшого це розвиток передових технологій, екологічні катаклізми, розквіт тоталітарних режимів та моральний занепад людства; дегуманізація суспільства.

Основною ознакою фантастики є наявність у творі фантастичного допущення – фактора, який невідомий або неможливий у реальному світі. Саме цей фактор і дозволяє зазирнути за завісу, уявити чи спрогнозувати розвиток подій. Фантастика, зберігаючи в собі традиційні та породжуючи нові міфологеми, слугує унікальним поєднанням раціонального та ірраціонального, певною мірою надприродного. Період економічних і політичних процесів глобалізації, побудови інформаційного суспільства ставить перед людством проблеми, з якими воно раніше, принаймні в такому їхньому глобальному варіанті, не зустрічалося.

Насамперед, це проблема свідомого вибору майбутнього всім людством. Передбачення і попередження подій стають все більш необхідними людству для виживання. Разом з наукою сприяти оптимальному вибору майбутнього покликане й мистецтво і, у першу чергу, такий його вид, як соціальна наукова фантастика, тому що саме вона має особливі прогностичні можливості. Намагання зрозуміти, в чому полягає майбутнє людської цивілізації, стало для письменників рушійною силою, яка спонукала їх робити припущення – можливо наш світ чекає занепад і дистопія, чи навпаки – розвиток, підкорення космосу, органічне співіснування природного та штучного інтелектів і т.д.

**Актуальність обраної теми** зумовлена тим, що при наявності достатньої кількості публікацій про поетику наукової фантастики, її зародження та розвиток, в українському літературознавстві бракує праць, у яких би

досліджувались особливості цього жанру з точки зору його співвідношення з сучасними реаліями. Існує жива необхідність вивчення прогностичного потенціалу соціальної фантастики, особливо в контексті розвитку футурологічних досліджень, які, в свою чергу, з-поміж інших також застосовують методи екстраполяції та моделювання для конструювання гіпотетичної реальності.

Зараз ми на власні очі можемо спостерігати явища, описані письменниками-фантастами 30, 40 чи 50 років назад – от тільки зараз це вже втілюється в реальність, і стається це з кожним роком дедалі швидше. У праці зроблено спробу простежити розвиток слов'янської фантастичної прози з середини ХХ до початку ХХІ століття на прикладі творів В.Парала, С. Лема та І. Росоховатського, особливу увагу зосереджено на соціальному аспекті в їхніх найвідоміших творах.

**Теоретичну і методологічну основу** магістерського дослідження становлять українські та зарубіжні наукові праці з теорії фантастичних жанрів, (О.Нефф, А.Я. Нямцу, О.М.Ковтун); історії чеської (О.М.Зарицький, А.Р.Волков, С.В.Нікольський, О.П.Палій, В.І.Шевчук), польської (Ц. Збешховський, М. Паровський, А. Голланек) та української (О. Стужук, Ю. Ковалів, Я. Цимбал, М. Назаренко) літератури.

**Об'єктом дослідження** є фантастичні твори, обрані з трьох слов'янських літератур: «Війна з багатозвіром» Владіміра Парала (*Válka s mnohozviretem*, 1983р.), «Футурологічний конгрес» Станіслава Лема (*Kongres futurologiczny*, 1971 р.) та «Справа командора» Ігоря Росоховатського (1966 р.).

**Предмет дослідження:** художні прийоми та засоби розкриття соціальної проблематики у слов'янській фантастичній прозі другої половини ХХ ст.

**Метою** магістерської роботи є встановлення особливостей розвитку жанру наукової фантастики у слов'янських літературах, диференціація основних аспектів функціонування соціальної проблематики та визначення спільних та відмінних рис у творах слов'янських письменників-фантастів.

Мета передбачає виконання наступних **завдань:**

- виділити головні особливості жанру наукової фантастики, простежити історико-культурний розвиток цього жанру в слов'янській літературі;
- з'ясувати суспільно-історичне тло виникнення фантастики як жанру, розглянути морально-філософські аспекти у ній, окреслити наявні підходи до вивчення наукової фантастики у літературознавстві;
- проаналізувати втілення соціальної проблематики у науково-фантастичних творах окремих національних літератур: чеської, польської, української;
- дослідити специфіку художнього світу фантастичної прози В. Парала, С. Лема та І. Росоховатського.

У роботі використані такі **методи дослідження**: історико-літературний, культурологічний, компаративний.

**Магістерська кваліфікаційна робота складається** зі вступу, трьох розділів, кожен з яких диференціюється на три підрозділи, та висновків. Список використаних джерел налічує 60 позицій. Загальний обсяг роботи складає 80 сторінок, виклад основного матеріалу займає 75 сторінок.

## РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ФАНТАСТИКИ

Засади жанру наукової фантастики у ХХ столітті включають в себе наукову точність, реалістичність, фантастичні технології та ідеї, а також високий рівень фантазії та креативності. Багато авторів у цей період використовували науково-технічний прогрес як основу для своїх історій, що дозволяло їм розглядати можливості та наслідки наукових відкриттів та досягнень. У цьому жанрі важливо дотримуватися логіки та реалізму, щоб читачі могли відчутати атмосферу історії та повірити в її можливість. В сюжеті фантастичних творів в основі є певні життєві факти і події, але змонтовані в незвичну, неймовірну комбінацію. У будь-якому сюжеті є художній домисел, і письменника-фантаста, відповідно до його задуму, цікавить не те, як відбулася подія, а як вона могла відбутися. Існують і «мандрівні» сюжети, тобто запозичені, хоч вони можуть служити для вираження суто авторських задумів [2, с. 155].

Крім зазначених вище засад, важливо дотримуватись також наступних правил у жанрі наукової фантастики:

1. Логічність: усі події та технології повинні бути логічно обґрунтовані та зрозумілі для читача.
2. Новаторство: важливо представляти нові ідеї та технології, які можуть бути реалістичними у майбутньому.
3. Соціальна проблематика: наукова фантастика часто використовується для висвітлення соціальних проблем та викликів, з якими стикається людство.
4. Фантастичність: необхідно використовувати фантастичні елементи, які дозволять зобразити певні явища з нових точок зору.

Сучасний стан розвитку світової літератури складно уявити без творів, що пророкують майбутнє окремої особистості чи й загалом суспільства, тобто без романів, повістей, оповідань про наявність (поряд із реальними) зовсім інших неземних, дивних, фантастичних світів, які вражають своєю таємничістю. В

той же час і таких, що лякають безперспективним фіналом, бо майже в кожному творі письменника виявлена концепція, яка спонукає до думки про те, що автори через фантастичне дійство творять моделі існуючих суспільств у різних часопросторах (давноминулих, теперішніх, майбутніх).

Наголос на особливостях наукової фантастики робив дослідник та письменник Т. Литовченко: «Фікційні явища, що згодом ставали реальністю, слугують своєрідним художнім засобом. Письменники-фантасти намагаються писати так, аби наблизитись до дійсності, що є головною рисою наукової фантастики (творчість Г. Дж. Веллса, Ж. Верна, О. Зорича, Ю. Смолича тощо)» [16, с. 9].

Письменники-фантасти спонукають нинішнє покоління принаймні замислитися: чи живемо в гармонії з іншими людьми, природою, загалом довкіллям, чи думаємо про нащадків, про майбутнє, чи тільки про день насущний, творимо добро чи зло. Недостатній науковий інтерес до фантастичного жанру зумовлений тим, що на сьогодні до цього жанру літератури здебільшого ставляться як до розважального, не такого серйозного і глибокого, як, скажімо, філософський, історичний або психологічний романи, драматична поема тощо.

Художня фантастика у ХХ ст. стає і об'єктом наукового осмислення, вона породжує ряд літературознавчих запитань – і не тільки історико-літературного характеру (джерела виникнення, способи функціонування, генеза жанроутворень, особливості розвитку в різних періодах національних письменств, типологія змістових і формотворчих своєрідностей її в багатьох художників слова та ін.), а й теоретико-методологічного спрямування. Наприклад, актуальними є запитання: як співвідносяться елементи фантастичного (незвичного, неіснуючого, неймовірного, небувалоого) зі справжнім, реальним світом у літературно-художній фантастиці і якою мірою можливий у ній рівень ідейно-образного вимислу; що спонукає автора до використання художньої умовності з активними її проявами «надприродного»,

«чарівного», «магічного» тощо. Упродовж всієї своєї історії, від витоків і донині, література активно використовує міфологічну тематику, образність і символіку; сюжетні схеми міфів служать основою літературних творів, а міфологічні персонажі перетворюються на літературних героїв. Маючи власну структурну організацію, література не просто освоює і переосмислює міфологічну традицію (як шляхом прямого звернення до міфів, так і через ритуали, казку та героїчний епос), але вдається до метаморфування міфів за законами поетики літературних творів. У літературі художній трансформації підлягають, передусім, міфологічна картина світу, де відбувається подолання хаосу та виникнення космосу, і міфологічний хронотоп, якісну неоднорідність якого висловлює як протиставлення центру периферії, і дискретності простору, розділеного різними кордонами різного виду локуси.

С. Олійник у своїй класифікації поділяє фантастичну літературу на фентезі та *раціональну фантастику*. Серед жанрових різновидів наукової фантастики вчена виокремлює раціональну (прикладну), утопію, власне наукову фантастику, соціально-раціональну фантастику, антиутопію, кіберпанк, постапокаліптику тощо [22, с. 273].

Фантастичні елементи були присутні в українській літературі задовго до II половини ХХ століття – вони зустрічаються в «Енеїді» І. Котляревського, «Мертвецькому Великодні» Г. Квітки-Основ'яненка, творах М. Гоголя «Ніч перед Різдом», «Сорочинський ярмарок», «Вій» і «Страшна помста», багатьох творах Т. Шевченка, недописаному творі О. Стороженка «Марко Проклятий». Леся Українка при написанні «Лісової пісні» опрацювала до 15 збірок із матеріалами українського фольклору.

Д. Сувін, у свою чергу, наголошує: «Наукова фантастика – це такий жанр, для якого необхідними та конкретними показниками слід вважати наявність і взаємозв'язок відчуження та пізнання, що супроводжується генеруванням альтернативних ідей і рішень» [54, с. 14].

Стаття Лесі Українки «Утопія в белетристиці» (1906 р. «Нова громада») вказувала на дедалі більший відхід утопічного письма від ідеалізованих «острівців» до майбутніх установок із технологічним фокусом. Роблячи це, вона окреслила, за словами історика Вальтера Смирнова, «сміливий і вимогливий виклик» наступним авторам, піддаючи утопічну думку різкій критиці щодо природи того, що пізніше буде визначено як наукова фантастика. Л. Українка також стверджувала, що «Невдатна претензія на реалізм гірше псує правдоподібність твору, ніж щира фантастика» [33, с. 172].

Та наразі мова йтиме про більш пізніх письменників, чия творчість включала жанр наукової фантастики – В. Геринович, В. Винниченко, Ю. Смолич, В. Владко, М. Капій, О. Бердник, І. Росоховатський, Ю. Шкрумеляк та інші.

З інших представників слов'янської наукової фантастики варто згадати чеських авторів – К. Чапека, В. Парала, Л. Соучка, Й. Несватбу, та поляків – А. Вишневського-Снерга, Є. Жулавського, і, звісно, С. Лема.

## **1.1 Еволюція становлення літературної фантастики у ХХ столітті**

Різні підходи до розуміння поняття «наукової фантастики» унеможливають єдине її визначення. Досить часто під поняттям «наукова фантастика» розуміють способи раціонального пояснення небувалого. Такі пояснення можуть виступати одночасно і як метод художньої творчості, і як художній прийом.

Термін «науково-фантастичний» в розумінні літератури у 1914 році застосував науковець Яків Перельман. Вже пізніше, у 1926 році, Х'юго Гернсбек, котрий 1915 року ввів загальноприйнятий термін «наукова фантастика», дав таке визначення: *«Наукова фантастика – це вид художньої прози, яку писали Ж. Верн, Г. Веллс і Е. А. По, це чарівні захоплюючі романтичні історії, засновані на наукових даних і пророчому передбаченні»*

[46, с. 267]. У 1947 році Роберт Гайнлайн запропонував для такої фантастики коротке визначення – «література міркувань» [40]. Пізніше, в 1959 році, Гайнлайн запропонував наступне визначення наукової фантастики: *«реалістичне міркування про можливі майбутні події, засноване строго на адекватному знанні реального світу, минулого і сьогодення й повного розуміння природи і значення наукового методу»* [40].

Наукова фантастика – це одночасно жанр та метод у художній творчості; фантастика, в основі якої лежить екстраполяція на тему науки та технологій. У науково-фантастичних творах зображуються речі загалом імовірні в рамках сучасної науки, засновані на теоріях або припущеннях. Переконливе обґрунтування зображуваного також має важливе значення. Досить багато творів засновані на припущенні існування надсвітлової швидкості, але це суперечить спеціальній теорії відносності Ейнштейна, та все ж, принаймні теоретично, може бути обґрунтоване наукою. Досить часто, при вживанні терміну «фантастика», на увазі мається саме наукова фантастика; засновником же її вважається французький письменник Жюль Верн.

Першим письменником, який застосував жорстке обґрунтування фантастики на основі науки свого часу, став французький письменник Жюль Верн. Його творами цього жанру є «П'ять тижнів на повітряній кулі» (1862), «Подорож до центру Землі» (1864), «Двадцять тисяч льє під водою» (1866) та інші.

Наприкінці 1890-х років англійський письменник Герберт Веллс вніс у оптимістичну фантастику елементи песимізму. Г. Ф. Бондаренко стверджував, що, на відміну від «жюльвернівської» фантастики, твори Г. Веллса, такі як «Машина часу» (1895), «Острів доктора Моро» (1896), «Невидимець» (1897), «Війна світів» (1898), містили питання щодо співвідношення науки і моралі, заперечення всесильності науки й техніки [3, с. 15].

У США наукова фантастика отримала потужний розвиток в 1920-і роки, в особливості завдяки поширенню pulp-журналів. Вона розвивалася за напрямками науково-технічного передбачення (Х'юго Гернсбек) і

пригодницької фантастики, зазвичай на тему космосу (Едвард Сміт, Едмонд Гемілтон, Едгар Берроуз). У 20-30-их роках ХХ сторіччя відокремився жанр фентезі, або «чарівної казки для дорослих». Утім, наукова фантастика та фентезі – зовсім різні напрямки фантастики. Якщо в основі наукової фантастики полягають теоретично можливі події, то фентезі оперує магією та міфологією, не пояснюючи їх сучасними науковими знаннями, та більше схоже на казки. Попри це, деякі письменники поєднують ці жанри у своїй творчості, що призводить до появи великої кількості відгалужень та нових напрямків.

Наукова фантастика 1930-40-х збагатилася творчістю Герберта Веллса, Олафа Стейплдона, Олдоса Гакслі. Чимало письменників брали участь у військових діях, що позначилося на наповненні тематичних журналів. У 1949 вийшов роман Джорджа Орвелла «1984», що став класикою антиутопічної прози. Почав творчу діяльність Артур Кларк та інші письменники, згодом відомі як представники «золотого віку фантастики».

1950-і отримали назву «золотого віку фантастики» та позначені творчістю Айзека Азімова, Артура Кларка, Роберта Хайнлайна, Кліффорда Саймака, Рея Бредбері. Багато авторів самі були вченими і ставили собі за ціль популяризацію науки. Починаючи з 1960-х, власне науковій фантастиці стала протистояти розважальна пригодницька література, що використовувала науково-фантастичний антураж. Здобули славу брати Стругацькі, Іван Єфремов, Френк Герберт. Наукова фантастика закріпилася на телеекранах, зокрема в 1966 році стартував культовий телесеріал «Зоряний шлях». Літературний процес десятиліття отримав назву «нової хвилі», яка ліквідувала тематичні рамки наукової фантастики [53].

У Радянському Союзі найбільшої популярності наукова фантастика досягла приблизно у 1960-х роках. Саме в цей період були написані одні з найвідоміших радянських зразків жанру. Із шістдесятими роками пов'язана творчість фантастів: братів Стругацьких, Іллі Варшавського, Олександра Шалімова, Ігора Можейка, відомого як Кір Буличов, та багатьох

інших. Велика частина фантастики тієї епохи була присвячена космічним пригодам. У ті ж самі роки відбувався швидкий розвиток космонавтики, а у 1961 році в космосі уперше побувала людина, що позначилося на тематиці творів. Наукову фантастику проголошували магістральним, і, фактично, єдиноможливим «жанром» радянської фантастики – такі тематичні різновиди, як кіберпанк, космічна опера, техноромантизм, були скеровано «непопулярні» або й зовсім відсутні з ідеологічних причин [34].

О.Ковтун вважає, що постмодернізм наповнює «класичні» типи вимислу новим змістом – science fiction та fantasy, чарівну казку та літературний міф. Руйнуючи важливу для традиційної фантастики ілюзію достовірності, він виводить на перший план не менш важливий для заснованої на вимислі оповіді принцип – філософського іномовлення, гри з реальністю, карнавального переосмислення буття [13, с. 123].

Впродовж 1970-х заявили про себе Станіслав Лем, Джо Голдман. З'явилися культові науково-фантастичні фільми Джорджа Лукаса та Стівена Спілберга, такі як «Зоряні війни», «Близькі контакти третього роду».

У 1980-х роках почав набирати популярність піджанр, подібний до антиутопії — кіберпанк, що отримав назву від однойменного роману Брюса Бетке 1983 року. Після 1980-х знайшов розвиток посткіберпанк.

## **1.2 Жанрові особливості sci-fi у межах сучасних класифікацій і типологій**

Категоризація наукової фантастики іноді може бути проблематичним завданням: деякі науково-фантастичні твори чітко потрапляють у категорію конкретних субжанрів, у той час як інші тісно переплітаються, паралельно поєднують дві або більше тем і мають спільні кордони кількох жанрів.

О. Стужук у своїй праці «Художня фантастика як метажанр» зазначає, що у якості прийому фантастичне виконує допоміжну (службову) функцію, але воно є художнім ядром власне фантастики, наукової фантастики та фентезі,

коли мова йде про нього як про критерій розмежування жанрів [31, с. 9]. Схожий підхід до характеристики фантастики застосовує А. Нямцу. Науковець стверджує, що, зважаючи на складну взаємодію науки та мистецтва, фантастика як метажанр виконує онтологічну, прогностичну, гносеологічну й інші функції [18, с. 6], тому митці художнього слова під час моделювання ірреальності тяжіють до тематико-проблемного розмаїття, що зумовлює породження авантюрної, містичної, екологічної, соціальної, філософської фантастики.

Найпомітнішими напрямками наукової фантастики є:

- альтернативна фантастика
- соціальна фантастика
- військова наукова фантастика
- апокаліптична та постапокаліптична фантастика
- ксенофантастика
- кіберпанк
- космічна опера
- феміністська наукова фантастика.

**Жорстка** або, скоріше, тверда наукова фантастика (*hard SF*) характеризується суворою увагою до деталей точних наук, особливо фізики, астрофізики та хімії. Особливістю цього жанру є жорстке дотримання відповідності тексту відомим на момент написання твору науковим законам. В основі творів такої наукової фантастики лежить природниче допущення: наукове відкриття, винахід, новинка науки чи техніки тощо. З піджанру жорсткої наукової фантастики походять деякі точні прогнози майбутнього. Ціла низка авторів, що писали *hard sci-fi* також відзначилися як науковці: Грегори Бенфорд, Джеффри Лендіс, Девід Брін, Руді Рюкер, Вернор Віндж, Айзек Азімов, Артур Кларк, Хол Клемент, Грег Бір, Ларрі Нівен, Роберт Дж. Соєр, Стівен Бакстер, Іен Бенкс, Аластер Рейнольдс, Чарльз Шеффілд, Бен Бова, Кім Стенлі Робінсон тощо.

На противагу їй вчені виділяють і **м'яку наукову фантастику**, вона зазвичай заснована на соціальних науках, таких як психологія, економіка, політологія, соціологія та антропологія. У цій категорії увагу на себе звертають Урсула Ле Гуїн і Філіп К. Дік. Серед авторів, які створили велику кількість соціально орієнтованої наукової фантастики, можна виділити польських авторів Станіслава Лема і Януша Зайделя. До соціальної та м'якої НФ також відносяться утопічні й похмурі історії: «1984» Джорджа Орвела, «Прекрасний новий світ» Олдоса Хакслі.

Science fiction загалом досить неоднорідна з точки зору проблематики та художніх завдань. Наприклад, чеський дослідник О. Нефф оцінює її за трьома осями:

- «науковість» – ступінь достовірності гіпотези;
- «соціальність» – наявність та глибина соціально-філософської проблематики;
- «фантастичність» – переконливість та майстерність письменника під час втілення фантастичних образів [48].

Для «змістовної» фантастики науковці вибудували систему координат, одна з осей якої визначає властивий конкретному твору тип оповідальної структури (детермінована або адетермінована модель світу з однією або багатьма фантастичними посилками), а інша вісь – «фактуру фантастичних образів», їх приналежність до якоїсь із трьох систем: пов'язаної з казкою та язичницькими віруваннями, із середньовічною міфологією монотеїстичних релігій та народними забобонами і, зрештою, із переломленням у масовій свідомості наукової інтерпретації світу.

**Соціальна фантастика, соціально-філософська фантастика, соціальна наукова фантастика** – це одне з відгалужень наукової фантастики, головний акцент у якому ставиться на розвиток і взаємовідносини у людському суспільстві, менше зацікавлений у присутності технологій та космічної опери і більше у соціологічних моделях чи настановах. Іншими словами, соціальна

фантастика «обговорює антропологію», а також розмірковує про людську поведінку і взаємодії у суспільстві.

Дослідження вигаданого суспільства є одним з найцікавіших аспектів наукової фантастики, що дозволяє йому виконувати інтелектуальні (Герберт Веллс, «Заключне коло раю») і запобіжні («451 градус за Фаренгейтом») функції, критикувати сучасний світ (Вашингтон Ірвінг, «Ріп ван Вінкль»; Олександр Громов, «Антарктида-онлайн») і його рішення, зображати альтернативні суспільства («Світ Полудня» братів Стругацьких) і вивчати наслідки порушення етичних принципів.

А. Нямцу у праці «Фантастика и общекультурная традиция (проблемы теории)» наводить думку, що, зважаючи на складну взаємодію науки та мистецтва, фантастика як метажанр виконує онтологічну, прогностичну, гносеологічну й інші функції [22, с. 120], тому під час моделювання ірреальності митці художнього слова тяжіють до тематико-проблемного розмаїття, що зумовлює породження авантюрної, містичної, екологічної, соціальної, філософської фантастики.

**Військова наукова фантастика** є одним з піджанрів наукової фантастики, в якому головні герої є членами військової служби і учасниками збройних конфліктів, які відбуваються, як правило, в просторі або на планеті, окрім Землі. Докладний опис конфлікту, тактика і роль військової служби та окремих членів цієї служби є основою для військової наукової фантастики. Такі історії часто мають особливості фактичних минулих та поточних конфліктів Землі, тільки приклад з країнами замінюється на цілі планети або галактики зі схожими характеристиками, лінкори просторовими лінійними кораблями тощо.

**Дистопічна фантастика** досить часто поєднується з апокаліптичною і постапокаліптичною, зазвичай світ, змальований у таких романах, характеризується пригноблюючим суспільним контролем, здійснюваним авторитарним або тоталітарним урядом. Характерною рисою саме дистопічної

фантастики є те, що описуване суспільство виникло в ході розвитку сучасного суспільства, а не глобальної катастрофи, світової війни, епідемії і т.д.

У свою чергу апокаліптична та дистопічна література змальовує саме такі сценарії: дія розвивається у світі після якої-небудь глобальної катастрофи. Як остання представляються: третя світова війна із застосуванням ядерної, хімічної або біологічної зброї, вторгнення інопланетян, повстання машин на чолі штучного інтелекту (роботів), пандемія, падіння астероїда або інші катастрофи. У контексті оповіді розглядається зріз сучасної дійсності через призму сприйняття далеких поколінь. У літературі цей жанр близько стоїть й іноді змішується з кіберпанком – жанром, який описує світ високих технологій, але зі знеособленням людини, і який нерідко виник після глобальних катастроф. Термін «постапокаліпсис» вперше вжив критик Алан Франк в 1987 році.

Менш популярними піджанрами наукової фантастики є:

- **Ксенофантастика:** де головними героями (або одними з головних) тут виступають не люди, а інші розумні істоти. Можуть фігурувати також відмінні від земних форми життя, як мислячі планети чи туманності.

Прикладами ксенофантастики є «Едем» Гаррі Гаррісона, «Ворог мій» Баррі Лонгайера.

- **Космічна опера:** зазвичай містить у собі міжзоряні мандрівки, пригоди на чужих планетах, зустрічі з чужими цивілізаціями (здебільшого гуманоїдними). Для космічної опери характерний простий поділ на добро й зло. Герої здійснюють подвиги, часто рятують планети, галактики, отримуючи в нагороду кохання, матеріальний скарб.

Засновником вважається Едвард Елмер Сміт. Представники: Едгар Берроуз, Едмонд Гамільтон, Пол Андерсон, Ден Сіммонс.

- **Християнська наукова фантастика:** присутні важливі християнські теми, написані з християнської точки зору. Ці теми можуть бути тонкими, виражені за аналогією, або більш явними. Основні впливи включають ранню

наукову фантастику таких авторів, як Клайв Стейплз Льюїс, а свіжіші представники – Стівен Лохед і Тім ЛаХей.

- В основі піджанру **альтернативна історія** лежить припущення, що якась з історичних подій не відбулася, в результаті чого історія пішла іншим шляхом.

У своїй праці «Фантастика и общекультурная традиция (проблемы теории)» А. Нямцу пише, що приклади окремих класифікацій можна множити, але узагальнюючи можна сказати, що розмежування літературної фантастики, як правило, ведеться за такими параметрами:

- характером фантастичної посилки (science fiction fantasy);
- за функцією фантастичної посилки і втілюваною нею проблематикою (наукова «соціальна»; «тверда» «м'яка»; «технічна» - «гуманітарна» і т. д. фантастика);
- за місцем фантастичного елемента (структуроутворюючий принцип – елемент поетики);
- за роллю фантастичного елемента («змістовна» та «формальна» фантастика);
- а також у неспеціальних роботах з тематики, пафосу, типу сюжету (філософська, психологічна, пригодницька, сатирична фантастика тощо). [12, с. 223].

### **1.3. Розвиток наукової фантастики у слов'янських літературах.**

Іноді першим фантастичним твором, складеним на території сучасної України, за наявність описів потойбічних істот, називають Києво-Печерський патерик – збірку оповідей про заснування Києво-Печерського монастиря і життя його перших насельників. Фантастичними визначаються декотрі твори Петра Могили XVII століття. «Козацькі літописи» XVII - XVIII століть місцями містять оповіді про фольклорних істот та деякими дослідниками називаються попередниками української літератури жахів. Фантастичні

елементи містить трагікомедія Феофана Прокоповича «Володимир», створена на початку XVIII століття.

Першою книгою, написаною літературною українською мовою, що має фантастичний характер, є віршований роман Івана Котляревського «Енеїда» (1798). Проте першою книгою, що відповідає усім жанровим канонам у традиційному розумінні є об'ємний фантастично-філософський роман Яна Потоцького «Рукопис, знайдений у Сарагосі» [Manuscrit trouve a Saragosse] (1804; випр. 1813—1814), написаний латиною. У Івана Котляревського в «Енеїді» (1798) та п'єсі «Москаль-чарівник» (1819) фольклорні та містичні допущення поєднуються з гумористичним. Фантастичні сюжети мали «Конотопська відьма» (1833) Григорія Квітки-Основ'яненка, «Причинна» (1837) Тараса Шевченка, «Лісова пісня» (1911) Лесі Українки. Незаслужено призабутим в історії вітчизняної фантастики залишається ім'я видатного польськомовного українського фантаста Стефана Грабинського, котрого порівнюють з такими майстрами фентезі й жахів, як Едгар По і Говард Лавкрафт. Марко Вовчок (Марія Вілінська) була першою з перекладачів творів зарубіжних наукових фантастів українською, зокрема Жуля Верна [2, с. 243].

У перших двох номерах літературного журналу «Шляхи мистецтва» за 1922 рік були опубліковані два оповідання, згодом об'єднані в цикл під назвою «Омашинення людства» за авторством письменника-аматора Сандра Касянюка. Ці твори можна назвати першим зразком наукової протофантастики в українській літературі. У 1924 році був опублікований перший власне науково-фантастичний та утопічний твір українською мовою, роман Володимира Винниченка «Сонячна машина». Після нього фантастичні твори публікували Іван Ле, Юрій Смолич (цикл «Прекрасні катастрофи» (1929—1934)). Гео Шкурупій став першим українським письменником, котрий спеціалізувався на фантастичних творах в рамках футуризму. Володимир Владко в 1935 році створив роман «Аргонавти всесвіту» – перший в українській літературі твір про політ у космос. У романі «Нащадки скіфів»

(1937) він же описав підземний світ, де раби-греки ведуть класову боротьбу зі скіфами-рабовласниками, започаткувавши цим вітчизняну історичну фантастику. У рамках «фантастики близького прицілу» творили Дмитро Бузько, відомий у цій ниві за романом «Кришталевий рай» (1935), Микола Трублаїні, Мирослав Капій.

З 1946 року в СРСР почалася боротьба з «українським націоналізмом» і вітчизняна фантастика продовжила існувати тільки як «фантастика ближнього прицілу». Пізніше у відповідь на це Володимир Винниченко написав «Слово за тобою, Сталіне» (1968), що став першою в українській фантастиці спробою написання альтернативної історії [10, с. 24]. Продовжував творити Володимир Владко («Фіолетова загибель», «Сивий капітан», «Позичений час»), 1956-го успішно дебютував Василь Бережний з повістю «У зоряні світи». Відомість отримав Микола Дашкієв, повість якого «Зуби дракона» (1956) отримала премією Республіканського конкурсу на найкращу науково-фантастичну і пригодницьку книгу для дітей та юнацтва. Олександр Ільченко в 1958 році написав фантазмагоричний роман «Козацькому роду нема переводу, або ж Козак Мамай та чужа молодиця». Олесь Бердник став розвивати ідеї Віри Крижановської та Івана Єфремова («Серце Всесвіту», «Стріла Часу», «Шляхи титанів», «Покривало Ізиди»), при цьому більше уваги звертаючи на моральні аспекти, особливо у романі «Чаша Амрїти» (1968), але був репресований. Досить тривалий час після цього більшість українських письменників-фантастів видавалися російською: Борис Штерн, Володимир Савченко, Володимир Заєць, Євген Філімонов, Ернст Маринін, Андрій Печенезький. Рідною мовою творив Юрій Ячейкін, відомий за циклом дитячої фантастики «Пригоди капітана Небрехи» (1965—1973). Рідкісним прикладом українських фантастичних коміксів стали роботи Анатолія Василенка.

Період так званої «Перебудови» ознаменувався появою ряду нових імен: Лева Вершиніна, Наталії Гайдамаки, Людмили Козинець, Єлизавети Манової, Віталія Забірка, Володимира Залісенка та інших. Борис Штерн, Володимир

Заєць стали публікувати свої оповідання й романи українською. На межі 1980-90-х емігрант Микола Руденко увійшов до української фантастики з романами «Син Сонця — Фаетон» (1989) і «Ковчег Всесвіту» (1991), в яких розвивав тему розумного Всесвіту і необхідності духовної єдності. Повернувся до творчості Олесь Бердник [6, с. 352].

Фантастикою Н. Гайдамака захоплювалася змалку, зрештою вона спробувала написати щось і сама. Її перше оповідання «Тільки три кроки» побачило світ у журналі «Знання та праця» 1988 р. У 1990 р. у видавництві «Молодь» вийшла книга «Позначена блискавицею», оповідання друкувалися у збірниках та періодиці. Для творчості Н. Гайдамаки характерні своєрідна система образності, ліричність і поетичність викладу, тяжіння до притчі та вирішення складних проблем морально-етичного плану [5].

До 2000 року видання літературної фантастики в Україні суттєво зменшилося. При тому, що в країні жило понад 30 письменників-фантастів, їхні твори більшою мірою виходили іншими мовами, стаючи частиною інших літератур. Українською продовжували писати Галина Малик, Галина Пагутяк, Яна Дубинянська, Олег та Валентин Авраменки, Радій Радутний. Багато творів публікувалися в періодиці, не маючи окремих видань. Досить активно перекладалися зарубіжні популярні фантастичні твори Джоан Роулінг, Джона Толкіна, Клайва Льюїса, Джорджа Мартіна.

У 2010-і утвердилася думка, що фантастична література в Україні існує й активно розвивається, натомість фантастознавство малорозвинене та представлене здебільшого самими письменниками. По-друге, фантастика в Україні — двомовна, а домінуючі позиції займає саме російськомовна література. В Україні існує кілька об'єднань фантастів-початківців і професійних письменників: комісія з пригодницької та фантастичної літератури Національної Спілки письменників України, клуб любителів фантастики «Чумацький шлях» при НСПУ, творча майстерня «Второй блин» під керівництвом харківських фантастів Дмитра Громова та Олега

Ладженського (Генрі Лайон Олді), творча майстерня Марини та Сергія Дяченків (Київ), дніпропетровська літературна майстерня «Демосфера» та одеське об'єднання фантастів «Літературна Палуба». Найвідомішими українськими фантастами 2010-х є подружжя Дяченків, Святослав Добровольський, Генрі Лайон Олді, Юрій Щербак [4].

В 2013 році у Швейцарії канадським літературознавцем українського походження Волтером (Володимиром) Смирнівим була видана узагальнююча праця з історії і типології україномовної фантастики «Українська фантастика: історичний і тематичний огляд». У 2019 році колективом ентузіастів це безпрецедентне дослідження було перекладене на українську мову і видане обмеженим тиражем.

Основу чеської наукової фантастики заклав наприкінці ХІХ століття Карел Плєскач у своєму романі «Život na Měsíci» (1881). Також варто згадати роботи Якуба Арбеса, який створив новий жанр у європейській літературі. Мова йде про романетто – повісті, де реальна дійсність химерно, але все-таки органічно, поєднувалася з романтичною фантастикою. У своїх творах письменник відчайдушно намагається переконати читача в тому, що лише загальнолюдська солідарність та спроби порозумітись зможуть запобігти кривавій трагедії світових війн та забезпечити людям мир, про який вони мріють упродовж багатьох століть, Арбес палко вірив у безмежні можливості людського розуму, якому все під силу.

Не можна забувати й про Сватоплука Чеха із його романами «Pravý výlet pana Broučka do měsíce» (1887) та «Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do XV. století» (1888) де міщанська обмеженість постає як соціальна хвороба, що призводить до руйнації основ держави і загрожує національній безпеці.

Технічно першим прикладом науково-фантастичного твору можна вважати анонімний, несправедливо забутий утопічно-фантастичний фейлетон «Na novém světě», який вперше був опублікований у 1905 році в брненському журналі Červánky.

У наукових працях С.В. Нікольського, одного з провідних слов'янських богемістів старшого покоління, поряд з цікавими спостереженнями та цінними висновками про національну специфіку чеської літератури та особливості її розвитку, міститься низка концептуальних положень та методологічних підходів, важливих для розвитку теорії літератури — і зокрема для фантастознавства як однієї з її областей. Дані положення та підходи, заявлені С.В. Нікольським ще наприкінці ХХ ст., зберігають, на наш погляд, наукову цінність і нині, наприкінці першої чверті ХХІ століття.

Досліджуючи жанрову поліфонію творчості К. Чапека, літературознавці звертають увагу на багатство форм та способів оповідання, присутніх у книгах чеського прозаїка та драматурга. «Інтерес письменника до загальних філософських питань розвитку людства та макросуперечностей сучасного світу, увага до нових життєвих явищ <...> були джерелом того, що в його творах здійснюється <...> синтез різних форм пізнання <...> Звідси і структурно-художня різноманітність його романів і драм, що поєднують у собі риси філософсько-мистецьких побудов, наукової фантастики, соціальної утопії, сатири, поетичної традиції» [42, с. 41]. У своїй «Війні з саламандрами» він засуджував бездумне потурання агресору і гонитву за економічними вигодами перед реальною загрозою світової війни.

Сатирико-фантастичні тексти К. Чапека цілком можна виділити в особливу лінію творчості, що найбільш яскраво розкриває особливості його художнього обдарування, також у дослідженнях неодноразово підкреслюють, що «найкращі твори Чапека виникали на схрещенні шляхів наукової фантастики, соціальної утопії, філософських жанрів та сатири» [41, с. 96].

Драма Карела Чапека «R.U.R» вважається першим класичним чеським sci-fi твором. До цього жанру можна зарахувати й пізніші твори автора, такі як «Kraakatit», «Vec Makropulos», «Válka s mloky» чи «Továrna na absolutno» – з точки зору сьогодення їх можна віднести до типових антиутопій. Проте натяки на цей жанр почали з'являтися раніше, і не лише як передумови до

глобального розвитку жанру у світі. До ранньої науково-фантастичної літератури належать також оповідання Сватоплука Чеха з головним героєм паном Броучеком та твори Якуба Арбеса; незважаючи на те, що у цих творах зустрічалися елементи наукової фантастики, вони також містили або гумор, або алегорію.

У період між світовими війнами, коли творчість Чапека вже була дуже добре відома, подібні мотиви використовували й інші автори. Вони бачили в ньому можливість алегоричного зображення сучасних подій на основі метафор і порівнянь. З такої точки зору науково-фантастична література і досі перспективна, оскільки вона дає автору можливість, беручи за основне тло оповідання глобальні явища (індивіда та соціальної групи), передавати або досить точно відображення конкретної проблеми, або пропонувати альтернативний напрям розвитку соціуму.

У цей період, а також після Другої світової війни, книги Яна Вайса та Яна Троски стали широко визнаними. У наступні періоди автори дедалі більше відмовлялися від антиутопічної рефлексії та зосереджувалися скоріше на технічному прогресі. Наукова фантастика стала передусім провідником до технічних рішень – важливими представниками цього напрямку були Владімір Бабула та Франтішек Бегоунк.

1950-1980-ті роки через їхні внутрішньополітичні події та стимулюючий вплив на суспільство по суті нівелювали специфічну технологічну галузь наукової фантастики. Таким чином, вона розвивалася скоріше як піджанр актуальних авторських ходів, які так чи інакше поверталися до оригінальних антиутопічних елементів класичної науково-фантастичної літератури міжвоєнного періоду. Визначною особистістю цього нового періоду був Йозеф Несвадба, романи та оповідання якого здобули світове визнання. Подібні елементи, зосереджені насамперед на моральному спрямуванні суспільства та критиці поточних подій, потім почали з'являтися у творах інших авторів, які поступово створили велике науково-фантастичне співтовариство. Яскравими представниками цього періоду є Карел Блажек і Ярослав Вайс.

Що ж стосується польської фантастики, то вона здебільшого походить від утопічної літератури. У 1785 році був опублікований роман «Wojciech Zdarzyński, życie i przyradki swoje opisujący» Міхала Димитра Краєвського, який уперше в польській літературі описав подорож на Місяць. Щоб зробити історію більш правдоподібною, у якості транспортного засобу Краєвський використовував повітряну кулю. Описи літальних апаратів, скорострільної зброї та майбутнього медицини можна знайти у «Podróży do Kalopei, do kraju najszczęśliwszego na świecie...» Войцеха Гутковського 1817 року. У польському Просвітництві фантастичне зазвичай демаскувалося наприкінці твору, як, наприклад, в «Rękopisie znalezionym w Saragossie» Яна Потоцького, де поява привидів є раціональним авторським висміюванням марновірства. В епоху романтизму фантастичні елементи можна зустріти у творах, натхненних народною творчістю, як-от «Ballady i romanse» Адама Міцкевича чи «Balladyna» Юліуша Словацького, а також у готичному романі. Слід додати, що Міцкевич цікавився «майбутнім» і планував написати утопію, в якій техніка відігравала б важливу роль. У 1840-х роках представники Варшавської циганерії черпали фантастичні мотиви з народного мистецтва та німецького романтизму, особливо Ернста Теодора Амадея Гофмана. Одним із творів цього періоду, близьких до концепції наукової фантастики, є історичний роман Юзефа Богдана Дзеконьського «Sędziwoj» 1845 року. У 1858 році була опублікована книга «Podróż po Księżycu odbyta przez Serafina Bolińskiego» Теодора Тріппліна, яка передувала позитивістським романам про винаходи.

Наукова фантастика епохи позитивізму включала науково-популярні розмови на дидактичні теми (наприклад «Baśń o niezgodnych królewiczach» Марії Юлії Залеської або «Gucio zaszarowany» Зофії Урбановської) і твори про «чудесні винаходи» (наприклад, «Niewidzialny» Сигурда Вишньовського чи паризький епізод у «Lalce» Болеслава Пруса). Обидві течії виникли з програми позитивістів, яка включала напр. сприяння природничим наукам. У 1901-1910 роках вийшла друком «Trylogię księżycową» Єжи Жулавського. За словами Антонія Смушкевича, наукова фантастика молодій Польщі була пов'язана з

інтересами епохи: паранормальними явищами та причинами розладів особистості. Наприклад, Антоні Ланге у своїх працях раціонально пояснював спіритуалістичні явища та виявляв інтерес до сучасної науки.

У польській науковій фантастиці міжвоєнного періоду, головним чином із сатиричною метою, почав використовуватися гротеск. З'являються нові автори і нові проблеми. Серед нових тем особливо широко використовувався прийом дивовижного винаходу (наприклад, «Elixir profesora Bohusza» Стефана Барщевського 1923 року), мотив якого також з'являвся в кримінальних (наприклад, «Błękitny szpieg» Єжи Богдана Рихлінського з 1926 року) та пригодницьких романах («Wyspa elektryczna» Едварда Крюгера (1925), «Wyspa Mędrców» Марії Буйно-Арктової (1930)). Катастрофа епохи призвела до створення романів про майбутнє з 1920-х років, в сюжетах яких часто постає катаклізм, в тому числі космічного масштабу. У популярній літературі це був оборотний катаклізм або такий, від якого можна було врятувати «представників найвищих цінностей вмираючої цивілізації» (за винятком «Ostatni na Ziemi» Вацлава Незабитовського), що зміцнювало віру в те, що кожна невдачу можна було подолати, часто завдяки діям героїв польського походження. У високій літературі тема катастрофи подавалася у формі гротеску (наприклад, «Nienasycanie» Станіслава Ігнація Віткевича, «S.O.S.» Яли Курка). У 1930-х роках загроза збройного конфлікту спричинила зникнення популярної прози, присвяченої катаклізмам, і її місце зайняли твори художні – наприклад, «Dwa końce świata» Антонія Слонімського 1937 року. На конвенції наукової фантастики, у свою чергу, спирався Стефан Жеромський («скляні будинки» з «Przedwiośnia» з 1924 р.).

У перші роки після Другої світової війни влада ПНР доволі стримано ставилася до науково-фантастичної літератури. Тим не менш, у 1946 році журнал «Nowy Świat Przygód» опублікував перший роман Станіслава Лема «Człowiek z Marsa». Першою післявоєнною науково-фантастичною книгою став «Schron na Placu Zamkowym. Powieść o Warszawie z 1980 roku» Анджея

Земецького з 1947 року, у свою чергу в 1951 році Лем дебютував з книжковим виданням «Astronautów».

«Гомулківська відлига» призвела до змін у культурній політиці – після неї в Польщі почали друкувати науково-фантастичні твори зарубіжних авторів (перші американські антології: «W stronę czwartego wymiaru i Rakietowe szlaki wydane» вийшли 1958 року). Для творів цього періоду характерне оптимістичне бачення майбутнього суспільства, яке, задовольнивши свої потреби на Землі, вирішує «дотягнутися до зірок». На 1960-ті роки припав розквіт творчості Станіслава Лема, який опублікував такі романи, як «Solaris» (1961), «Pamiętnik znaleziony w wannie» (1961) та «Głos Pana» (1968). Водночас у творчості Лема з'явилися елементи гротеску, у яких він посилався на філософські оповідання попередніх авторів (наприклад, «Dzienniki gwiazdowe», «Księga robotów», «Cyberiada»). Це також був час кристалізації конвенцій польської наукової фантастики, що відбулося завдяки таким письменникам, як Лем, Кшиштоф Борунь, Конрад Фіалковський, Мацей Кучинський та Вітольд Зегальський. За цей час також дебютували Генрик Гаєвський, Даріуш Філар, Тадеуш Збігнєв Дварак, Анджей Стофф, Едмунд Внук-Ліпінський та Януш А. Зайдель.

В. Мастиляк вважає, що польська наукова фантастика має особливу і неповторну жанрову специфіку. Польські фантасти віддають перевагу таким жанровим різновидам, як: «inner space», «weird fiction» і «space opera». Художня дійсність творів жанру «inner space» (внутрішній космос, простір) представлена у свідомості окремого персонажа. Антонімічним до аналізованого жанру є «space opera» (далекий космос), розквіт якого пов'язаний із зацікавленням читацької аудиторії темою міжпланетних подорожей, тому невід'ємним атрибутом авторського зображення дійсності є космічний корабель, на борту якого реалізовано головні сюжетні лінії – переживання незвичайних пригод. «Weird fiction» (несамовита проза) – це фантастична література, де представлено явища, які неможливо пояснити в

аспекті жодної наукової галузі. Для творів окресленого жанру характерне тяжіння до суспільно-політичної проблематики в умовах вторинної реальності, де існують незвичайні істоти, переважно, як результат схрещення сучасної культури та міфології [18, с. 92].

У 1970-х перші свої твори опублікували, зокрема, Богдан Петецький, Адам Вишневецький-Снерг (його дебют, роман «Robot», мав великий резонанс у суспільстві) та Віктор Жвікевич. З кінця 1970-х років у соціологічному фентезі почав домінувати напрям польської наукової фантастики, представлений Янушем Зайделем, Едмундом Внуком-Ліпінським, Марекком Орамусом і Мацеєм Паровським. Ці автори, описуючи у своїх творах вигадані суспільства, фактично критикували реальний соціалізм. У 1980-х роках останні суто фантастичні твори опублікував Станіслав Лем («Wizja lokalna» 1982, «Pokój na Ziemi» і «Fiasko» 1987).

### **Висновки до першого розділу**

У Розділі I нашої роботи було досліджено поняття наукової фантастики у просторі слов'янської літератури, визначено, що наукова фантастика є своєрідним майданчиком для вербального конструювання незвичних обставин, щоб у незвичних умовах і під зовсім іншим кутом розглянути звичайні й вічні проблеми людського існування.

Також було розглянуто історичний аспект розвитку чеської, польської та української наукової фантастики, проаналізовані наукові праці таких авторів, як С. Олійник, Т. Литовченко, Д. Сувін, О. Стужук, С.В. Нікольський та інших.

Під час написання Розділу I було проаналізовано жанрові особливості sci-fi у межах сучасних класифікацій і жанрових типологій, також увага була акцентована на питанні розвитку наукової фантастики у слов'янських літературах.

Встановлено, що у 1924 році був опублікований перший власне науково-фантастичний та утопічний твір українською мовою, роман Володимира

Винниченка «Сонячна машина», з боку ж чеських колег гілка беззаперечної першості належить К. Чапеку і його драмі «R.U.R», яка вважається першим класичним чеським sci-fi твором. Що ж стосується польської фантастики, то однозначно варто виділити імена М. Краєвського, С. Барщевського, Є. Б. Рихлінського та, звісно ж, С. Лема.

Своїм творчим доробком письменники-фантасти доводять, що кожен із них складає окремий, самобутній пласт слов'янської літератури, кардинально змінюючи її установки та урізноманітнюючи жанр sci-fi в цілому.

## РОЗДІЛ II. СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС СЛОВ'ЯНСЬКОЇ НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНОЇ РОМАНІСТИКИ ХХ СТ.

У 1968 р. виникла думка, що «спочатку термін «наукова фантастика» відносився лише до тих творів, які передбачали науково-технічні винаходи майбутнього. Проте поступово тематичний діапазон творів цього жанру розширився, сучасна «наукова фантастика» перестала фокусувати свою увагу лише на науці, проте частіше включала аспекти соціальної фантастики. Окремі наукові проблеми дедалі більше замінюються більш загальними проблемами суспільної моралі. При цьому наукова фантастика стала засобом вираження думок меншою мірою стосовно відокремлених індивідумів, і більшою – суспільства в цілому. Тому твори цього жанру в наші дні стали «зброєю» ідеологічної боротьби між прихильниками різних суспільних устроїв» [41, с. 35].

У закордонній лінгвістиці рідко виникає розмежування між науковою та соціальною фантастикою. Наприклад, у більшості статей, опублікованих у збірнику *«Futurescapes. Space in Utopian and Science Fiction Discourses»* за редакцією Р. Порджика, в описі класичних утопій (наприклад, творів Г. Уеллса) замість терміна «utopia» вживається термін «science fiction» [52, ст. 224].

Однією з причин цієї невизначеності є те, що визначення жанру наукової чи соціальної фантастики за тематичним принципом є суб'єктивним. Наприклад, головним героєм повісті А. Азімова (1920-1992) «Двохсотрічна людина» (*Bicentennial Man*, 1976) є робот на ім'я Ендрю, дія роману відбувається в майбутньому, проте повість зачіпає безліч соціальних проблем, таких як медична етика, проблема перенаселення Землі і, зрештою, що робить людину людиною.

Зі сказаного вище випливає, що феномен «соціальної фантастики» – його особливості, місце у класифікації жанрів і субжанрів фантастичної літератури – потребує більш ретельного дослідження, почати яке необхідно з вивчення

особливостей науково-фантастичної літератури за допомогою дискурсивного аналізу. На відміну з інших жанрів наукова фантастика – це область, у якій незвичайне створюється матеріальними силами (природою чи людиною з допомогою науки й техніки). Таким чином, науково-фантастичний дискурс є сукупністю дискурсивних практик, що є мікроконтекстами, в рамках яких за певними правилами реалізуються фантастичні концепти.

## **2.1. Роль соціальної проблематики у фантастичних художніх творах.**

Поетика фантастичних художніх творів досить часто розкривається саме за допомогою колажів комунікативних ситуацій, ретроспектив у минуле й майбутнє, спогадів героїв – реальних та уявних. У своїй праці «Фантастичний модус чеської постмодерністської прози» О. Палій зауважує: «Мінлива реальність художнього тексту пов'язана з особливим сприйняттям світу, що згідно концепції постмодернізму позбавлений причинно-наслідкових зв'язків і системності, тобто, чим менш реалістичними виглядають описувані події, тим вдаліше вони відтворюють дійсність – такою, як її бачать постмодерністи» [25, с. 51].

Дійсно, від фантастики ми очікуємо чогось такого, що описувало б можливі модифікації нашої дійсності, використовуючи знайомі та зрозумілі нам усім поняття, але, водночас із тим, маніфестуючи принципово нові уявлення та закономірності, відкриваючи нові грані невідомого. На думку українського літературознавця О. Зарицького, «...світ художньої фантастики увільняє авторських героїв від жорстокої детермінованості своїх почуттів, думок і вчинків, дає можливість виступити проти сприйняття людини як гвинтика глухої до потреб особистості машини. Занурення у фентезі надає можливість висловлювати алюзії щодо навколишньої дійсності, пропонує засоби її реконструктивних змін, оскільки це – «езопівська мова», за допомогою якої можна сказати більше, аніж засобами, властивими реалістичній літературі» [7, с. 7].

Досліджуючи історію словесного мистецтва, літературознавці звертають увагу на грандіозний переворот у творчій свідомості людини, який знайшов відображення у руйнуванні «старої ієрархії часів» і отримав «значне жанрове вираження» у вигляді жанру роману. Цікаво те, що часові межі цього перевороту дослідник пов'язує з межею між класичною античністю та еллінізмом, а в новому світі – з епохою пізнього Середньовіччя та Відродження. Ці ж історичні періоди традиційно вважаються основою європейської філософії.

Роман формувався саме в процесі руйнування епічної дистанції підведення об'єкта художнього зображення до рівня незакінченої і швидкоплинної сучасної реальності. Роман із самого початку формувався у зоні безпосереднього контакту з цією незавершеною сучасністю. Він базувався на особистому досвіді та вільній творчій уяві. Одночасно формувалися новий свіжий художньо-прозовий романний образ і нова, ґрунтована на досвіді, критична наукова концепція. Отже, глибинна риса філософії як особливого виду духовної діяльності, заснованої на раціоналістичній гносеології, основи її самоідентифікації як нової форми європейської свідомості, суттєво пов'язана з квінтесенцією жанру роману, який визначив подобу всієї європейської літератури. Філософія і література стають двома взаємопов'язаними формами пізнання навколишньої дійсності.

Людина не здатна чітко бачити предмет, що знаходиться в безпосередній близькості перед її очима; щоб його роздивитися – необхідно дотримуватись певної дистанції. Так само в процесі пізнання нам, спадкоємцям гносеологічних традицій давньої Греції, потрібно дистанціюватися від надлишків емпіричного матеріалу й заглиблюватися в область чистого розуму. У методології цей процес прийнято називати абстрагуванням, у природничих науках – теоретичним знанням, у філософії – раціоналізмом. Те саме можна сказати і про гротеск у фантастиці. Її специфічні методи в жодному разі не є лише «втечею від дійсності». Скоріше навпаки – фантастика з її гротескною

природою сьогодні може вважатися однією з найвдаліших форм художнього осмислення дійсності.

У цьому незмінно згадуються слова А. Камю: «Якщо хочеш бути філософом – пиши романи» [8, с. 322]. У той же час було чимало сказано про глибинну спорідненість мистецтва художнього слова та філософії. Так, трохи перефразувавши класика французького екзистенціалізму, можна з певною часткою припущення заявити: «Якщо хочеш зрозуміти філософію часу – читай його романи». На зламі ХХ-ХХІ ст. ними стали саме романи фантастичного жанру. Наш час характеризується надзвичайно швидкою зміною історичної дійсності. В таких умовах саме фантастичний гротеск дає найбільшу свободу для художнього відображення реалій сучасності та творчого прогнозування. Про ці очевидні переваги жанру фантастики йшлося неодноразово. Але фантастика виконує також не менш важливе аксіологічне «соціальне замовлення», на якому хотілося б зупинитися докладніше.

Упродовж останніх 50 років світ переживає докорінну реформацію економічного та політичного устрою, зміни самої суті та механізмів функціонування суспільства. Змінена реальність вимагає до себе іншого ставлення, розробки нової системи цінностей та відмінного від старого способу поведінки, тоді як норми моралі і структура моральної свідомості вкрай консервативні і залишилися майже без змін. Так виникає гострий конфлікт між традиційною аксіологічною моделлю, закріпленою в менталітеті, та вимогами сучасної дійсності. Для вирішення цього конфлікту існують два шляхи. По-перше – різка зміна ціннісних мотивацій та світогляду загалом. По-друге, перенесення та переосмислення традиційних цінностей у контексті нових життєвих випробувань.

Очевидно, що обидві зазначені можливості подолання ціннісної дезорієнтації потребують часу і серйозної психологічної та філософської рефлексії. При цьому, говорячи про рефлексію, ми не дотримуємося традиційного підходу до проблем аксіології. Якщо основна лінія вивчення категорій моралі зверталася до феномену суспільної свідомості, то факти

сучасної дійсності вимагають зміщення сфери дослідження у бік філософії особистості. Сучасна культура створює умови для формування людини, орієнтованої на раціонально-рефлексивне мислення, озброєного методологією скептичного аналізу та володіючого потужною базою філософських ідей, інтегрованих у суспільну свідомість та прищеплених нам. Внаслідок цього посилення області свідомого мислення суспільні догми в даний час не в змозі протистояти скептичному аналізу «Я». Крім того, сучасна людина виховується і формується в полікультурному світі, що характеризується змішанням традицій, норм та ціннісних мотивацій. У подібних умовах вироблення моделі моральної свідомості виявляється тісно пов'язаною з процесом самосвідомості окремої особистості, і у зв'язку з цим виникає питання стосовно критеріїв вибору тих чи інших аксіологічних категорій.

Критерій практичного апробування виявляється недієздатним через відсутність усталеної соціальної практики. Критерій віри не є беззаперечним у сучасному десакралізованому суспільстві. Фактор раціонального аналізу втрачає силу на тлі безлічі ірраціональних філософських течій. Ймовірно, одним із небагатьох затребуваних методів філософської рефлексії в умовах сучасної цивілізації, що ґрунтується на ідеалі різнобічно розвиненої особистості, є метод екзистенційного переживання. В основі даного методу лежить, за словами французького філософа Г. Марселя, принципова «неможливість розгляду людини, що існує, абстрагуючись від її існування, способу її існування» [53, с. 135], тобто. неможливість говорити про людину і про все, що з нею пов'язано, інакше, ніж «в однині». Іншими словами, все, що є для нас суттєво важливим, а також усе, що ми можемо стверджувати з найбільшим наближенням до істинності, окреслено змістом слова «МОЄ». Так, С. Кьєркегор говорить про «моє» життя, М. Хайдеггер – про «моє» буття, Ж.-П. Сартр – про «мою» свободу, М. Мерло-Понті – про «моє» тіло.

У такому разі, щоб дотримуватися тих чи інших правил, норм, а тим більше цінностей та ідеалів, людина повинна вважати їх своїми власними правилами, цінностями тощо. Ні загроза покарання, ні загроза сорому та докорів совісті не

можуть бути достатнім стримуючим фактором у поведінці людини. Єдиним гарантом людських дій у цих умовах можуть лише його власні рішення і сила своїх переконань. Причому лише сили розуму, сили усвідомленого рішення тут явно недостатньо. В екзистенційній філософії неодноразово наголошується, що будь-яка філософська ідея, будь-яка наукова істина, а в нашому випадку – будь-яка цінність має бути пережита як своя власна. Саме екзистенційне освоєння тієї чи іншої цінності переводить її з розряду зовнішніх, привнесених, чужих у розряд своїх. З погляду екзистенційної аксіології саме феномен фантастичної літератури потребує уваги та серйозного осмислення.

Справа в тому, що сучасна дійсність найчастіше не дає можливості для екзистенційного «перевідкриття» традиційних цінностей. І «класична» художня література, відбиваючи реалії сучасного життя, часто буває змушена спотворювати традиційний аксіологічний зміст. Тоді як жанр фантастики, маючи більшу свободу у створенні образу змальовуваного світу, має можливість відстоювати і доводити «на практиці» значимість споконвічних гуманістичних цінностей. За допомогою художнього прийому гіперболи (або літоти) літературний герой вводиться в ситуацію, що гранично оголює суть аксіологічного конфлікту. Засобом створення «граничності» може бути запровадження магічного предмета, фантастичного технологічного устрою чи специфіки просторово-часового устрою світу. При цьому справжня фантастика ніколи спотворює реальність.

«Граничність» у даному випадку виконує ту ж функцію художнього тропу, на яку вказував Г.Г. Шпет – функцію скидання емпіричної буденності [36, с. 46], що згладжує ту чи іншу аксіологічну проблему, що маскує її, іноді аж до повної невидимості. У той час як наша свідомість заспокоюється думкою про неминучий прогрес загальнолюдських ідеалів і гуманістичне вдосконалення людської природи і соціуму, фантасти знову і знову підводять нас до трагічних проблем сучасності, підштовхують до беззаперечно чесної рефлексії, роздумів над питанням: а чи дійсно світ змінився, порозумнішав?

Втім, своєрідний «фантастичний реалізм» не обов'язково приводить авторів до трагічного фіналу. Сама сутність фантастичного жанру дає письменнику більшу творчу свободу, ніж жанри класичного реалістичного спрямування. Фантаст спочатку має можливість конструювати простір, час, вигляд і властивості створюваного світу таким чином, щоб з найбільшою точністю відобразити авторський задум та, водночас з тим, вберегти ефект правдоподібності та довіру читача. Єдине, що він може змінити без шкоди для художньої цінності твору – це сутність людської природи. Адже, за справедливим зауваженням С. К'єркегора, «кожна людина, яка звертає увагу на себе, знає те, чого не знає ніяка наука, бо лише він знає, хто він» [14, с. 248]. Отже, викривається будь-яка брехня, будь-яка недбалість у розкритті образу фантастичного героя. В результаті ми маємо два типи художнього втілення образу сучасної людини: перший – наш сучасник як він є, і другий – той, яким би він хотів бути. Так поряд з романами-попередженнями з'являється фентезі: роман про «справжню людину у фантастичному, «химерному» світі» [14, с. 248].

## **2.1. Візії майбутнього у sci-fi літературі слов'янських країн.**

Світлана Олійник пише «Сьогодні літературознавча допитливість групується навколо категорії фантастичного прогнозу – цієї стародавньої і вічно нової «таємниці всіх таємниць» фантастики, що вже чисто психологічно найбільше приваблює читача, бо не тільки жоден вид мистецтва, а й взагалі жоден рід людської діяльності донедавна не ставив своєю безпосередньою метою підняти завісу майбутнього. Інтерес до прогностичної функції останнім часом помітно витісняє все ще модні туманні міркування про мрію як сутність фантастики, або про умовний прийом як універсальний метод, або про те, що фантастика просто відчиняє двері в невідоме, і т.д.» [23, с. 270].

Як вже неодноразово стверджувалося – наукова фантастика є не лише «розважальним читанням», а й інструментом для втілення здогадів та

прогнозів того, що чекає людство – й інші види живих істот – у майбутньому. Логічно було б припустити, що соціальна складова життя мінятиметься разом з історичним тлом – адже зараз норми моралі досить сильно відрізняються від тих, що були загальноприйняті 100 чи навіть 50 років тому. Тому, у цьому підрозділі ми розглянемо можливі зміни у житті людства, описані у науковій фантастиці, та пробуємо виділити певні соціальні закономірності.

Тріада «Час-Простір-Людина» здавна хвилювала мислителів різних часів і народів, і в кожен культурно-історичний період отримувала співзвучну соціально-духовним запитам інтерпретацію. Аналізуючи ісландські саги, літературознавці справедливо зазначають, що з певного моменту «потребою людини стає подорожувати, і при цьому не лише у просторі, а й у часі. Раніше, звертаючись до минулого, людина по суті залишалася в теперішньому: відмінності минулих епох від сьогодення її не цікавили, і вона ці відмінності не помічала. Тепер людина все більше прагне сприйняти минулі епохи у їхній відмінності від сьогодення і тим самим ніби вирватися з сьогодення в минуле». З певного моменту географічна фантастика починає втрачати свою колишню популярність через виснаження формально-змістових прийомів, які привертали увагу читачів. Сам прийом подорожей спочатку був пов'язаний з фактором часу (на пересування у просторі потрібен був час), проте змістовного зв'язку між цими категоріями людина поки що не усвідомлювала. Машину часу в літературі винайшов у своєму знаменитому романі Г. Уеллс, проте ще до нього письменники використовували мотив подорожей у часі (Я. Арбес «Newtonův mozek», 1877, С.Чех «Novy epochalni vylet pana Broucka tentokrate do XV stoleti», 1888). Уеллсівський персонаж так пояснює виникнення самої ідеї створити апарат, який надає людині владу над часом: «Єдина відмінність між Часом та будь-яким із трьох просторових вимірів полягає в тому, що наша свідомість рухається по ньому... Час – лише особливий вид Простору... Ми постійно уникаємо цього моменту. Наше духовне життя нематеріальне і не має вимірів, воно рухається з рівномірною швидкістю від колиски до могили за Четвертим Виміром Простору – Часу»

[50, с.114-115]. Важливо відзначити, що вже на початку розповіді автор намічає ті аспекти, які отримають подальший розвиток у фантастиці ХХ ст. З одного боку, в романі є вказівка на те, що «здається правдоподібність і водночас практична неймовірність такої подорожі, кумедні анахронізми і повний хаос, який воно викликало б» [50, с. 120-121], і сказане спочатку орієнтує читачів на додумування, створення інших ситуацій тощо.

Цілком однозначна і неймовірна, на перший погляд, науково-технічна гіпотеза, висунута англійським фантастом, виявилася не такою простою, як могло б здатися: «Протягом багатьох років, задовго до того, як подорожі в часі стали реальністю, мислителі різних напрямів розважалися, думаючи про можливі ускладнення, що виникають при проникненні під час. Деякі з цих ускладнень були серйозними, інші просто кумедними, проте всі ґрунтувалися на тих чи інших загадках та парадоксах. Люди грали з цією ідеєю, як кішка грає з мишею» [53, с. 26]. Однак поглиблення можливостей гри з хроносом досить швидко продемонструвало надзвичайну небезпеку безвідповідального ставлення до цього феномену.

Досить справедливими є спостереження А. Нямцу, які можуть бути застосовані для осмислення феномена, що розглядається: «Для реального історичного часу характерна однобічна спрямованість, незворотність. І навпаки, для *фіктивного* часу однобічна спрямованість обов'язкова... Для сучасної свідомості характерний розрив між «об'єктивним» часом – тим нескінченним континуумом часу, який існує в природі незалежно від подій, що в ньому відбуваються, та його сприйняття у свідомості окремої людини, – і «суб'єктивним», «психологічним», або «внутрішнім», часом – тим часом, який існує лише в досвіді окремої людини, він у своїй течії орієнтований до її свідомості, він може усвідомлюватися як те, що протікає повільно, непомітно, швидко, стрімко і т.д. і здається кінцевим, тобто таким, що рухається до кінця...» [22, с.108].

Такі письменники, як Рей Курцвейл, добре пояснили, чому нам так важко уявити майбутнє, до якого ми прямуємо. Він стверджує, що ми розглядаємо швидкість змін у недавньому минулому та екстраполюємо на найближче майбутнє. Але тепер, коли ми досягаємо експоненціальної частини графіка, такий тип екстраполяції не застосовується [44].

Цей аргумент виглядає досить переконливим, але зараз нас найбільше цікавить не просто швидкість змін, а непередбачуваність їхнього напрямку. Насправді реальність зараз така, що ми заледве усвідомлюємо найменші наслідки деяких технологій, які ми розробляємо.

А. Нямцу здійснював змістовну диференціацію онтологічного світовідчуття людини на певній стадії його еволюції та психологічного усвідомлення суперечностей, що виникають у його повсякденному бутті, між категоріями «кінцевого» і «вічного». Мотив тимчасових переміщень у певному сенсі заперечує антономічність суцього і «того, що *має* бути». Потенційна варіантна невичерпність мотиву подорожей у часі обумовлена змістовним багатством та формальним розмаїттям самого припущення. Саме вони визначають оригінальність напрямків освоєння гіпотетично існуючих тимчасових парадоксів. Спочатку письменники намагаються ці парадокси якимось чином дозволити, потім стає очевидною необхідність запровадження певних обмежень, бо з'ясовується, що ігри з часом небезпечні не лише для окремої людини, але й для усієї цивілізації. З плином накопичення в літературі варіантів осмислення власне «машини часу» як засобу подолання темпоральної лінійності, у літературі створюються нові сюжетні ходи та мотивування, що вносять привабливу гостроту у розробку мотиву.

Багатоваріантність способів тимчасових подорожей (машина часу, хрономобіль, анабіоз, заморожування, сон, летаргічний сон, галюцинації, перевищення швидкості світла та ін.) передбачає нескінченне розмаїття завдань для здійснення таких подорожей – це може бути вивчення історії, розгадка стародавніх таємниць, цікавість, і т.д. Причини здійснення тимчасового перенесення можна розділити на «наукові» (тобто засновані на

досягненнях науково-технічного прогресу або наукоподібних гіпотезах) і «природні» (герой з різних причин втрачає свідомість і в такій свідомості переміщується в іншу епоху (М. Твен, Л. Лагін, М. Булгаков, К. Хаммель та ін.). Причому кожна з подібних моделей висуває і передбачає свої мотивування та умови, свої парадокси та обмеження, які письменник, а разом з ним і герої, повинен усувати, неминуче створюючи при цьому нові парадокси. Все це в сукупності спричинило запровадження якихось свідомих обмежень у самому акті пересування в часі, поведінці героїв в іншій епосі, виборі цілей подорожі та їх здійсненні.

Для цього створюються так звані обхідні шляхи: «паралельні світи», «розвилки» або «тріщини» у часі. Ці та багато інших варіантів починають самостійне функціонування в літературі, часто втрачають генетичний зв'язок з веллсівською моделлю. При цьому герої можуть стикатися з трагічними, науковими, інтелектуальними, іронічними, сатиричними та іншими парадоксами, які вони повинні долати, пояснювати, зрозуміти (А. Азімов «Безсмертний бард», К. Фіалковський «Ранок письменника», Д. Уїндем «Зустріч через п'ятдесят років» та інших.).

Про небезпечні наслідки безвідповідального ставлення до подорожей у часі попереджають у своїх творах У. Тенн («Бруклінський проєкт»), Ч. Олівер («Зірки над нами») та ін. У сучасній фантастиці цей мотив все частіше набуває *гостросоціального* звучання: тимчасове перенесення використовується не в науково-практичних цілях (засіб для екзотичного туризму, прагнення розіграти оточуючих, трагічне непорозуміння і т.д.), а як спосіб свідомої втечі зі своєї дійсності вчасно (у минуле чи майбутнє). Одна з причин виникнення подібних трактувань мотиву пояснюється в оповіданні Дж. Фіннея «Боюсь...»: «Хіба ви самі не помічали, що чи не кожен, кого ви знаєте, дедалі рішучіше повстає, бунтує проти сьогодення? І все гостріше тужить за минулим?.. Вперше за всю історію людства люди відчайдушно хочуть врятуватися від сьогодення. Газетні кіоски Америки набиті літературою про порятунок. Журнали пачками присвячують свої сторінки фантастиці: врятуватися, піти –

в інші часи, у минуле, у майбутнє, в інші світи, на інші планети – будь-куди, аби геть звідси, з нашого часу...» [40].

Іншими словами, авторів подібних творів цікавлять не наслідки тимчасових подорожей, а сам процес пізнання минулого, особиста причетність героїв до нього. Так, у повісті польського письменника К. Боруна «Восьме коло пекла», інквізитор XVI ст. Модестус Мюнх переноситься у комуністичне суспільство; в оповіданні П. Андерсона «Бути царем» дослідник Кейт Денісон з XX ст. переміщається до Персії VI ст. до н.е. і стає Кіром Великим; у повісті сучасного болгарського письменника С. Славчева «Фортеця безсмертних» звичайна людина потрапляє до середньовіччя і має відігравати роль Мефістофеля, здійснюючи фаустівську легенду тощо.

У повісті С. Лема «Футурологічний конгрес» 1971 р., Йон Тихий мимоволі стає мандрівником у часу – його тіло заморожують до настання часів, коли медицина буде більш розвинутою, і розморожують у 2039 році в на диво ідилічному світі, революційно зміненому завдяки досягненням хімії, де майже всі людські потреби задовольняються за рахунок безпосереднього впливу на мозок, повсюдно розпорошуючи в повітрі хімічні речовини. Ці засоби такі досконалі, що попереджають небажану соціальну поведінку, поширюють легко засвоювані знання, або ж вони можуть викликати будь-яку (заздалегідь сплановану) проєкцію, візію, самопочуття або переконання в особі, яка їх вживає.

Нарешті повіривши, що він насправді живе в світі майбутнього, Тихий намагається з'ясувати, як все працює насправді й що ховається за завісою масово трансльованих ілюзій. Досліджуючи реальний стан справ, він виявляє, що ілюзорна картинка слугує лише для того, щоб приховати від людей неймовірне перенаселення, руйнівний вплив хімізованої цивілізації («псивілізації») на організм людини і насування неминучої загибелі людства через незворотні зміни клімату.

Поєднання легендарно-міфологічного матеріалу з реаліями певного історичного континууму дозволяє дати міфологічним антиноміям

переконливе соціально-історичне, наукове та психологічне пояснення, зруйнувати стереотипи їхнього тлумачення. Іншими словами, між різними культурно-історичними верствами загальнолюдського мислення виникає своєрідний діалог, що сприяє глибинному проникненню до законів розвитку обох дійсностей. Несподіваний сюжетний хід, придуманий письменником, не лише дає псевдонаукове пояснення загальновідомих ситуацій, а й певною мірою визначає напрями подальшої формально змістовної еволюції традиційної структури.

Мотив часових подорожей дозволяє реконструювати лаконічні протосюжети зсередини, наповнювати їх національно-історичними та предметно-побутовими реаліями, створювати ілюзію правдивості оповідання: завдяки «машині часу» оповідач став очевидцем або учасником подій традиційного сюжету. Потрапляючи в минуле, яке їм уже відомо, мандрівники в часі без своєї волі, слідуючи логіці подій у знайомих міфах і легендах, починають творити історичний і предметно побутовий образ цього минулого. Виходить так, що формально зберігаючи недоторканність статусу іншої епохи, гість із майбутнього активно сприяє матеріалізації того, що зафіксовано у міфологічних та легендарних «концентратах» загальнолюдської пам'яті, але що протягом століть вважалося вигадкою.

Якісно новий етап розвитку тематики роботів починається після появи циклу А. Азімова «Я робот», хоча сам факт антропоморфності штучних організмів, здатних до самостійної еволюції, був використаний вже в п'єсі «R.U.R». Якщо на перших етапах становлення та розвитку теми простежувалася тенденція до антропоморфізації штучних творінь людського розуму, то пізніше, особливо у ХХ ст., фантастика усвідомлює, що людиноподібна форма не досконала і, більше того, не обов'язкова, тому принципову роль при моделюванні якихось конфліктів у певних ситуаціях вона не грає. Подібне руйнування традиції виявилось виключно продуктивним при розробці змістовно значущих тенденцій та напрямів.

Людина у прагненні остаточно утвердити свою могутність і владу над світом не зуміла замислитись над наслідками своєї «творчої» діяльності. У драмі К. Чапека люди егоїстичні, не здатні зрозуміти іншу психологію – та й не надто до цього прагнуть. Тому навіть у екстремальній ситуації, коли стала очевидною перспектива знищення людства, люди цілком серйозно обговорюють можливості відновлення своєї колишньої могутності: «...все-таки зручніше, щоби за тебе працювали роботи» [38, с.80]; «...ми, люди, ще виховаємо у них певні риси ...Щоб кожен робот до скону, на віки вічні, до могили, ненавидів робота, виготовленого на іншій фабриці» [38, с.82]. Деклароване у цій репліці прагнення зберегти усталене панування, залишити незмінним загальноприйняте протиставлення «господар – слуга» неминуче веде до вимирання людства [38, с.86].

Герой драми К. Чапека так характеризує роботів: «Вони перестали бути машинами... Вони вже знають про свою вищість і ненавидять нас» [38, с.87]. У цьому розумінні дуже показовою є мотивація в оповіданні К. Саймака «Зроби сам», де роботи намагаються відстоювати свої «людські» права: «Ми доведемо, ваша честь, – сказав Лі, – що роботи являють собою дещо набагато більше, ніж просто машини. Ми готові надати докази, які свідчитимуть про те, що у всьому, крім обміну речовин, робот є копією людини і що навіть її обмін речовин до певної міри аналогічний обміну речовин людини. Суд виносив ухвали. Роботи мають свободу волі... Роботи мають здатність розмірковувати... Роботи можуть розмножуватися... Позивач доводив, що роботи не релігійні. Лі стверджував, що це не стосується справи. Багато людей є агностиками та атеїстами, проте вважаються людьми. Роботи не мають емоцій. Лі заперечував, що це не зовсім так...» [50, с. 388, 389, 390]. Слід зазначити, що ця ситуація у певному сенсі нагадує колізію Чапека. Але якщо в «R.U.R» характеристики людства були відверто негативні: «...людина стала пережитком» [38, с.75], «люди стали пустоцвітом» [38, с. 81], трактування К. Саймака принципово неантагоністичне, його роботи не претендують на перевагу, їм просто потрібне визнання.

Досить часто антропоморфізація роботів потрібна для зняття емоційно-психологічних бар'єрів, які можуть виникати у людей під впливом своєрідних комплексів неповноцінності. Так у одному з оповідань «Справи командора» І. Росоховатського, людина, яку могли засудити до страти, відмовлялася від послуг «синтетичної людини» – незважаючи на те, що саме істота, чи, скоріше, створіння, позбавлене людських слабкостей та суб'єктивності, могло пильно дивитися в очі фактам, не пропустити жодної деталі та керуватись виключно холодною логікою.

*« – Прошу Раду призначити мені іншого захисника. Людину.*

*Певно, черговий сподівався почути саме це і підготував заперечення:*

*– Він теж називається людиною.*

*– Називається... – мимоволі повторив Кантов, надаючи слову іронічного звучання.*

*– Так, людина народжується, а не синтезується в лабораторії. Коли вас влаштовує така принципова відмінність – будь ласка (він промовив «принципова» таким же тоном, як Кантов – слово «називається»). Та коли ви скажете, що це машина, хоча в ній є і білкові деталі, то я відповім, що вона розуміє і відчуває значно більше, ніж ми. І ще одна важлива обставина – цілковита об'єктивність...*

*«Він не злиться, – зрозумів Кантов. – Він тільки вдає злість, вважаючи, що так мене легше переконати».*

*«Хай ця істота розуміє і відчуває, як ти висловився, більше нас. Та хіба я летів у космос заради нього? Заради нього сотні разів ризикував життям? Заради нього втратив свій час, а разом з тим рідних, друзів, сучасників? Так, сучасників – тільки тепер я по-справжньому зрозумів зміст цього слова. І ти хочеш, щоб після всього мене судив він?» [29, с. 101].*

У фантастиці останніх десятиліть ХХ ст. роботи часто є емоційно-психологічними «двійниками» людей, вони демонструють здатність помилятися, виявляють суто людські риси: дріб'язковість, зазнайство та ін. У «Поверненні з зірок» С. Лема роботи обожають людину, але керуються при

цьому прагматично-принизливими міркуваннями: вони не хочуть, щоб їх відправили на брухт. Слід пам'ятати й ту обставину, що роботи у фантастиці часто є своєрідним «розмежувачем» між людиною та безликою (бездуховною) технікою, між людиною та «людиноподібним». У найзагальнішому вигляді ця мотивація було присутня ще у п'єсі К. Чапека, пізніше вона отримала багатопланове морально-психологічне обґрунтування у західній фантастиці.

Важливим аспектом цієї проблеми є розвиток теми андроїдів або інших подібних винаходів, суть яких полягає у збереженні мозку загиблої людини у штучному середовищі. Людський мозок, позбавлений своєї природної біологічної оболонки, перетворюється на своєрідну «машину», яка здатна аналізувати ситуацію або отримані дані, приймати рішення і навіть за допомогою допоміжних механізмів їх реалізовувати.

*«Я створюю електронні машини за певними живими зразками, котрі найбільше мене цікавлять, з урахуванням їх відхилень від норми, їх швидкодії. Відверто кажучи, це відхилення мене якраз найбільше цікавить. Природа напрочуд різноманітна, вона містить мільйони норм. Лише завдяки відхиленню від звичайної норми такий мозок здатний розкрити нові норми природи, явища, закони. Я намагаюся записувати в пам'ять машини все, що знав небіжчик, настроюю її на його «тон». І коли я даю такій системі ті самі факти, що й звичайним машинам, вона робить зовсім інші висновки. Тобі вони здалися б ненормальними, безглуздими, як сама машина і мозок, на кшталт якого її зроблено. Але що таке норма? Ти чи Ейнштейн? Твій знаменитий Краузе чи Бетховен? Що таке норма для людського мозку?» [29, с. 57].*

Але й у цьому випадку дійсного створення такого «мозку» катастрофа невідворотна, тому що творці не врахували однієї «дрібниці»: цей штучний механізм зберігає пам'ять про людські радощі та задоволення, які в його новому становищі назавжди втрачені. Послідовне накопичення негативних емоцій, що породжуються втратою природності, поступово формують почуття роздратування і туги за колишньою людяністю. У результаті штучний

«людино-механізм» намагається у будь-який спосіб перервати своє нелюдське існування (К. Борунь «Грань безсмертя»).

Дослідження теоретичних та історико-літературних аспектів функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу дозволяє певним чином «реконструювати» зближення та «зрощення» національних образів світу, художньо осмислених у традиціоналізованих світовою духовною свідомістю онтологічних, поведінкових та аксіологічних моделях індивідуального та колективного буття. При цьому необхідно звертати особливу увагу на діалектику національного та загального у літературних варіантах традиційних структур, не допускати механічного підпорядкування першого другому. Саме національна специфічність конкретної версії загальновідомого матеріалу більш глибоко і різнобічно виявляє його універсальний контекст, дозволяє побачити загальне в конкретному та навпаки.

А. Нямцу пише: «Для ХХ ст., особливо його останніх десятиліть, характерна якісна зміна розстановки соціальних, національних і релігійних сил на світовій арені, значне розширення економічних, політичних та культурних зв'язків між народами, країнами та континентами. Світ став істотно іншим, і це стало причиною осмислення не тільки сучасного стану цивілізації, а й аналізу глибинних витоків глобальної трансформації світової спільноти, що відбулася. Одним із проявів даних процесів стала активізація міжлітературних взаємодій та взаємовпливів, які потребують багатоаспектного дослідження з урахуванням різноманітних реалій сучасності. Розгляд своєрідності функціонування традиційних структур легендарно-міфологічного походження є однією із пріоритетних проблем сучасного порівняльного літературознавства» [21, с. 325].

Процеси духовного відродження суспільства і його звільнення від стереотипів і догм минулого, що відбуваються в даний час, передбачають повернення в контекст повсякденного життя тих ідей і уявлень загальнолюдської думки, які неодноразово допомагали цивілізації

осмислювати закономірності свого розвитку, орієнтуватися на драматичному шляху від багатовікового рабства до ідеалів вільної людини та вільного суспільства.

Та свобода має свою ціну, і, як вже неодноразово зазначалося – люди часто не можуть або не хочуть нести відповідальність за свої вчинки чи дії. Досить поширеним лейтмотивом фантастичних творів є і вплив людини на природу та її відповідь на цей вплив, і зрештою, людина зазнає поразки – чи то від природи, чи то від власної ж руки. У своєму романі «Війна з багатоліким звіром» В. Парал описує саме таку реальність – екологічна катастрофа, яка існує не лише у вигляді аморфної атмосферної загрози (автор використовує такі терміни, як бура хмарність, гніді хмари, бурий дощ\слиз, маслянисті\мазутні калюжі, краплі або пластівці), а й персоналізується, перетворюючись в ящероподібних – а подекуди й антропоморфних – мазутових монстрів. Сама субстанція, з якої вони складаються, цей «мазут» не лише забруднює все довкола, він є тим, що несе вплив на людські свідомості. У романі описується боротьба людей за власне самовдосконалення, необхідність людської взаємовиручки та докорінної переоцінки життєвих цінностей окремого індивіда, відмови від частини бажань заради добробуту всього суспільства, а також відповідальності всього людства за збереження навколишнього середовища [26]. І. Росоховатський висловлював думку, що «...людина ставить мільйони експериментів у своїх лабораторіях, а природа ставить їх щогодини, щомиті в мільйони разів більше. Адже вона сама — лабораторія, і кожен її подих — дослід. І щоразу, коли людині вдається розгадати, збагнути й відновити цей дослід, вона стає трошки сильнішою і вищою...» [29, с. 75].

Звернення національної літератури до культурних традицій інших народів допомагає зрозуміти їхню своєрідність, а отже, поглиблює та збагачує її духовність. Завдяки цьому, національна література стає органічною частиною загальнолюдського континууму, вона вбирає чуже і водночас збагачує духовні світи інших народів. Дослідження закономірностей функціонування

традиційного сюжетно образного матеріалу в синхронному плані не означає «формалізації» окремих сторін міжлітературних взаємозв'язків та взаємодій (взаємовпливів), їх класифікації за вузько заданими дослідницькою задачею критеріями. Важливіше інше: використання національними літературами загальнокультурних образів (Прометей, Христос, Іуда, Фауст, Дон Кіхот, Гамлет тощо) або архетипних тем і мотивів (безсмертя, двійництво, робінзонада, творець-робот та ін.) дозволяє виявляти і розглядати контактено-генетичні зв'язки та різноманітні типологічні сходження, що виникають у процесі тривалого акумулювання загальнокультурного досвіду, який далеко не завжди очевидний і проявляється виключно різноманітно.

## **2.2. Поетика і художність у соціально-фантастичному творі.**

Соціальна фантастика зазвичай містить складні сюжети, винахідливі світи та різноманітні персонажі, і автор повинен бути здатним створити цей світ та персонажів таким чином, щоб вони були переконливими та достовірними.

Поетика, або мистецтво поетичного слова, може бути використана для створення настрою та атмосфери в творі. Це може бути досягнуто за допомогою образної мови, метафор та інших поетичних засобів, які допоможуть зобразити світ твору з яскравістю та емоційністю.

Художність, з іншого боку, може допомогти автору передати не тільки зовнішність світу, але й внутрішній світ персонажів, їхні характери, думки та почуття. Художні засоби, такі як описи, діалоги та монологи, можуть допомогти авторові зобразити своїх персонажів як живих та реальних людей, зі своїми власними уявленнями та бажаннями.

У соціально-фантастичному творі, поетика та художність можуть бути використані для передачі різних соціальних тем та проблем. Наприклад, автор може використовувати поетичну мову та художні засоби для передачі ідеї про те, які наслідки може мати технологічний розвиток на суспільство та людину. Таким чином, поетика та художність можуть не тільки допомогти авторові

зобразити світ свого твору, але й допомогти передати соціальне тло зображуваної реальності.

У більшості випадків головною фантастичною складовою твору постає фантастична ідея: винахід (надсвітловий двигун, мислячий робот, телепорт) або відкриття (подорожі у часі, телепортація, нове джерело енергії), вигадане місце дії (інша планета, паралельний світ), уявна соціально-політична система (утопічна чи антиутопічна), жива істота або речовина з незвичайними властивостями (інопланетяни, мутанти, антиматерія), незвичайна ситуація, пов'язана з наукою і технікою (паранормальні здібності).

Одна з ключових рис соціально-фантастичного твору – це те, що він зазвичай розкриває соціальні проблеми та негативні тенденції нашого суспільства через призму фантастичного світу. Такі твори допомагають читачам побачити проблеми, які можуть бути приховані або неосяжні у реальному світі. Поетика та художність є важливими складовими цієї роботи, оскільки вони допомагають авторам створити цей фантастичний світ та виразити свої ідеї.

Наприклад, у творі «1984» Джорджа Орвелла, поетика та художність грають важливу роль у створенні світу, де простежуються антиутопічні риси нашого світу. Через використання поетичного стилю та відмови від стандартних назв визначених об'єктів та явищ, Орвелл створює унікальний світ, який не тільки відрізняється від реального світу, але й має свої власні правила та закони. У творах соціальної фантастики, автори часто використовують різноманітні метафори та алегорії, щоб висловити свої ідеї про соціальні проблеми. Такі метафори допомагають читачам краще зрозуміти проблему та бачити її з нової перспективи.

Та до найбільш поширених засобів художньої виразності належить новомова – створення авторами нової, до того не існуючої лексики, щоб, відповідно, описати поняття, до того незнані. Найпростіший приклад – «робот» Чапека, колись це слово, напевно, могло звучати майже дико, та зараз воно стало повноправною частиною повсякденного лексикону, має безліч

похідних і т.д. Деякі дослідники вважають, що когнітивна інтерпретація є обов'язковим етапом семантико-когнітивного аналізу, без неї дослідження залишається в межах лінгвістичної семантики і не має практичного застосування.

Ребрій І. М. у своїй дисертації «Мовні та етноментальні особливості перекладацького відтворення артлангів» пише: «...лінгвоконструювання активно розвивається у літературно-дискурсивному просторі, де штучні мови виникають як художній прийом для опису іншої реальності або світу майбутнього. Вони отримали назву *артлангів* (artistic languages або artlangs – термін Дж. Р. Р. Толкіна) і стали прикрашати собою художні твори європейських письменників починаючи з XVI сторіччя, нехай і не стільки у формі повноцінних лінгвопроектів, скільки у посиленнях та спорадичних згадуваннях.» [28, с. 4].

К. Чапек у своїй «Війні з саламандрами» описував поняття *Bílá nemoc*, а Парал, в певному сенсі наслідуючи його, ввів поняття бурої хвороби: заражених називають «*hnědáci*» (гнідаки), здорових – «*bělouši*» (білаки).

Дія роману відбувається в забрудненому місті Усті-над-Лабем, де ми спостерігаємо за життям кількох головних героїв і тим, як вони опираються своєрідній бурій речовині (*hnědou hmotou*), так званому «мазуту». Працьовитий Станда Бімонь працює над своєю концепцією *ekopotravin* (екопродукти, екохліб), яка функціонує за принципом полімерного ґратчастого носія, який постійно наповнюється поживними речовинами, після проходження через організм людини обробляється і знову використовується) з метою радикального зниження рівня утворення відходів – він прагне чистоти не лише зовнішньої, а й внутрішньої.

«Говорячи образно, – сказав нашому кореспондентові професор Празького університету Янік, – наша земна куля захворіла водночас на катар бронхів, нежить і сильний розлад шлунка. Лишається сподіватися, що з цього в неї не розвинеться рак. Аналіз речовин підтвердив побоювання вчених. У цих рудих драглях знайдено мікроструктуру, що викликає розмноження клітин раку в

людському організмі. Тому драглям дано назву «канцерит». Є й інші назви, що свідчать про її походження: «деград», «дестракт» і «декомпросит», темно-рудий, коричневий колір речовини зафіксовано в російській назві «коричмас», в англо-американській і німецькій – «брауніт», її експансивність утілено в назві «експандіт», – є навіть назви типу «ідіотін» та «катастрофіт» [25].

На підтвердження двох останніх «термінів», Л. Захисталова наводить такий уривок: «Бурий колір асоціюється з певною примітивністю (ненажерливість, галасливі розваги або, навпаки, пасивний перегляд розважальних телепередач, сірість), білий – з благородством і духовною зрілістю (інтелектуальна діяльність, активний інтерес до оточення та навколишнього середовища, скромність, ощадливість)» [60, с. 48]. Вона також висловлює думку, що після численних перипетій і повторювань окремі герої намагаються (шляхом аскетичного способу життя, цілеспрямованості та поєднання інтелектуальної та фізичної активності) *позбутися багатозвіра в собі* – цей процес багато в чому нагадує опір наркотичній залежності. Особливості звикання, фізичні та психологічні симптоми відміни, і, перш за все, описане споживання бурого порошку, що залишився від мазуту (guchlorgrach) – який не лише не послаблює симптоми від споживання бурого «м'яся», а й погіршує їх, бо по суті є концентратом «бурості».

Також Парал описує способи боротьби та захисту від багатозвіра – більшість людей евакуювали в гори, а тих, хто залишився, переселять у так звані *спільні квартири (spolbyty)*: на кожному поверсі житлового будинку буде обрано лише одну квартиру, яка використовуватиметься для задоволення базових потреб – люди готуватимуть, пратимуть і грітимуться лише тут, інші ж квартири будуть відключені від тепла, води та світла. «Можливо, такі помешкання стануть прообразом майбутніх комун... <...> Цілком імовірно, що завдяки мазутовій катастрофі в спільних квартирах зародилося щось нове й надзвичайно важливе» [25].

Як уже зазначалося раніше, С. Лем у «Футурологічному конгресі» змальовує світ далекого майбутнього, де всі емоції, вчинки, стани і життя в

цілому підпорядковані хімічним речовинам, а справжні живі вияви будь-яких почуттів вважаються непристойними й недоречними. У своїй монографії «Фантастика і футурологія» (*Fantastyka i futurologia*, 1970) він писав «...нереальні фантастичні найменування визначають як поняття, присутні у колективній свідомості, завдяки чому кожен член такого співтовариства може описати ілюзорний об'єкт, відповідний своєму найменуванню, і об'єкти, які досі ніхто ще не придумав, але які можна сформулювати, комбінуючи різні елементи реальності...» [15, с. 20], – власне саме це він і робить у своїх творах.

*«Старе постійно боролось з новим. Тобто нове із старим. Психімія поклала край цій боротьбі, яка марно поглинала розумову енергію. Психімікати роблять зі старим мозком все, що потрібно: примиряють, переконують, гармонізують – ізсередини, по-хорошому. Природним почуттям не довіряють, вони вважаються непристойними.»* [15, с. 60].

Саме для позначення цих нових речовин – психімікатів, методів впливу та інших явищ, з ними пов'язаних, Лем вигадав цілу низку з десятків слів, поки, на щастя, не зрозумілих сучасному читачеві – залишається тільки сподіватися, що так воно буде і надалі:

*««...нових психотропних засобах із групи так званих бенігнаторів (зворушувачів). Вони викликають безпричинну радість і благодущність. <...> Гедонідол, філантронін, любініл, ейфоризол, феліцитол, альтруїзан і безліч похідних! <...> ... з тих самих речовин були синтезовані фуріазол, садистизин, агресій, депресин, амокомін та інші препарати біологічної групи; вони спонукають бити і тиранити все поспіль, аж до неживих предметів; особливо славляться врубінал і зубодробин»* [45, с. 15].

Вчені навчилися синтезувати біль, страх, любов, жадобу, бажання й спокій, і з одного боку такий прогрес вражає, він обіцяє мирне і щасливе майбутнє, та з іншого – це ідеальний інструмент для здійснення тотального контролю, й згодом Йон усвідомлює це.

На сторінках цього ж роману Лем пояснює подібне засилля чудернацьких незрозумілих слів:

« – Людина може опанувати тільки те, що може зрозуміти, а зрозуміти вона може лише те, що виражено словами. Не виражене словами йому недоступне. А тепер ще якесь слово.

– Нога.

- Прекрасно. Що ми можемо зробити з ноги? Ногатор. Ноголь чи гоголь-ноголь. Ногер, ноги, ногліти і ножитися. Розніжність. Виножений. Но-о-гом! Ногола! Ногнемо? Ногіст. Ось бачите, децо вийшло. Ногіст. Ногістика.

– Але що це означає? Адже ці слова не мають сенсу?

– Поки що не мають, але матимуть. Тобто можуть набути сенсу, якщо ногістика і ногізм прищеплюються. Слово «робот» нічого не означало в XV столітті, а якби вони мали мовну футурологію, вони, дивчися, і додумалися б до автоматів.

<...>

Просто завдяки лінгвістичній футурології ми створили новий варіант космогонії для майбутніх поколінь! Невідомо, чи прийме його хтось серйозно; безперечно одне: таку гіпотезу можна словесно висловити! Зверніть увагу: якби в XX столітті існувала мовна екстраполяція, можна було б передбачити бумби — ви їх, я думаю, пам'ятаєте! - Утворивши це слово від бомб. Можливості мови, пане Тихому, колосальні, хоч і небезмежні. Наприклад, «утопитися»: уявивши, що це слово перегукується з «утопією», ви зрозумієте, чому так багато футурологів-песимістів!» [45, с. 133].

У другій частині роману він приходить до тям у «воскресильні», або ж ревітарії, і одразу стикається з новими реаліями – тварини не живуть самі по собі, ними керують телепатично, так само як і їжа вже не росте на полях – її синтетично виготовляють за допомогою хімічних реакцій. Серед новітніх засобів примирення натовпу – «бумби», тобто «...літаки з бумбами, тобто з Бомбами Умиротворення та Благочестя.» [45, с. 31]. Хімічна регуляція світу не влаштовує «застарілий» мозок Йона Тихого, і зовсім скоро він знайде пояснення власним спостереженням.

Продовжуючи тему досліджень людської поведінки, ми звертаємося до творчості І. Росоховатського. Головною темою, що проходить практично через усю його творчість, була недосконалість людини. І. Росоховатський у кожному своєму творі шукав причини цього й пропонував шляхи, нехай поки що фантастичні, як змінити людину на краще. У деяких, незв'язаних між собою, оповіданнях автора згадується могутня зброя *генхас* (Генератор Хаосу), що порушує внутрішньоатомні зв'язки в молекулах – будь-який предмет, що потрапляє в поле «генхаса», розсипається до невпізнанності. У 1960 р., починаючи з повісті «Смертныє и бессмертныє», у його творчості з'явилася тема *сигомів*. Сигом – скорочена назва від словосполучення «синтетикус гомункулюс» – синтетична людина, що буде штучно створена у недалекому майбутньому – в ХХІ столітті. Автор припускав, що сигоми стануть наступним етапом людської еволюції. Вони, як правило, не вирізняються розмірами від звичайних людей, але мають ідеальну форму тіла і риси обличчя. Вони переробили своє тіло відповідно своїх завдань і можливостей, і можуть переміщатися в просторі без видимих двигунів. Створювали їх з єдиною метою — пройти там, де не пройде людина, наприклад, дослідження далекого космосу, так що на Землі їх лише одиниці. А в космічному просторі їх набагато більше.

Та навіть ідеальні, здавалося б, сигоми, неодмінно стикаються з перешкодами перш за все соціального характеру. Будучи невразливими ф набагато більш розвиненими фізично, вони зазнають дискримінації й нерозуміння з боку простих людей:

*«Людина, яку синтезовано в лабораторії. Надлюдина за своїми можливостями...<...> Коли почула, що деякі сигоми будуть навіть лікарями, та думала: «Хто ж це погодиться, щоб його оглядав сигом? А що коли він вирішить, що перед ним створіння, не варте життя? Бідолахи сигоми — вони не так легко матимуть своїх пацієнтів...» [29, с. 137].*

Бо людство за своєю природою наділене ксенофобією – і попри те, що це, першочергово, є еволюційним механізмом виживання, саме ксенофобія заважає сприймати щось нове й досі незнане.

## **Висновки до Розділу II**

У другому розділі даної роботи розкрито роль соціальної проблематики у фантастичних художніх творах, а у підрозділі 2.2. розглянуто візії майбутнього у sci-fi літературі слов'янських країн. Аналіз творів та науково-критичних статей показав, що автори здебільшого писали свої твори у якості романів-попереджень, через які вони моделювали засторогу про можливі варіанти майбутнього, базуючись на розвитку небезпечних тенденцій суспільної динаміки. Проте позитивні прогнози також знайшли своє місце у sci-fi літературі слов'янського походження.

У творах В. Парала, С. Лема та І. Росоховатського чітко прослідковуються фантастичні припущення, що не протирічать основам позитивного знання, зберігаючи принципи художньої та наукової достовірності; а також їм властиві певні типи художньої образності, характерною для якої є наявність умовної реальності, що сформована при допомозі фантастичних припущень, які створені уявою.

У ході здійсненого лексико-семантичного аналізу поетики у соціально-фантастичному романі встановлено, що когнітивне відчуження має значний ефект відсторонення, відчуження нас від звичних припущень про реальність. За допомогою когнітивного відчуження наукова фантастика описує незнайомі речі так, ніби вони були знайомими. А також однією із обов'язкових умов є наявність і взаємодія пізнання та відчуження, відображення фактичного та фіктивного, реального та ірреального, об'єктивного та суб'єктивного, буквального та образного, семантичного та метасеміотичного, концептуального та метафоричного для наукової фантастики.

### РОЗДІЛ III. НАЦІОНАЛЬНІ ЛІТЕРАТУРНО-ФАНТАСТИЧНІ МОДЕЛІ У ПОРІВНЯЛЬНОМУ АСПЕКТІ

Фантастику як особливу галузь літератури, що включає твори, що містять елемент надзвичайного у формі раціонального (НФ) або чарівного (фентезі) мотиву, і особливо як сукупність художніх текстів, що характеризуються специфічним способом відображення буття (перестворення реальності шляхом перекомбінування властивих їй рис і характеристик), відрізняють, зазвичай, дві стійких ознаки: інтернаціональна (загальнолюдська) проблематика, задана певним набором мотивів, і (переважно у науковій фантастиці) прогностичність та спрямованість у майбутнє.

І справді, наскрізні мотиви, подібні до контакту з інопланетним розумом, відкриття нових фізичних законів, винаходу незвичайних пристроїв і технологій, підкорення космосу тощо, об'єднують різні науково-фантастичні традиції – англо-американську, радянську, східноєвропейську.

О. Ковтун вводить для подібних фантастичних мотивів і пов'язаних з ними художніх образів поняття «крос-культурного коду» [11, с. 27]. Таким міжкультурним кодом у науковій фантастиці вважатимуться, наприклад, образ робота (мислячої машини) і мотив взаємовідносин біологічного (людського) і штучного (машинного, інформаційного) інтелекту. Внесений у художню літературу англійськими та німецькими романтиками, даний образ і пов'язаний з ним мотив потім був у сучасному ключі переосмислений К. Чапеком («R.U.R», 1920), отримав розвиток у творчості А. Азімова та інших майстрів «золотого століття» американської science fiction, і зрештою, вже значно пізніше знайшов втілення в книгах радянських (І. Єфремов, А. і Б. Стругацькі), польських (С. Лем) та багатьох інших фантастів. У чому ж полягає різниця між фантастами-вихідцями різних націй?

Прогностика завжди була загальноновизнаною функцією найбільш глибокої за змістом і цікавою в мистецькому плані різновиду наукової фантастики – соціально-філософської. Роздуми про майбутнє, близьке чи дальнє, можна

зустріти практично у всіх «класиків жанру» – від Г. Веллса та О. Степлдона до корифеїв антиутопії Д. Орвелла та О. Хакслі. Не менш яскраві картини майбутнього належать перу східноєвропейських фантастів – Я. Вайса та О. Неффа. У цьому розділі ми спробуємо проаналізувати національну специфіку наукової фантастики на прикладі трьох різних авторів з трьох різних країн.

### **3.1 В. Парал – Війна з багатозвіром (1983)**

І першим з досліджуваних авторів є Владімір Парал – інженер-хімік за освітою, але при цьому надзвичайно обдарований письменник-фантаст та редактор, відомий не лише своїми фантастичними творами, а й реалістичними. Загалом для фантаста мати певну технічну освіту є непересічною перевагою – адже сама суть хорошої наукової фантастики і полягає в раціональному підході, у розумінні законів, за якими функціонує наш світ. Спершу його літературна творчість мала риси «наукового експерименту», у якому він ставив окремих героїв у різні ситуації та ніби перевіряв їхні реакції – це можна простежити ще в новели «Veletrh splněných přání» 1964 року. Новела стала першою частиною так званої Чорної пенталогії автора – циклу з 3 оповідань і 2 романів, що критикують механізацію життя в сучасному споживацькому суспільстві. Весь цикл називається «Pět způsobů ukájení» (П'ять шляхів до каяття). Після роману «Milenci a vrazi» 1969 року режим досить прозоро натякнув Паралу, щоб з його романів зникла незгода з ідеологією нормалізації. Погроза подіяла і невдовзі письменник змінив стиль. Згодом Парал вирішив відмовитися від тем реального життя і написав чотири науково-фантастичні романи: «Ромео і Джульєтта 2300» і «Спокуса A-ZZ» 1982 року, «Війна з багатозвіром» 1983 року та «Земля жінок» 1987 року.

Та нашу увагу привертає саме «Війна з багатозвіром», проте якщо раніше акцент робився саме на екологічну проблематику даного роману, то наразі нас більше цікавить його соціальна складова, хоча у даному випадку вони нерозривно пов'язані. Спершу персонажі стикаються з зовнішньою загрозою

мазутових почвар, і це гуртує їх – перед лицем смертельної небезпеки вони проявляють свої найкращі риси – якщо не всі, то, принаймні, більшість з них.

*«Три групи дворової бригади були розгорнуті ланцюгом, люди з граблями кидалися на згустки рудого мазуту, на його потоки, відступали перед рухливими дюнами й хвилями, які досягали двометрової висоти, зривали мазутові смуги, що повзли по стінах будинків.*

*Бригадир Станіслав Бімонь працював самовіддано, завжди опиняючись у місцях найбільшої небезпеки. Піднявши граблі, наче списа, він мужньо кидався на підступні хвилі й невтомно розбивав, косив, скородив та розривав їх зубцями. У ньому прокинулася спостережливість першокласного баскетболіста, він усе помічав і попереджав інших: «Увага, за кілька секунд упаде клубок біля гаража!», «Сховайтесь під прожектор!», «Чудово, редакторе!», «Тіно, відпочинь хвилинку, а ти, Тіборе, прикривай її!»*

*Тібор і Тіна Трнки досі не прохопилися жодним слівцем, а жартівник Еда Роган розважав усю бригаду.*

*– Трохи ближче, мадам, отак буде добре! – кричав він двометровій роздутій потворі й гамселив її граблями...» [26, с.35]*

Та «почвари»\драглі\мазут еволюціонують і пристосовуються і зрештою постають не у формі простого і зрозумілого ворога, якого можна просто знищити, а у формі хвороби, перемогти яку не допоможуть жодні ліки.

*«Хлопець зітхнув і почав лежачи роздивлятися руді прищі на своєму тілі. <...> Міхал з цікавістю розглядав та обмацував загадкову висипку, яка з'явилась під час сну... Вчора була як пшоно, а сьогодні стала як сочевиця. Він з відразою розглядав набряклі руді плями на вкритому виразками зап'ястку <...> Коли торкаєш їх пальцем, відчуваєш тепло й пульс... Вони, певно, насичені кров'ю. <...> Воно повзе, наче живий звір. Так, тепер роздивимося його зблизька. Міхал підійшов до дзеркала й висолопив язик – на язичку сидів*

*лискучий рудий слимачок. <...> Ці звірі охоче переходять до шлунка. Це краще чи гірше? Однаково погано...» [26, с.86]*

Ця «хвороба» є уособленням нашого темного боку, нашої найгіршої та найвіддаленішої від цивілізованого образу людини сторони – заражені «бурі» люди проявляють всі ознаки моральної деградації до рівня первісних людей. Спостережувані симптоми є більш-менш вторинними для загального духовного занепаду, але вони дозволяють автору краще зобразити контраст, висловити власний погляд на нескінченну боротьбу «світлого в нас» із «зростаючою бурою силою» – абстрактна боротьба з власною лінню та «звіром» перетворюється на цілком конкретне протистояння видимому ворогові.

*«У тих, хто зловживав їжею та алкоголем, бура недуга швидко ускладнювалась, і незараженим людям було важко за ними доглядати.*

*Еда жер майонез просто жменями.*

*Міхал уперто танцював з Тіною. Молода жінка поривалася додому, однак він її не відпускав.*

*– Мені треба йти! – схлипувала Тіна.*

*– Не ходи, – благав її Міхал, – Тібор може скривдити тебе. Адже він уже став мало не звіром...*

*<...>*

*Всі троє густо обросли бурим звіром. Голосно волаючи, вони накинулись на їжу й напої. <...> У відчаї я схопила її за лікоть, і тоді Мія ножицями штрикнула мене в руку, не розплющивши очей. А коли знову подивилася на мене, очі її кололи болючіше за ножиці...» [26, с.107].*

Цей роман невпинно сигналізує про небезпеку, і на думку Алеша Лангера, він безсумнівно є кульмінацією науково-фантастичного доробку в творчості автора. Можливо ще й тому, що тут Парал, як і в попередніх своїх романах, наводить варіацію вже давно всім знайомої теми конфлікту між негативними та позитивними сторонами людини. Твердження, що людина здатна краще

протистояти зовнішньому ворогові, аніж внутрішньому, знайшло своє підтвердження в тексті. Можна чітко прослідкувати намагання автора хоча б частково ототожнити свій роман з «Війною з саламандрами» Чапека – Парал використовує подібні композиційні прийоми, мазутові почвари візуально нагадують силуети саламандр, і, зрештою, сам заголовок є чіткою алюзією.

*«Саламандри перейшли з кроку на біг і наздогнали людей під огорожею з колючого дроту. <...> Шоколадні саламандри, напоровшись на колючий дріт, зійшли рідиною, попадали й висохли.»* [26, с.51].

Однак, на відміну від Чапека, ворогом людини він обирає саму ж людину, її негативний бік. Висновок простий – що Парал аж ніяк не є ідеалістом. Люди можуть приручити «зовнішнього і внутрішнього багатозвіра» й усунути проблему, але вічний бурий багатозвір може знову напасти будь-якої миті. *«Зародки багатозвіра лишаються в нас і надалі, чигаючи на найменшу можливість затягти до бурого мороку»* [26, с.229].

У своєму романі Парал прагнув показати зв'язок між екологічними проблемами у світі й морально-етичними проблемами в людському суспільстві. І для цього він вирішив змодельювати ситуацію, в якій ці дві проблеми стали одним цілим: необачність та байдужість людей до навколишнього світу, до наслідків власної діяльності, культура бездумного споживання, неспроможність нести відповідальність за власні дії – все це втілилось спочатку в мазутових купах, потім в примітивно мислячих почварах, а насамкінець і у паразиті, який захоплював тіла та розум людей, оголивши їхню тваринну суть. Моральний розпад став для декого довгоочікуваним полегшенням, інших він нажахав – межа між людьми ще ніколи не була такою чіткою. Свій роман Парал закінчує своєрідним епілогом:

*«Я: Так, людині стає важко й тривалості, щоб не здатися...  
Часом мене охоплює гніде бажання лягти горілиць і покинути все, як є.*

*ТІ: Ти повинен витримати й перебороти все.*

*МИ: Наша сила в розумі, серці, в білому людському єднанні. Завдяки цьому ми завжди перемагали й перемагатимемо. Нарешті, остаточно переможемо.*

*БАГАТОЗВІР: У мене грандіозна нищівна сила, я постійно тримаю її напоготові, вона має мільярди видів, що існують безперервно тисячі років.»* [26, с.241].

### **3.2 С. Лем – Футурологічний конгрес (1971)**

«Футурологічний конгрес» Станіслава Лема насправді не є самостійним твором, він входить до серії романів «Зоряні щоденники», книги якої об'єднані спільним головним героєм – Йоном Тихим. Та саме цей роман був обраний для аналізу і порівняння як такий, що містить у собі одночасно соціальну й екологічну проблематику, також включає кілька часових проміжків, є досить цікавим з композиційної та лінгвістичної точок зору.

*«...астронавтика стала, по суті, втечею від земних колотнеч. Кожен, хто ситий ними по горло, тікає в Галактику, сподіваючись, що найгірше трапиться за його відсутності. <...> ...повертаючись із подорожей, , я з тривогою вишукував в ілюмінаторі Землю – чи не стала вона схожою на печену картоплину?»* [45, с. 2].

У цьому творі, написаному в 1971 р. йдеться про матрицю, про безпосередній вплив на мозок людини за допомогою хімічних субстанцій *«...Вода! З-під крану? Боже мій, вперше в історії... таємна хіміократія!»* [45, с. 33]. Акцент зроблено на дискомфортних та ірраціонально химерних картинах майбутнього, у якому відбуваються постійні міжусобиці терористичних організацій, відтак кожен повинен щомиті бути готовий до негайної евакуації. Разом з абсурдними подіями, Лем насичує роман тонким гумором:

*«В обмін на дипломатів викрадачі-екстремісти вимагали звільнити політ'язнів, а поки що, щоб наголосити на вагомості свого ультиматуму,*

надсилали до посольства зуби заручників, один за одним, загрожуючи ескалацією насильства. Втім, цей інцидент не порушив дружню атмосферу прийому. <...> На засіданні (уряд засідав безперервно) було запропоновано завдати контрудару, тобто вирвати у політв'язнів, видачі яких вимагають екстремісти, по два зуби за зуб і – оскільки адреса їхньої штаб-квартири невідома – надіслати ці зуби до запитання.» [45, с. 13].

Планета Земля страждає від демографічної катастрофи, рівень перенаселення перевищує всі можливі рамки.

«Правління Футурологічної спілки обрало Костарикану оскільки темою конгресу був демографічний вибух і засоби боротьби з ним, а оскільки Костарикані належить світовий рекорд за темпами зростання населення – передбачалося, що це подвоїть ефективність нашої роботи. <...> Мені дістався сотий поверх, звідки я міг споглядати лише синьо-коричневу пелену смогу, що нависла над столицею. <...> ... популяція футурологів зростає так само швидко, як і все людство, тому конгреси проходять в метушні і поспіху.» [45, с. 5].

Стан навколишнього середовища також досить недалекий від «ядерної пустелі» – час в прямому сенсі грає проти людства, і якщо на конкретному прикладі наукової конференції, де мовці швидко викрикують номери абзаців з власних виступів, надрукованих у програмках, це виглядає досить комічно, то усвідомлення дійсних масштабів жахає.

«Стенлі Хейзлтон із США відразу приголомшив зал, викарбувавши: 4, 6, 11, звідки слідує 22; 5, 9, ergo 22; 3, 7, 2, 11, з чого знову ж таки виходить 22! Хтось, підвівшись, вигукнув, що таки 5 і, можливо, 6, 18, 4. Хейзлтон з льоту спростував заперечення, роз'яснивши, що так чи так – навколо 22. Зазирнувши в номерний покажчик, я виявив, що 22 означає остаточну катастрофу.» [45, с. 27].

Злиття наркотичного бачення і реальності відбувається вже тоді, але галюциногенний світ повністю запанує у віддаленому майбутньому, де Йон Тихий опиниться після свого розмороження і почне вести щоденник спостережень. Хімічна ідилія епохи («...на Землі вже тридцять років, завдяки загальному роззброєнню, панує стабільний мир. Військових майже не лишилося...» [45, с. 80]) дуже скоро буде розвінчана аналітичним розумом героя, поступово і перед читачем відкривається масштабний блеф, камуфляж, який у далекому світі розцінюють як засіб, до якого вдаються нібито з міркувань вищої гуманності.

*«Хіба ж це диявольський задум – коли лікар обманює хворого задля його ж блага? Якщо ми змушені так жити, їсти і пити – краще бачити все це в рожевому світлі.»* [45, с. 140].

Та згодом Йон починає помічати незбагненні речі:

*«Побіжне враження: люди, такі красиві, високі, милі, ввічливі та спокійні, відрізняються чимось ще, якісь вони особливі, незвичайні, є в них щось таке, що мене дивує чи, точніше, насторожує. Тільки ось що – не можу зрозуміти. А щодо перехожих і взагалі всіх, кого я тут бачу, вони ніби посопують. <...> Сьогодні бачив сусіда, що вийшов з ліфта, - він хапав повітря ротом, як риба, а обличчя в нього посиніло»* [45, с. 88].

Насправді цей великий злочинний театр ілюзій немає нічого спільного з людськими ідеалами. У цій матриці неможливо оперувати поняттям свідомості, моралі, оскільки змальована жахлива реальність виявиться лише черговою галюцинацією учасника футурологічного конгресу: *«Я знову одержимий колишньою нав'язливою ідеєю. Засинаючи, все думаю: чи це не галюцинація?»* [45, с. 110]. Отож, насправді будь-який кордон між транслюдиною, яка окреслена в першому розділі роману, і постлюдиною з другого розділу є умовним. Особлива увага приділяється саме людським

емоціям – і якщо одна психімікати створені задля їх тамування чи посилення, то інші – покликані саме для **імітації відчуття і дії**:

*«Знаєте, що робить «Прокрустіс інк.»? Наш товар – це зло.*

*Кожен тепер може робити ближньому капості – без жодної шкоди для останнього. Ми опанували зло, як вакцинологи – віруси. Адже чим, дозвольте спитати, була досі культура? Людина переконувала іншу людину бути доброю. Тільки доброю. А куди пропонуєте захвати все інше? Історія все розподілила так і сяк, де навіюванням, де примусом, але зрештою завжди щось не вміщалося, випирало, вилазило назовні.*

*<...> Коли ми пожбурили на ринок перші зразки, їх розмели за мить; пам'ятаю: люди рвалися в музеї, в картинні галереї, кожному хотілося вломитися до майстерні Мікеланджело з кийком у руках, побити скульптури, продірявити полотна, а за нагоди віддухопелити і самого маестро, якщо той наважиться стати на шляху...*

*<...>*

*Та хіба побачивши Жанну д'Арк ви не відчуваєте, що цю одухотворену красу, цю ангельську чистоту, цю неземну грацію неодмінно треба загнудати? Сідло, підруга, вуздечка – і скоком! Шісткою, в упряжці, панночки-любки – з дзвіночками, з високим плюмажем. Юнки біжать жваво, сніг блищить, свище батіг...*

*<...>*

*Вам достатньо вказати об'єкт, заповнити нашу анкету, перерахувати претензії та антипатії – втім, це не обов'язково, зазвичай зло хочеться робити без жодного приводу, тобто приводом служить чуже благородство, краса, – достатньо перерахувати все це, і ви отримуєте наш каталог. Замовлення ми виконуємо протягом доби. Повний комплект надсилається поштою. Приймати з водою найкраще натщесерце, але можна і після їжі...» [45, с. 118].*

Станіслав Лем висміює культ поступу, вбачаючи в ньому ідеологічний проєкт, рекламно-бізнесовий тренд, міф про благо, яким буде забезпечена людина. Основною тенденцією розвитку він вбачав втечу зі справжньої реальності у віртуальну.

*«... У мене було двоє талановитих синів...*

*- Як, і обидва померли? – ахнув я.*

*Він заперечливо похитав головою:*

*- Живі, але стали ескалантами!*

*Бачачи моє здивування, він роз'яснив суть своєї батьківської трагедії. Старший син подавав великі надії в архітектурі, молодший – на поетичній ниві. Перший від реальних замовлень, які його не задовольняли, перейшов на урбафантин і конструктор і тепер зводить цілі міста – **уявні**. Так само протікала ескалація у молодшого сина: ліронал, поематол, сонетал, а тепер замість того, щоб творити, він ковтає психімікати, і, отже, назавжди втрачений для реального світу.*

*<...>*

*- Мрія, якщо дати їй волю, завжди здолає реальність. Психілізація потребує жертв. Всі ми пройшли через це – навіть я. Адже і безнадійну справу неважко виграти перед неіснуючим трибуналом!» [45, с. 109]*

Водночас у тексті проглядається віра автора в якийсь уявний експеримент демонічного розуму, результатом якого постав феномен розмаїття чуттєвого досвіду людини. Критики особливо акцентують увагу на пророцтві Станіслава Лема щодо загроз тероризму, із яким людство зіткнеться вже в наступному столітті. Однак із висоти часу найбільш слухними видаються оцінки роману як відображення за допомогою «збільшувального скла» реальних соціально-моральних та філософських тенденцій свого часу. Прикметно, що в шістдесятих роках ХХ ст. активно обговорювали захоплення західного світу

психотропами і навіть маркували це явище «психоделічною революцією», відгуком на яку і є твір Станіслава Лема. У ньому відсутня фетишизація технологій, наукових звершень, оскільки в центрі художнього світу роману завжди перебуває людина, її думки і прагнення, сумніви і страхи.

### 3.3 І. Росоховатський – Справа командора (1966)

«Справа командора» – збірка українського радянського фантаста Ігоря Росоховатського, написана у 1966 р., включає декілька науково-фантастичних оповідань і, власне, провість з однойменною назвою. Твори письменника хронологічно не вишикуєш, проте, за їх змістом можна скласти картину майбутнього «поліпшення» людини, яким його бачить І. Росоховатський – а саме людська недосконалість і була головною темою його творчості. Письменник задається питаннями відносності того, що ми вважаємо нормальним:

*«А я маю справу з біонікою. Я створюю електронні машини за певними живими зразками, котрі найбільше мене цікавлять, з урахуванням їх відхилень від норми, їх швидкодії. Відверто кажучи, це відхилення мене якраз найбільше цікавить. Природа напрочуд різноманітна, вона містить мільйони норм. Лише завдяки відхиленню від звичайної норми такий мозок здатний розкрити нові норми природи, явища, закони. Я намагаюся записувати в пам'ять машини все, що знав небіжчик, настроюю її на його «тон». І коли я даю такій системі ті самі факти, що й звичайним машинам, вона робить зовсім інші висновки. Тобі вони здалися б ненормальними, безглуздими, як сама машина і мозок, на кшталт якого її зроблено. Але що таке норма? Ти чи Ейнштейн? Твій знаменитий Краузе чи Бетховен? Що таке норма для людського мозку?»*  
[29, с. 16].

Показовим є те, що у багатьох його творах футуристичний світ є лише композиційним тлом для подій, які розгортаються між людьми, або навіть всередині них. Фантастичне оточення є всього лиш засобом дізнатися,

припустити, чи може навіть здогадатися – як поводитиметься людина в таких умовах, зовсім незнайомих?

У попередньому розділі ми згадували поняття «сигом» – тобто синтетичної людини, продукт лабораторії, дитя людської винахідливості і втілення наших найбільших мрій. Розвиваючи тему сигомів ми можемо навести їх опис, зібраний з творів Росоховатського. Вони, як правило, високі – під чотири метри – з надто широкими, непропорційними плечима, що нависають, як дві кам'яні брили: *«гігант з масивними плечима»* [29, с. 30], *«Слідчий—захисник зігнувся, інакше продірявив би головою стелю. Висота кімнати — близько чотирьох метрів.»* [29, с. 79]. Створювали їх з єдиною метою – дослідження далекого космосу, безмежного настільки ж, наскільки безмежна людська цікавість.

*«Цей високий лоб, широкі плечі, в яких, певно, сховано якісь додаткові органи. Людина, яку синтезовано в лабораторії. Надлюдина за своїми можливостями. Однак і тоді й тепер вона сприймала сигома як машину, а не як людину. Читала, що такі погляди — забобони, розумом доходила, а серцем не могла сприйняти. <...> Звичайно ж, йому не потрібна їжа — він заряджується від сонячних батарей, накопичує енергію і зберігає її в органах—акумуляторах. Але що йому треба?»* [29, с. 25]

Як і азімовські роботи, сигоми не можуть зробити людині зла, слідуючи першому закону робототехніки; вони не їдять, не дихають, заряджаючись сонячною енергією. Окрім цього вони вміють читати думки та передавати власні, спілкуватися на великих відстанях за допомогою телепатії:

*«...адже в сигома є телепатичні підсилювачі. Він сприймає і вільно читає думки інших. Сигоми можуть спілкуватися між собою на величезних відстанях за допомогою телепатії»* [29, с. 27].

З творів письменника нам також відомо, що тоді світ був так само поділений на класи, на держави з різним суспільним устроєм. Але сигоми, навіть створені в різних країнах, все одно залишаються самі собою: з непохитною логікою, сильні та витривалі, а головне корисні людям. Але навіть

такі ідеальні, на перший погляд, створіння, наражаються на типово людську прояви ксенофобії – їх уникають, їм не довіряють, до них не проявляють прихильності. Так чи інакше вони чужі, хай і створені представниками людства:

*« – Мамо, пам'ятаєш, я розповідала, що деякі наші дівчатка кажуть, ніби сигоми небезпечні? Ти тоді пояснила, що вони повторюють слова нерозумних і відсталих людей. А тепер твердиш інше...» [29, с. 28].*

Росоховатський прагнув показати цю двоїстість людської природи – спершу ми створюємо ідеальний організм, який випереджає наш власний по всіх характеристиках, а потім не ставимось до нього належним чином. Сигом у даній ситуації схожий на дитину-вундеркінда – він може багато чого дати світові, але світ може виявитись не готовим його прийняти, і досягнути те, що той може запропонувати. Людина наділила сигомів свідомістю, почуттям моралі і обов'язку, разом з цим ми вклали у їхні голови холодну логіку та крицеву волю – але разом з цим ми ж змушуємо їх відчувати свою самотність, відчуженість, а іноді й безпорадність:

*«Люди завжди долають бар'єри. Те, що вони зуміли створити нас, мабуть, найбільший бар'єр. Вони дали нам те, чого позбавлені самі: всемогутність і безсмертя, а ми їм – тільки надію. І зараз ця дівчинка дарує мені свою ласку і захоплення, а чим віддячу я? І чи потрібно це їй? <...> Сигом відчув, що вже ніяким перемиканням стимулятора волі не пощастить утримати клубок, який підкотився до горла. Ніби щось зіпсувалося в ньому, якась незамінна деталь – і третя, й четверта сигнальні системи, і навіть система Вищого контролю були перед цим безсилі. Він на мить став тим, ким був давно, до смерті, – звичайною людиною» [29, с. 30].*

Саме в цьому моменті ми підходимо до найголовнішого: людина не здатна синтезувати організм, який вона повністю прийматиме за рівного собі. Та з іншого боку, письменник вбачає у існуванні сигомів шлях вдосконалення для людства, який полягатиме у плідному співіснуванні.

« – З усіх творців я понад усе ставлю людину, – зауважив Зевс. – Бог – це вигадка слабких, а природа поряд з людиною – це... Уяви собі двох скульпторів. У одного з них багато часу для роботи, але він сліпий і нерозумний. А в другого мало часу, але він зрячий і мудрий.» [29, с. 104].

Сигоми позбавлені такого поняття, як «людський фактор», але разом з ним вони позбавлені і сумнівів, страху та інших суто людських емоцій, синтезувати які надто складно, і які вважаються деструктивними, хоча саме завдяки їх існуванню людина досягла такого рівня розвитку.

### Висновки до Розділу III

У третьому розділі ми розглядати соціальну проблематику у трьох обраних творах авторства слов'янських письменників: «Війна з багатозвіром» Владіміра Парала (*Válka s mnohozviřetem*, 1983р.), «Футурологічний конгрес» Станіслава Лема (*Kongres futurologiczny*, 1971 р.) та «Справа командора» Ігоря Росоховатського (1966 р.).

За своєю суттю, жанрами, побудовою та художніми засобами дані твори досить сильно відрізняються, однак, попри це, в усіх них простежуються певні спільні риси. Автори вищезгаданих творів не ідеалізують Людину – навпаки, вони повністю визнають недоліки людства, не заперечуючи, що з часом ті стають дедалі гіршими й темнішими. Та водночас з цим – *contra spem spero!* – вони вірять у те, що людство прагнутиме до чогось правильного, світлого, високого і вічного. Письменники обирали досить оригінальні художні засоби, щоб якнайкраще окреслити свої припущення – І. Росоховатський вигадав синтетичну людину і змалював її відносини з суспільством людей «природніх», а С. Лем у своїй творчості розвинув людську цивілізацію до таких висот, що цей розвиток, зрештою, і став її загибеллю. В. Парал, у свою чергу, вдався до більш «класичного» варіанту розвитку подій – в його дистопії Землю охопила екологічна катастрофа, та нестандартною є його ідея злиття зовнішнього ворога з внутрішнім, передача морального конфлікту людей через їхню сприйнятливність або, навпаки, резистентність до нової «хвороби».

Багатозвір чатує на кожного з нас, пише він, але чи пускати його у своє життя та думки – цей вибір ми робимо самі.

## **ВИСНОВКИ**

Аналізуючи соціальну проблематику у слов'янському фантастичному романі ми можемо дійти до багатьох висновків, і один з них – дослідження цієї теми навряд-чи колись себе вичерпають. Предметом зображення наукової фантастики є варіанти реалізації далекого (чи не дуже) майбутнього під впливом розвитку техносфери, фантастичні винаходи, що потенційно можуть стати реальними, та, звісно, людство.

Дослідивши художні прийоми та засоби розкриття соціальної проблематики у слов'янській фантастичній прозі другої половини ХХ ст. ми виокремили особливості розвитку жанру наукової фантастики у слов'янських літературах, диференціювали основні аспекти функціонування соціальної проблематики та визначили спільні й відмінні риси у творах слов'янських письменників-фантастів. Також під час роботи були виділені головні особливості жанру наукової фантастики та простежений історико-культурний розвиток цього жанру в слов'янській літературі. В процесі пошуку матеріалу для роботи ми зверталися до праць таких літературознавців, як Д. Айдачич, О. Ковтун, А. Нямцу, О. Стужук, Ю. Ковалів, Я. Цимбал, М. Назаренко, завдяки ним нам вдалося з'ясувати суспільно-історичне тло виникнення фантастики як жанру, розглянути морально-філософські аспекти, окреслити наявні підходи до соціологічних та культурологічних студій у літературознавстві.

У третьому розділі, який є практичною частиною роботи, ми проаналізували втілення соціальної проблематики у творах В. Парала, С. Лема та І. Росоховатського, а також дослідили специфіку художнього світу фантастичної прози.

Сучасний стан розвитку слов'янської фантастики складно уявити без творів, що пророкують майбутнє окремої особистості чи й загалом суспільства – без романів, повістей, оповідань про наявність неземних, дивних, фантастичних світів, письменники-фантасти спонукають нинішнє покоління замислитися: чи живемо в гармонії з іншими людьми, природою, загалом довкіллям, чи думаємо про нащадків, про майбутнє, творимо добро чи зло, робимо правильний чи хибний вибір. Руйнуючи важливу для традиційної фантастики ілюзію достовірності, постмодернізм sci-fi виводить на перший план не менш важливий для заснованої на вимислі оповіді принцип – філософського іномовлення, гри з реальністю, карнавального переосмислення буття. Саме подібні властивості постмодернізму, а точніше – їхні прояви в площині соціальної фантастики, дозволяють нам моделювати неіснуючі в реальному житті соціальні концепції, втілювати здогади, теорії чи прогнози.

Така онтологічна варіативність передбачає нескінченне розмаїття сюжетів, дозволяє втілити будь-який задум, а поєднання легендарно-міфологічного матеріалу, який нерідко є основою для майбутньої фантастики, з реаліями певного історичного континууму дозволяє дати семантичним антиноміям переконливе соціально-історичне, наукове та психологічне пояснення, зруйнувати стереотипи їхнього тлумачення.

Власне руйнація стереотипів і є однією з провідних ідей соціальної фантастики. І. Росоховатський виразив її через своїх «сигомів», В. Парал – через «гнідаків». І ті й інші стали своєрідним «продуктом» соціуму, він породив їх, і хоча в першому випадку акт творіння був цілеспрямованим, а самі сигоми – вистражданим результатом багаторічної тяжкої праці і вдосконалень, а в другому «гнідаки» стали наче бастардами розвитку людства й екологічної катастрофи, вони мають між собою дещо спільне: їх не приймають. Так само, як не прижився й персонаж Станіслава Лема, Йон Тихий, у далекому й фальшиво-ідеальному майбутньому. Люди в досліджуваних творах, незважаючи на абсолютно фантастичне, а подекуди й зовсім неймовірне та маловірогідне оточення, постають напрочуд реальними й близькими до тих, кого ми самі зустрічаємо щодня, і ким є ми самі. Неоднозначні, непевні, схильні до слабкостей, страхів, ксенофобії, підвладні первісним інстинктам, які часто йдуть врозріз з питаннями моралі, та все ж думаючи, з внутрішнім потягом до правди та добра, з відкритими серцями і готовим приймати нове розумом – саме таких людей змальовують автори у своїх творах, саме такими вони постають в усіх заплутаних ситуаціях.

Бути справжньою людиною – це дуже складно. Для Йона Тихого дуже складно змушувати себе повірити в те, що все навколо є обманом, прийняти той факт, що його оточує сфабрикована реальність – значно простіше було б і надалі перебувати під дією психімікатів, еге ж? І ніколи не дізнатися жахаючої жорстокої правди, прожити спокійне, розмірене життя в ідеальному світі. Для героїв «Війни з багатозвіром» дуже складно змушувати себе залишатися людьми – цивілізованими істотами, не підпорядкованими первісним

інстинктам і задоволенню базових потреб. Так само і для персонажів «Справи командора» є справжнім випробуванням бути терплячими, відданими, знаходити в собі розуміння і силу пробачати.

Та саме це і визначає Людину – здатність обирати, ким бути, і схильність обирати найкращий бік, прагнути ставати кращою версією самого себе, змушувати себе дивитись у вічі правді й не відводити погляду. Соціальна фантастика покликана стати прикладом того, що це можливо не лише у нашому світі – а й у нескінченному розмаїтті вигаданих реальностей.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Айдачич Д. Футурославія. Літературознавчі огляди про футурофантастику / Д. Айдачич. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 171 с.
2. Білоус П. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: Лекції. Житомир: Рута, 2009. -336 с.
3. Бондаренко, Г. Ф. (2014) «Великий сміливець сучасності». «Війна світів» Герберта Джорджа Веллса як роман-пересторога. In: Г. Ф. Бондаренко. Літературознавчі перспекції: компаративістська генологія. «Бібліотека кафедри теорії та історії світової літератури НН ІФЖ ЖДУ ім. І. Франка» . Вид-во «Полісся», pp. 76-84. ISBN 978-966-655-726-4
4. Варварич О. Без фантазій, але з фентезі (інтерв'ю з Мариною і Сергієм Дяченками)/ Олена Варварич //День. –2007. –16 березня (№45)
5. Гайдамака Н. Л. Позначена блискавицею. – Київ: Молодь, 1990. – 144 с. – (Компас).
6. Герасимова Г. П. . Руденко Микола Данилович // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. — К. : Наукова думка, 2012. — Т. 9 : Прил — С. — С. 348. — 944 с. : іл. — ISBN 978-966-00-1290-5.
7. Зарицький О. М. Чарівний світ художньої фантастики: чеська соціальна і романтична фантастика у другій половині ХХ ст. / О. М. Зарицький. – К.: Центр вільної преси, 2000. – 143 с.
8. Камю А.: Бунтівна людина // Вибрані твори у трьох томах. 3-й том. - Харків: Фоліо, 1997.
9. Климець М. Ю. Становлення літературної фантастики в хорватському письменстві: від Середньовіччя до модернізму. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук, ЛНУ ім. Івана Франка, КНУ ім. Тараса Шевченка, Львів, 2021.

10. Ковальчук О. Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В. Винниченка 1902—1920). — Ніжин, 2008.
11. Ковтун Е. Рациональность мистического: фантастическая посылка на рубеже тысячелетий / Елена Ковтун // Слов'янська міфологія. Збірник наукових праць [ред.кол.Г.Ф.Семенюк та ін.]. —К.: ВПЦ Київський університет, 2012. — С. 15–38.
12. Ковтун Е. Художественный вымысел в литературе XX века. Учебное пособие /Елена Ковтун. —М.: Высш.шк.,2008. —406с.
13. Ковтун Е. Чешская фантастика 1990-х гг.: преодоление кризиса / Е.Н. Ковтун // Литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. — М. : Исл РАН, 2002. — С. 118-127.
14. Кьєркегор С. Поняття страху // Страх і трепет. М. : Терра; Республіка, 1998. С. 143-146.
15. Лем С. Л. Фантастика и футурология: В 2 кн. Кн. 1 / С. Лем; Пер. с пол. С. Н. Макареца под ред. В. И. Борисова. — М.: ООО «Издательство АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2004. — 591, [1] с. — (Philosophy).
16. Литовченко Т. Просто «фікшн». Київ : Книжковий клуб плюс, 2006. № 10. С. 7–9
17. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1, 2.: [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — 608 (624) с.
18. Мاستиляк В. Сучасні уявлення про фантастику як різновид літератури. Тернопіль : ТДПУ, 2002. Вип.12. С. 93–99.
19. Нямцу А. Поэтика фантастического в литературном контексте (проблемы теории). *Studia methodologica*. Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка. 2015. № 40. С. 34–52.
20. Нямцу А. Фантастические парадоксы человеческого мира ; Черновицкий гос. ун-т им. Юрия Федьковича. - Черновцы : Рута, 1998. - 120 с.
21. Нямцу А. Славянские литературы в общекультурном универсуме : учеб. пособие / А. Е. Нямцу. — Черновцы : Черновицкий нац. ун-т, 2012. — 520 с.

22. Нямцу А. Фантастика и общекультурная традиция (проблемы теории) / Анатолий Нямцу // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць. Т.3. –К.: «Освіта України», 2016. – С. 484.
23. Олійник С. Термінологічне впорядкування поняття «фантастика» Філологічні семінари : збірник наукових праць. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2007. Вип. 10. С. 270–277.
24. Палій О. Екологічний постмодернізм у чеській прозі (роман Мілоша Урбана «Водяник») // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : збірник наукових праць. – Випуск 24. – К. : Освіта України, 2014. – С. 356 - 362.
25. Палій О. Фантастичний модус чеської постмодерністської прози; Science and Education a New Dimension. Philology, VI(42), Issue: 149, 2018 – С. 48-51
26. Парал В. Війна з багатоликим звіром. Переклад з чеської: Олексій Зарицький та Галина Сиваченко. Київ: Журнал «Всесвіт», 1988. 241 с.
27. Паранюк Д., Нямцу А. Фантастические архетипы в творчестве Клиффорда Саймака. Біблія і культура. 2016. Вип. 17. С. 194–203.
28. Ребрій І. М. Мовні та етноментальні особливості перекладацького відтворення артлангів: автореф. дис. На здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.16 «Перекладознавство». Херсон, 2017. 20 с
29. Росоховатський І. Справа командора: науково-фантастичні оповідання та повість. Веселка, 1967 – 135 с.
30. Сайковська О. Сучасна болгарська фантастика: генеза, жанрові модифікації та поетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.03 «Література слов'янських народів» / Сайковська Олена Юріївна. – Київ, 2015. – 20 с.
31. Стужук О. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ –ХХ ст.):автореф на здобуття наук. Ступеня /Олеся Стужук. – 18 с.
32. Стужук О. Художня фантастика як теоретична проблема. Слов'янська фантастика : зб. наук. пр. Київ : ВПЦ Київський університет, 2012.

33. Українка Л. Зібрання творів у 12 тт. – К.: Наукова думка, 1977 р., т. 8, с. 155 – 198.
34. Фантастика // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — Київ : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 2 : М — Я. — С. 522-523.
35. Фесенко Е.Я. . Теорія літератури: навчальний посібник для вузів / Е.Я. Фесенко. - Вид. 3-є, доп. і испр. - М.: Академічний Проект; Фонд «Мир». - 780 с., 2008
36. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты / Г.Г. Шпет. М.: Правда, 1989. 84 с.
37. Adamovič I. Slovník české literární fantastiky a science fiction: s úvodní studií Ondřeje Neffa / I. Adamovič. – Praha : R 3, 1995. – 350 s.
38. Čapek K. (1920). RUR Rossum's Universal Robots : kolektivní drama o vstupní komedii a třech aktech. V Praze : Ot. Štorch-Marien. c. 96.
39. Cole S.(2021). Inventing Tomorrow: H. G. Wells and the Twentieth Century. Columbia University Press.
40. Heinlein R.(2020). The pursuit of the Pankera : a parallel novel about parallel universes. Rockville, MD: CAEZIK SF & Fantasy, an imprint of Arc Manor Publishers. ISBN 978-1647100018.
41. Hodrová D. Utopický prostor v románu. In: Hledání románu. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 32 – 52.
42. Hodrová D. Utopie. In: Poetika české meziválečné literatury: proměny žánrů. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 80 – 104.
43. Hrtánek P. Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století. Pokus o znakovou identifikaci žánru / Petr Hrtánek. – Ostrava : FFOU, 2004. – 123 s.
44. Kurzweil R. (2005). The Singularity is Near. New York: Viking Books.
45. Lem S.: Głos Pana, Kongres futurologiczny. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973. 175 s.
46. Massie, K., & Perry, S. D. (2002). Hugo Gernsback and Radio Magazines: An Influential Intersection in Broadcast History.” *Journal of Radio Studies*, 9, pp. 267–268.

47. Neff O. Encyklopedie literatury science fiction / O. Neff, J. Olša. – Praha : H&H, 1995. – 560 s.
48. Neff O. Něco je jinak: Komentáře k české literární fantastice / O. Neff. – Praha : Albatros, 1981. – 342 s.
49. Neff O. Tři eseje o české sci-fi / O. Neff. – Praha : Československý spisovatel, 1985. – 95 s.
50. O. Neff. Všechno je jinak (dějiny světové sci-fi – zatajený spoluautor Alexandr Kramer), 1987.
51. Ouředník P. Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem : pokus o vymezení jednoho žánru. Vyd. 1. Praha: Torst, 2010. 239 s. ISBN 9788072153954.
52. Pordzik R. Futurescapes Space in Utopian and Science Fiction Discourse. N. Y.: Rodopi, 2009. 366 ст.
53. Roberts A.«The History of Science Fiction», New York: Palgrave Macmillan, 2006. ISBN 0-333-97022-5
54. Suvin D. O poetyce gatunku science fiction. Creatio Fantastica. S. 9–24.
55. Sweetman B. The Vision of G. Marcel: Epistemology, Human Person, the Transcendent. Amst., 216 pages, 2008;
56. The Project Gutenberg eBook of Frankenstein: or, The Modern Prometheus, by Mary W. Shelley [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org).
57. Todorov T. (1975-01-01). The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre (англ.). Cornell University Press. (ISBN 0801491460).
58. Tretsch J. “Extra! Extra! Poe invents science fiction!” as collected in The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe, edited by Kevin J. Hayes. Cambridge University Press, 2002: 117. ISBN 0-521-79727-6
59. Vašak P. Teorie a historie science fiction / P. Vašak // Česká literatura. – 1984. – № 2. – S. 150 - 156.
60. Zachystalová L. Reflexe environmentálních problémů v české poválečné próze Diplomová práce, Praha 2018.