

ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет	гуманітарно-педагогічний
Кафедра	слов'янської філології
Освітній рівень	магістр
Галузь знань	03 Гуманітарні науки
Спеціальність	035 Філологія
Спеціалізація	035.033 Слов'янські мови і літератури (переклад включно), перша – польська
Освітня програма	освітньо-професійна

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Завідувач кафедри слов'янської філології

_____ (Неля ПОДЛЕВСЬКА)

19 жовтня 2021 року

З А В Д А Н Н Я на кваліфікаційну роботу

1. Тема роботи «Синтез фантастичного і реального у творчості Станіслава Лема» затверджена на засіданні кафедри слов'янської філології 11 червня 2021 року, протокол № 11.

2. Термін подачі здобувачем вищої освіти завершеної роботи – грудень 2022 року.

3. Вихідні дані роботи

Детальний аналіз вивчення сучасної фантастики в теоретичних та практичних аспектах дозволяє ґрунтовно дослідити творчість Станіслава Лема як творця фантастики у літературі, вміння автора поєднувати фантастичне й реальне на прикладі роману «Соляріс», що зумовлює **актуальність теми** кваліфікаційної роботи. Цінність роботи полягає в тому, що в ній комплексно розглянуто типологію жанрів фантастики з урахуванням характерних жанрових мутацій та інтерференції жанрово-стильових канонів; зроблено спробу представити особливості жанрових новацій письменника-фантаста, що сприятиме розширенню літературознавчого розуміння жанрових модифікацій української фантастичної літератури, її стильової диференціації; здійснити системний аналіз тематики та проблематики творів письменника; охарактеризувати засоби передачі реального та фантастичного у повісті «Соляріс».

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік підлеглих розробці питань)

- встановити результати літературознавчих дискусій щодо засадничих понять літературної фантастики;
- проаналізувати поняття фантастики у двох його основних напрямках – як жанр та художній прийом;
- простежити процес мистецького становлення Станіслава Лема як фантаста та еволюцію його письменницького дискурсу;
- визначити жанрові особливості фантастичних творів автора;

– виявити засоби формування фантастичного світу в жанрі фентезі на матеріалі роману «Соляріс».

5. Графічного матеріалу немає.

6. Консультанти по роботі із вказівкою розділів, які їх стосуються			
Розділ	Консультант	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання отримав
	НЕМАЄ		

7. Дата видачі завдання – 19 жовтня 2021 року

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН			
<i>№ п. п</i>	<i>Найменування етапів кваліфікаційної роботи</i>	<i>Строк виконання етапів роботи</i>	<i>Примітка</i>
1.	Обрання теми кваліфікаційної роботи	Вересень 2021 р.	
2.	Опрацювання наукової літератури з теми дослідження	Жовтень-листопад 2021 р.	
3.	Збирання матеріалу, його первинна наукова інтерпретація	Жовтень-листопад 2021 р.	
4.	Написання першого розділу кваліфікаційної роботи	Грудень 2021 р.- березень 2022 р.	
5.	Апробування результатів дослідження шляхом здійснення публікації у збірнику наукових праць та участі у конференціях	Жовтень 2021 р. – листопад 2022 р.	
6.	Написання другого розділу кваліфікаційної роботи	Квітень - червень 2022 р.	
7.	Написання третього розділу кваліфікаційної роботи	Серпень - жовтень 2022 р.	
8.	Написання «чорнового варіанту» кваліфікаційної роботи	До листопада 2022 р.	
9.	Попередній захист кваліфікаційної роботи	Грудень 2022 р.	
10.	Остаточне завершення кваліфікаційної роботи	Грудень 2022 р.	
11.	Подача кваліфікаційної роботи на кафедру	Грудень 2022 р.	

Магістрант

Керівник роботи

Мар'яна КОЦЬ

Неля ПОДЛЕВСЬКА

АНОТАЦІЯ

Тема роботи: **Синтез фантастичного і реального у творчості Станіслава Лема**

Автор – Мар’яна КОЦЬ

Науковий керівник – Неля ПОДЛЕВСЬКА

Обсяг кваліфікаційної роботи – 81 сторінка, із них 79 сторінок основного тексту.

Робота містить 81 джерело посилання.

Ключові слова: *фантастика, жанр, художня література, роман, засоби передачі фантастичного, Станіслав Лем.*

Кваліфікаційна робота присвячена дослідженню фантастики як жанру літератури, творчості Станіслава Лема, дослідженню засобів передачі фантастичного й реального у романі «Солярис» Станіслава Лема – польського філософа, футуролога та письменника. Його книги перекладено 41 мовою, продано понад 30 млн екземплярів.

Актуальність обраної теми зумовлена недостатнім вивченням сучасної фантастики в теоретичних та практичних аспектах, дослідженням творчості Станіслава Лема як творця фантастики в літературі, вміння автора єднання фантастичного та реального художніми засобами у романі «Солярис».

Меті підпорядковується вирішення завдань: встановити результати літературознавчих дискусій щодо засадничих понять літературної фантастики; поняття фантастики у двох його основних напрямках – як жанр та художній прийом; простежити процес мистецького становлення Станіслава Лема як фантаста та еволюцію його письменницького дискурсу; визначити жанрові особливості фантастичних творів С. Лема; виявити засоби формування та передачі фантастичного світу на матеріалі фантастики С. Лема «Солярис».

Об’єктом роботи послуговували дослідження фантастики як жанру літератури та роман «Солярис» Станіслава Лема. Предмет – засоби репрезентації фантастичного та реального в художньому мовленні Станіслава Лема, зокрема романі «Солярис». Джерельною базою для дослідження обрано роман С. Лема «Солярис», книги та публікації про автора та його творчість, інші дослідницькі роботи та статті.

Роман Станіслава Лема «Солярис» є надзвичайно актуальним і для нашого часу – автор намагається по-філософськи осмислити проблему меж людського знання, наукової методології, ставить питання, важливі не лише для свого часу, а й для науки ХХІ століття. Лема називали футурологом, і не даремно – його погляд на долю науки став пророчим – вчені постійно шукають способи відійти від старої традиційної системи наукового знання та вироблення радикально нових способів збирання та аналізу інформації.

Автор

підпис автора і дата подання роботи до захисту

ЗМІСТ

Вступ.....	6
1. Фантастика як різновид художньої літератури	10
1.1 Жанр фантастики у художній літературі.....	10
1.2 Проблеми сучасної фантастики.....	17
1.3 Види та прийоми створення фантастичного.....	21
1.4 Поняття фантастичного в літературі.....	29
2. Фантастичне і реальне у творчості Станіслава Лема.....	34
2.1 Станіслав Лем як творець фантастики в польській літературі.....	34
2.2 Проблематика творчості Станіслава Лема.....	43
3. Засоби передачі фантастичного і реального у «Соляріс» Станіслава Лема.....	53
3.1 Жанрові особливості роману Станіслава Лема «Соляріс».....	53
3.2 Єдність фантастичного та реального в романі «Соляріс».....	62
Висновки.....	69
Перелік джерел посилання.....	74

ВСТУП

Останніми роками збільшується попит на фантастичні твори, читач прагне щоразу нових вражень, а письменник намагається побачити досі небачене та помріяти про надзвичайне. Адже фантастика не просто захоплює своїх читачів, а впливає на формування їх філософських, світоглядних, політичних, соціальних, психологічних засад та орієнтирів. Творчість Станіслава Лема почали досліджувати в 60 роки ХХ століття польські вчені, зокрема, Я. Анусевич, С. Баранчак, З. Божек, К. Гломб'юк, М. Дайновський, М. Жолинська, М. Краєвська, Й. Тамбор та інші.

Актуальність обраної теми зумовлена недостатнім вивченням сучасної фантастики в теоретичних та практичних аспектах, дослідженням творчості Станіслава Лема як творця фантастики у літературі, вміння автора єднання фантастичного та реального художніми засобами у романі «Соляріс».

Вибір теми зумовлений тим, що дослідження художніх текстів досі залишається актуальним, оскільки дозволяють зануритись у культуру, проаналізувати авторський стиль, глянути на художній текст із різних поглядів, глибше пізнати світ текстів завдяки використанню численних методів дослідження.

Чимало досліджень зроблено у творчості С. Лема, зокрема художнім текстам присвятили увагу українські вчені: тематичні публікації Ю. Булаховської, яка зіставляла теми і мотиви у творчості кількох письменників-фантастів, зокрема, С. Лема; огляди футурофантастики Д. Айдачича, а також дослідження У. Левко герменевтичних аспектів кіноінтерпретації художньої прози С. Лема.

Мета роботи полягає у дослідженні фантастики як жанру літератури, творчості Станіслава Лема як видатного польського фантаста, засобів, що передають, об'єднують та різнять фантастичне з реальним у романі «Соляріс».

Поставлена мета визначає такі основні **завдання**:

- установити результати літературознавчих дискусій щодо засадничих понять літературної фантастики;
- описати поняття фантастики у двох його основних напрямках – як жанр та художній прийом;
- простежити процес мистецького становлення С. Лема як фантаста та еволюцію його письменницького дискурсу;
- визначити жанрові особливості фантастичних творів С. Лема;
- виявити засоби формування фантастичного й реального світу в жанрі фентезі на матеріалі роману С. Лема «Соляріс».

Об'єктом роботи послуговували дослідження фантастики як жанру літератури та роман «Соляріс» Станіслава Лема.

Предмет – засоби репрезентації фантастичного та реального в художньому мовленні Станіслава Лема, зокрема романі «Соляріс».

Джерельною базою для дослідження став роман С. Лема «Соляріс», книги та публікації про автора та його творчість, інші дослідницькі роботи та статті.

Методи дослідження. Для аналізу фактичного матеріалу в роботі застосовано комплексний підхід, що виявляється у використанні таких методів:

- загальнонауковий метод спостереження, за допомогою якого було зібрано та узагальнено теоретичний матеріал з досліджуваної теми;
- суцільний добір матеріалу (для виявлення засобів на позначення фантастичного й реального у романі «Соляріс»);
- описовий (дає змогу проаналізувати засоби авторського письменницького стилю);
- контекстуально-інтерпретаційний аналіз (для виявлення і тлумачення особливостей передачі фантастичного й реального у романі).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній комплексно розглянуто типологію жанрів фантастики з урахуванням характерних жанрових мутацій та інтерференції жанрово-стильових канонів; зроблено спробу представити особливості жанрових новацій письменника-фантаста, що сприятиме розширенню літературознавчого розуміння жанрових модифікацій фантастичної літератури, її стильової диференціації; здійснити системний аналіз тематики та проблематики творів письменника; охарактеризувати засоби передачі реального та фантастичного у романі «Соляріс».

Теоретичне значення полягає в тому, що запропоновано низку положень, які можуть бути використані для подальших досліджень проблем наукової фантастики; дослідження модифікацій жанру фантастики у творчості С. Лема дозволяє конкретизувати її функціональну спрямованість; виявлення специфіки опису та інтерпретації простору в тексті науково-фантастичних творів автора.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що отримані результати можуть використовуватися для розробки навчальних курсів із теорії літератури, порівняльного літературознавства, зарубіжної літератури, польської літератури, зокрема й спецкурсів із польської літератури.

Апробація дослідження. Основні положення кваліфікаційної роботи заслуховувалися на наукових конференціях та семінарах:

- Всеукраїнському науково-практичному семінарі «100-річчя від Дня народження Станіслава Лема», тема доповіді «Творчість Станіслава Лема» (Львів, 2021);

- Всеукраїнській науковій інтернет-конференції «Лінгвістичні студії молодих дослідників», тема доповіді «Мовні аспекти фантастичного й реального у «Солярісі» С. Лема» (Рівне, 2021);

- VI Міжрегіональному науково-практичному семінарі «Теоретичні та прикладні проблеми сучасної філології», тема доповіді

«Мовні засоби у передачі фантастичного й реального у творчості С. Лема» (Умань, 2022);

- Загальноуніверситетській звітно-науковій конференції викладачів та студентів Хмельницького національного університету, тема доповіді «Засоби передачі фантастичного й реального у «Солярісі» С. Лема» (Хмельницький, 2022);

- Всеукраїнський науково-методичний семінар «Полоністика на Поділлі», тема доповіді «Український період у житті Станіслава Лема» (Хмельницький, 2022);

і викладені у статтях:

- «Творчість Станіслава Лема у культурно-історичному контексті» («Славістичні студії: лінгвістика, літературознавство, дидактика», Хмельницький, 2021 р.);

- «Реальність фантастичного у художньому світі «Соляріс» Станіслава Лема» («Славістичні студії: лінгвістика, літературознавство, дидактика», Хмельницький, 2022 р.).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, підрозділів, висновку та переліку джерел посилання. Загальна кількість сторінок – 81. Загальна кількість використаних джерел – 81.

1. ФАНТАСТИКА ЯК РІЗНОВИД ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1.1 Жанр фантастики у художній літературі

Серед найбільш актуальних проблем сучасного літературознавства на одному з перших місць є питання специфіки жанрової системи художнього твору. Різноманітність форм сучасного роману дозволяє виділити достатню кількість його внутрішньожанрових різновидів, одним із яких, за усталеною історико-літературною традицією, вважається науково-фантастичний роман. При надзвичайно багатій традиції фантастичної літератури, як на Заході, і в Україні, парадоксально, що теорія фантастики не дає конкретної відповіді питання, які роботи вважатимуться основним формування фантастики в країні. У тих складних внутрішньо-літературних процесах України, впливу містико-романтичного, фольклорного і наукового процесів інших країн, українська фантастика розвивається специфічно, і виділити основні історичні віхи її генези складно, насамперед, через відсутність прозорості у сфері термінології [2, с. 37].

Художня література – це загальний термін, який використовується для опису творчого прозового твору, роману, оповідання чи повісті [8, с. 5]. Нещодавно це визначення було змінено, щоб охопити як документальні твори, які містять елементи уяви, як-от «Північ у саду добра і зла» Дж. Берендта («Random House», 1994 р.) і «Нідерландський» Е. Морріса («Random House», 1999 р.), так і романи, що складаються із здебільшого як фактичні репортажі з елементом белетризації, такі як «Мемуари гейші» А. Голдена («Кнопф», 1997 р.). Проте в прямому розумінні художній твір – це витвір уяви письменника.

Два основних типи художньої літератури – літературна та комерційна.

Комерційна фантастика приваблює широку аудиторію, а також може належати до будь-якого піджанру, як-от містика, романтика, юридичний

триллер, вестерн, наукова фантастика тощо. Наприклад, «Мости округу Медісон» Дж. Уоллера («Warner», 1992 р.) був надзвичайно успішним комерційним романом, оскільки книга описувала втілення романтичної фантазії, яка дорога серцю мільйонів читачів. Написана коротко, легко для читання, книга була так само захопливою як для 15-річних, так і для 100-річних. Серед інших авторів комерційних блокбастерів – Дж. Грішем, Дж. Коллінз, Д. Стіл і С. Шелдон.

Художня література, як правило, приваблює меншу, більш інтелектуальну аудиторію. Твір художньої літератури може належати до будь-якого з піджанрів. Однак те, що відрізняє художню літературу від іншої, це помітні якості, які вона містить – чудовий текст, оригінальність думки та стилю, – які піднімають її вище рівня звичайних письмових творів. Нещодавнім художнім твором, який мав велику популярність, стала «Холодна гора» Ч. Фрейзера («Atlantic Monthly Press», 1997 р.). Інші популярні автори художньої літератури включають С. Беллоу, Б. Кінгсолвер, Дж. Лекарра та Т. Моррісіон.

Основна художня література – це загальний термін, який видавці та книготорговці використовують для опису як комерційних, так і літературних творів, які зображують повсякденну реальність, знайому більшості людей [8, с. 6]. Ці книжки, дія яких зазвичай відбувається у ХХ чи нинішньому ХХІ століттях, мають у своїй основі універсальну тему, яка приваблює широку аудиторію. Основні книги розглядають такі незліченні теми, як сімейні проблеми, повноліття, судові драми, кар'єрні питання, фізичні та розумові вади, соціальний тиск, політичні інтриги тощо. Незалежно від оригінального жанру чи категорії, більшість романів, які входять до списку бестселерів, вважаються основними, незалежно від того, чи є їх автор Д. Гутерсон, С. Графтон, М. Крайтон чи А. Рой.

Ключовим питанням у цій галузі є проблема трансформації жанру науково-фантастичного роману в роман фентезі, взаємовпливу так званого

«science fiction» та фольклору, антиутопії, елементів філософського, готичного та соціального роману в рамках одного твору. Які засоби використовуються письменниками для «розмивання» жанрових кордонів та сам факт оновлення жанрової основи загалом – найважливіша проблема вивчення науково-фантастичного роману. Враховуючи, що жанри «витісняються на периферію, якщо не оновлюються за допомогою використання тем і прийомів, досі заборонених, або за допомогою запозичення сюжетів та функцій, взятих з інших жанрів», проблема набуває принципового значення [3, с. 25].

Одна з основних властивостей науково-фантастичного роману як жанру літератури – «дослідження життя соціуму та індивідуума, які у них зміни під впливом зрушень у розвитку науки й техніки». Тому жанрова своєрідність роману відбивається в аналізі дійсності в хронотопі теперішнього часу через порівняння з майбутнім, де відбувається дія твору. Низку найважливіших ознак жанру виділив Цв. Тодоров, наприклад, наголосивши на значущості «вагань читача (що ототожнює себе з головним героєм) щодо природи незвичайної події», акцентувавши увагу на тому, що «фантастичне передбачає не тільки існування дивної події, що викликає коливання у читача та героя, а й особливу манеру прочитання, яку поки що можна визначити негативно: вона має бути ні поетичною, ні алегоричною [46, с. 22].

Таким чином, науково-фантастичні твори, що мають у структурі науковий доказовий початок, так чи інакше, розвиваючись у формі будь-якої фантастичної літератури, засновані на аналізі та переробці надприродного культурного складника тієї чи іншої епохи [4, с. 4].

Особливої уваги потребує проблема національної специфіки української соціальної фантастики, аналіз реалістичної спрямованості творів цього під жанру. Подібні твори з описами утопій та антиутопій, відносин людей із суспільством як підтекст мали ідею реорганізації держави цих

періодів та мрії про ідеалізоване суспільство. Нерозв'язаним залишається питання про методи репрезентації соціальної фантастики, осмислення її аллюзій та ремінісценцій до історичних та соціокультурних реалій.

Початок ХХ століття в літературі стає часом формування нових жанрів, швидко розвивається наукова фантастика, антиутопія, з'являються нові прихильники лірико-романтичної традиції. У повоєнний час інтерес наукових фантастів зміщується у бік космосу. Напередодні першого польоту та його здійснення – подія, яка дала новий поштовх розвитку: мріям про відвідини інших планет, зустріч з іноземним розумом та нових відкриттів у космонавтиці.

Наукова фантастика належить до найбільших різновидів художньої літератури, що найбільш інтенсивно розвиваються в цей час. Протягом останнього десятиліття у нашій країні в декілька разів зросли тиражі видань цієї галузі художньої літератури, з'явилися десятки нових імен талановитих письменників-фантастів [6, с. 34].

Одночасно із кількісним зростанням відбувається внутрішня перебудова наукової фантастики, назрівають значні якісні зрушення, пов'язані з новим характером її художності, зі зміщенням сфери тематичних інтересів та розширенням ідейно-творчих завдань, намічається вихід наукової фантастики на передній край літератури про сучасність, подорослішання її читацької аудиторії.

Процес інтенсивного розвитку наукової фантастики пов'язаний із грандіозним науково-технічним переворотом середини століття, що звістив початок нової космічної ери, необмежені можливості якого використовуються в нашій країні в інтересах всебічного розвитку та вдосконалення людини і суспільства [7, с. 53].

Сучасна епоха, епоха політичних та економічних протиріч, що загострилися, епоха руйнівної ломки соціальних та ідеологічних засад старого світу і – одночасно – епоха небачено швидких темпів науково-

технічного прогресу і незмірно зростаючого впливу його на долі людини і суспільства, є безперечно поворотною в історичному розвитку. Але саме тому вона і ставить перед людством проблеми, із якими воно принаймні у такому їхньому глобальному варіанті ще не стикалося. І насамперед це проблема свідомого вибору майбутнього всім людством. Така ж грандіозна і пов'язана безпосередньо з першою проблема контролю над розвитком науки і техніки, оскільки наука вже не може бездумно реалізувати одну за одною всі можливості, що їй представляються.

Допомогти оптимальному вибору майбутнього покликані разом із передовою наукою прогресивне мистецтво і література і, насамперед, наукова фантастика, тому що саме сучасна наукова фантастика має спеціально створені для цієї мети художні засоби та можливості, дублювати які, мабуть, не може ніякий інший вид літератури [9, с. 8].

Однак не слід думати, що наукова фантастика – це набір готових рецептів або лічильно-вирішальний пристрій, який видає готову відповідь із максимальною часткою наближення. Якщо продовжити почате порівняння, то можна сказати, що наукова фантастика швидше допомагає формулювати подібні питання, що вона покликає швидше брати участь у складанні алгоритму розв'язання задачі або, іншими словами, усвідомити якомога наочніше ті вихідні принципи, з якими сучасна людина має підходити до оцінки різних тенденцій соціального та науково-технічного прогресу, що частково реалізуються вже у теперішньому.

Враховуючи все це, а також зважаючи на характерні особливості впливу наукової фантастики на масового читача, вчені-соціологи (футуролог І. Бестужев-Лада, економіст З. Файнбург та інші) порушують питання про високу ідеологічну дієвість наукової фантастики, про ту неоціненну роль, яку вона може зіграти у боротьбі за втілення у життя найвищих ідеалів сучасності [10, с. 21].

Перед літературознавством та критикою стоїть завдання з'ясування широкого кола питань, пов'язаних із визначенням ідейно-художньої своєрідності наукової фантастики.

Останніми роками дослідниками наукової фантастики створено низку цінних монографій про творчість письменників-фантастів – вітчизняних та зарубіжних (роботи Є. Брандиса, В. Дмитревського, Ю. Кагарлицького, Б. Ляпунова та інші), написані цікаві роботи узагальнювального, історико-літературного та проблемно-теоретичного характеру (книги А. Брітікова, Г. Гуревича, Ю. Рюрікова), опубліковано низку проблемно-теоретичних, полемічних та критичних виступів у пресі.

Кількість статей, присвячених науковій фантастиці загалом та окремим її творам, рецензій, критичних та бібліографічних оглядів безперервно зростає. У дискусії навколо проблем наукової фантастики включаються не лише літературознавці та критики, а й самі письменники-фантасти, а також представники суспільних та точних наук. І все-таки, незважаючи на велику кількість опублікованих статей, поки що не вироблено основних критеріїв художності стосовно цієї галузі літератури, не вирішено ключових проблем її подальшого розвитку [11, с. 29].

У цій роботі розглядається кілька таких проблем, які є важливими для визначення ідейно-художньої своєрідності науково-фантастичної літератури.

Нас цікавлять насамперед традиції та спадкоємність у науковій фантастиці, можливості використання у ній досвіду художньої фантастики минулого. Ці питання майже розглядаються нашим літературознавством. Тим часом вивчення традицій та наступності могло б пролити світло на деякі закономірності розвитку наукової фантастики, виявити широту її творчих можливостей.

Порівняно мало вивчена також специфіка зображення майбутнього та сучасності у науковій фантастиці, їх складна динаміка та взаємопереходи. Це коло проблем дуже важливе, оскільки безпосередньо пов'язане з визнанням

актуальності наукової фантастики, її сучасної ідеологічної дієвості. І, звичайно, у роботі, присвяченій науковій фантастиці, не можна обійтися без характеристики взаємин між фантастикою та наукою в рамках досліджуваного «жанру», ролі та місця власне наукових елементів у науковій фантастиці – питань, які постійно викликають масу суперечливих суджень у критиці.

Із руйнацією міфологічної свідомості і наростаючим прагненням мистецтва нового часу шукати рушійні сили буття у самому бутті вже у літературі романтизму з'являється потреба у мотивуванні фантастичного, яке у той чи інший спосіб міг би поєднуватися із загальною установкою на природне зображення характерів і ситуацій [19, с. 161].

Фантастика виділяється як особливий вид художньої творчості з віддаленням фольклорних форм від практичних завдань міфологічного осмислення дійсності та ритуально-магічного впливу на неї. Первісне світорозуміння, стаючи історично неспроможним, сприймається як фантастичне. Характерною ознакою виникнення фантастики є розробка естетики чудового, не властивої первісному фольклору. Відбувається розшарування: богатирська казка та оповіді про культурного героя трансформуються в героїчний епос (народну алегорію та узагальнення історії), в якому елементи чудового є допоміжними; казково чарівна стихія усвідомлюється як така і служить природним середовищем для розповіді про подорожі та пригоди, винесеної за історичні рамки [22, с. 32].

Так «Іліада» Гомера є насправді реалістичним описом епізоду Троянської війни (чому не заважає участь у дії героїв небожителів); гомерівська ж «Одіссея» насамперед – фантастична розповідь про всілякі неймовірні пригоди (не пов'язані з епічним сюжетом) одного з героїв тієї ж війни [5, с. 2]. Сюжетні образи та події «Одіссеї» – початок усієї літературної європейської фантастики. Приблизно так само, як «Іліада» та «Одіссея» співвідносяться з героїчною сагою «Плавання Брана, сина Фебала».

Прообразом майбутніх фантастичних подорожей послужила пародійна «Правдива історія» Лукіана, де автор для посилення комічного ефекту прагнув нагромадити якнайбільше неймовірного і безглузлого і збагатив при цьому флору і фауну «чудової країни» численними вигадками.

1.2 Проблеми сучасної фантастики

Саме широка популярність науково-фантастичної літератури привернула до неї серйозну дослідницьку увагу. У наш час цей «жанр» – на передньому краї ідеологічної боротьби. У прогнозах майбутнього, в алегоричній перекличці фантастичних картин із реальною дійсністю гранично оголюються оцінки суперечливого впливу науково-технічного та соціального прогресу на особистість та суспільство.

Історико-літературна концепція розвитку наукової фантастики виробляється колективно. Великий фактичний матеріал, на якому побудовано історико-літературні та історико-теоретичні роботи, дозволив вже обґрунтовано, а не ймовірно, як у більшості критичних статей, встановити зв'язок підйомів та спадів фантастики з припливами та відливами науково-технічного прогресу та соціальним рухом суспільства (монографія А. Бритікова), виявити її переклички з основним потоком літератури (дисертація К. Джингра) та з художнім досвідом минулого (роботи Ю. Кагарлицького, Є. Тамарченка, Т. Чернишової, Н. Чорної), намітити в історичному аспекті типологічну своєрідність наукової фантастики (дисертація Є. Тамарченко) і, головне, серйозно порушити питання про її місце в системі реалізму (монографія Н. Чорної та статті й дисертація Т. Чернишової).

Дослідження наукової фантастики в історико-літературному аспекті створило передумову обґрунтованих теоретичних узагальнень. Узагалі кажучи, у теоретичних тлумаченнях цієї галузі художньої літератури ніколи

не було недоліку, але строкатий і нерівномірний її розвиток не давав достатньої підстави для об'єктивних висновків.

Слід враховувати, що у науковій фантастиці, з її історичної молодості і певної спорідненості її художнього методу теоретичному пізнанню, вплив літературно-критичних поглядів творчість письменників-фантастів особливо ефективна. Справа не тільки в тому, що теорія «реалістичної» літератури суворіше перевіряється багатовіковою художньою практикою, а й у тому, що цю теорію легко співвідносити з дійсністю, з якої письменники черпають зміст і форму своїх творів. У цьому випадку створення теорії фантастики особливо утруднено, адже її художній об'єкт гіпотетичний.

Теорія наукової фантастики надто довго будувалася умоглядно, щоб її спроби виправити зигзаги художньої практики не давали часто зворотного результату. Так було з теорією межі, про яку вже згадувалося, так стало і з теорією фантастики як прийому, про яку йтиметься. Ця остання стала реакцією на волонтаристські розпорядження мріяти від цього досі. Але якщо «межники» зводили метод, так би мовити, до дистанції мрії, то «беззаконники» вдарилися в іншу крайність – взагалі зняли питання про науковість. Вони наполегливо доводять, що проблема методу сучасної фантастики цілком укладається у традиційні літературні категорії та що науковість фантастичного припущення – зовсім не головне питання.

Насправді: у цих творах більше живого почуття та поетичних фарб. Але ця спільна їхня властивість не завадила їм опинитися на протилежних кінцях того спектру жанрів та напрямків, який розгорнуть у статті А. та Б. Стругацьких. У повісті «Важко бути богом» драматизм і ліричність добре уживаються з науковою фантастикою [44, с. 4], тоді як «Равлик на схилі» – типове породження фантастики як прийому, яку А. та Б. Стругацькі чомусь називають реалістичною [43, с. 6]. В основі фантастичних колізій першої повісті, на нашу думку, – актуальна нині істина наукового соціалізму про авантюризм експорту революції, про незмінність передумов соціального

прогресу всередині самого суспільства. «Космізм» фантастичного узагальнення дозволяє співвідносити повість з багатьма явищами уявної революційності.

Застереження ж «Равлики» настільки темні та сумбурні, що письменників навіть звинувачували у творі пасквілю на радянську дійсність. Здається, це така ж крайність, як і протилежна спроба – переадресувати фантастичні алегорії капіталізму. У фантазмагоріях «Равлики» можна вчитати все, що завгодно: хочете, розумійте це як сатиру на капіталізм, хочете, як сатиру на збочення соціалізму, а хочете – і як щось третє, за словами А. та Б. Стругацьких, «навіть зовсім неможливе»... А тим часом передмова до другої частини цієї повісті, написана А. Громовою, вселяє, ніби фантастика «Равлики» вищого рангу, тільки, мовляв, вона «розрахована на... кваліфікованих, активно мислячих читачів» [43, с. 10].

Що стосується фантастики реалізм еквівалентний науковості аналізу (прогнозу) проблем, що порушуються. Якщо вкладати у визначення «реалістична фантастика «хоч скільки-небудь відповідальний йому сенс, то міра науковості фантазії є принципова міра реалізму. Якщо «побутовик «ще може виявити тенденцію, емпірично спостерігаючи дійсність, що стоїть перед його очима, то фантаст, коли він сподівається простежити цю тенденцію в уявних обставинах, за допомогою одного лише інтуїтивно підбраного умовно-літературного прийому, свідомо прирікає себе на недостовірність, тобто. на відмову від реалізму. А за справедливим зауваженням З. Файнбург, міра достовірності, міра науковості фантастичних гіпотез є мірою прогресивності соціально-фантастичного твору [48, с. 26].

Принцип науковості анітрохи не скасовує того, щоб сучасна фантастика використовувала весь широкий спектр припущень – від строго обґрунтованих до чудових. Без цього неможливе справжнє мистецтво, за яке ратують А. та Б. Стругацькі і про яке забувають ригоричні охоронці суворої науковості. Але подібно до того, як не справа науки доводити казкові чудеса,

так і літературна умовність не повинна претендувати на те, що під силу лише добре аргументованій гіпотезі. Ось у цю «тонкість» і впирається методологічна вада прихильників поза наукової чи умовно-літературної фантастики [44, с. 5].

Сьогодні ці питання групуються 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. [33, с. 270].

Незважаючи на те, що у сучасній фантастиці (особливо у соціальній) науково-фантастичний прогноз широко комбінується з умовно-літературним прийомом, прогностична функція залишається основною. Через прогноз здійснюється специфічна типізація, а прогнозуванні бажаних чи небажаних тенденцій реалізується партійна оцінка дійсності. Прогноз висловлює ідеал сьогодення і є критерієм минулого, а спрямованість прогнозу у минуле, так само, як і в майбутнє, робить його своєрідним перехрестям художніх часів. І саме тому, що спрямованість прогнозування не обмежується майбутнім, через категорію майбутнього прогноз забарвлює всю сучасну фантастичну літературу.

Сьогодні вже ясно (хоча й не стало ще загальновідомою істиною), що художньо-фантастичний прогноз не зводиться буквально ні до наукового передбачення, ні до суто умовного припущення. І те й інше становить ніби два боки однієї медалі і перебуває у складному і часом химерному співвідношенні. «Звичайна» літературна умовність має дивовижну здатність перетворюватися на цілком «патентоспроможну» гіпотезу і навпаки, причому

ці метаморфози можуть повторюватися неодноразово. Ж. Верновський політ із гармати на Місяць довго вважався хрестоматійним прикладом помилкової наукової фантазії, а сучасним читачем сприймається як умовний прийом. Насправді, ніяка колосальна зброя не здатна надати боєприпасу космічну швидкість. Тим часом Жюль Верн не просто помилявся: він як художник використовував психологічну ілюзію свого століття щодо необмежених можливостей простого збільшення масштабів техніки [35, с. 261].

У науково-фантастичній літературі ніби відокремлюється прогностична функція мистецтва взагалі. Традиційна реалістична література теж певною мірою прогнозує майбутнє, каже З. Файнбург, але побудова цілісної картини майбутнього не входить у її завдання. Оскільки науково-теоретичний аналіз теж може дати картину майбутнього як єдиного цілого, то в результаті «ефект цілісності – хоча б ціною певних втрат з допомогою глибини і логічної стрункості аналізу – залишається лише за наукової фантастикою «У системі сучасного реалізму наукова фантастика виконує таку роль, яка її літературі була властива» [48, с. 28].

1.3 Види та прийоми створення фантастичного

В аналізі фантастичного жанру неможливо виключити чудове та незвичайне – жанри, з якими чергується фантастичне. Однак не забуватимемо, що, як сказав Л. Вакс, «ідеальне фантастичне мистецтво вміє утримуватися в невизначеності» [81, с. 129].

Розглянемо трохи докладніше ці два сусідні з фантастичним жанром. Відразу зазначимо, що в обох випадках виникає перехідний піджанр, із одного боку, між фантастичним та незвичайним, з іншого, між фантастичним і чудовим. До цих піджанрів можна віднести твори, у яких тривалий час підтримуються коливання, притаманні фантастичному, але зрештою вони потрапляють у категорію чудового чи незвичайного.

Почнемо з фантастичного-незвичайного. У ньому події, які здаються надприродними протягом усієї розповіді, зрештою отримують раціональне пояснення. Ці події змушують героя і читача вірити так довго у втручання надприродних сил саме через свою незвичайність. Критики описали (а в деяких випадках і затаврували) цей жанровий різновид під найменуванням «пояснене надприродне».

Отже, фантастичне зрештою виявляється винятком із новели «Падіння будинку Ашерів». Взагалі у творчості Е. По ми не виявляємо фантастичних оповідань у строго сенсі слова, за винятком, можливо, «Спогадів М. Бедлоу» та «Чорної кішки». Майже всі його новели відносяться до жанру; незвичайного, а кілька із них – до жанру чудового. Проте за тематикою, і за розробленою ним технікою листи Е. По дуже близький до авторів фантастичних творів [38, с. 2].

Відомо також, що Е. По започаткував сучасний детективний роман, і таке сусідство жанрів не випадково; втім, нерідко можна зустріти твердження, що поліцейські історії витіснили історії з привидами. Уточнимо природу цього взаємозв'язку [38, с. 2]. Детективний роман із загадкою, у якому ставиться завдання встановити особистість винуватця, будується так: із одного боку, на думку спадає кілька легких рішень, дуже спокусливих на вигляд, але вони відкидаються одне одним через їх хибності; з іншого боку, є зовсім неправдоподібне рішення, якого приходять лише наприкінці роману, але й виявляється правильним [6, с. 9].

Отже, якщо в детективному романі рішення другого роду настільки важко виявляється, що воно «кидає виклик розуму», то ми готові прийняти швидше існування надприродного, ніж відсутність будь-якого пояснення. Ми маємо класичний приклад – «Десять негреньят» А. Крісті. Десять персонажів потрапляють на острів і виявляються відрізаними від світу; їм повідомляють (за допомогою грамофонної платівки), що на всіх їх чекає смерть за скоєні ними злочини, за які, однак, за законом вони покарані бути не можуть;

більше, з'ясовується, що особливість загибелі кожного описана у дитячій лічилці «Десять негреньт» [26, с. 5].

Засуджені – а разом із ними і читачі – марно намагаються з'ясувати, хто ж послідовно виконує вирок, адже крім них на острові нікого немає. Вони гинуть один за одним, вказаним у лічилці чином, коли нарешті останній персонаж – і це справляє враження надприродного – не кінчає життя самогубством. Ніяке раціональне пояснення неможливо, доводиться допустити існування невидимих істот, привидів. Зрозуміло, що насправді така гіпотеза не є обов'язковою, і пізніше дається раціональне пояснення.

Детективний роман із загадкою близький до фантастичного жанру, але водночас і протилежний йому; у фантастичних розповідях ми все ж таки схиляємося до надприродного пояснення, а прочитавши детектив, ми абсолютно не сумніваємося у відсутності надприродних явищ. Утім, подібність із фантастичним жанром виявляється лише в певного типу детективних романів із загадкою (коли дія розгортається в обмеженому просторі) та у певного типу оповідань про незвичайне (із раціональним поясненням надприродного) [32, с. 10].

Крім того, у творах цих двох жанрів по-різному розставлені акценти: у детективі акцент робиться на вирішенні загадки; у текстах, близьких жанру незвичайного (як, наприклад, у фантастичних оповіданнях), акцент робиться на реакціях, викликаних цією загадкою. Тим не менш, зі структурної близькості двох жанрів походить деяка подібність, яку і необхідно виявити.

Щоб виділити чудове в чистому вигляді, нам слід відокремити від нього низку типів оповідання, в якому надприродне ще одержує деяке виправдання.

1. Насамперед сюди відноситься гіперболічне чудове. І тут явища надприродні лише зі своїх масштабів, перевершують масштаби звичних нам подій.

2. Досить близько до першого типу чудового стоїть екзотичне чудове. У цьому випадку розповідається про надприродні явища, які, однак, не зображуються як такі; вважається, що імпліцитний читач подібних казок не знає тих країн, де розгортаються події, тому він не має підстав піддавати їх сумніву.

3. Третій тип чудового можна назвати гарматним чудовим. Тут з'являються невеликі пристосування, технічні вдосконалення, немислимі в добу, що описується, але врешті-решт виявляються можливими.

4. Гарматне чудове дуже близько до того, що у Франції XIX століття називалося науковим чудовим, а сьогодні називається науковою фантастикою. У разі надприродне пояснюється раціональним чином, але з урахуванням законів, не визнаних сучасною наукою. В епоху розквіту фантастичного оповідання до наукового чудового належали історії, в яких фігурував магнетизм. Магнетизм «науково» пояснює надприродні явища, тільки сам магнетизм належить до сфери надприродного.

Усім цим різновидам чудового з «застереженнями», недосконалого і по-різному виправданого, протистоїть чисте чудесне, яке не пояснюється жодним чином.

Таким чином, у цій частині кваліфікаційної роботи ми визначили місце фантастичного жанру по відношенню до двох інших – до поезії та алегорії. Не всяка вигадка і не весь буквальний сенс має відношення до фантастичного, але всяке фантастичне має відношення до вигадки та буквального сенсу. Отже, останні є неодмінними умовами фантастичного жанру.

Для аналізу способів уявлення фантастичного у творах літератури почнемо з трьох властивостей, які особливо яскраво показують нам, як реалізується структурна єдність. Перша властивість належить висловлювання-результату, друга – процесу висловлювання (отже, обидва ставляться до словесного аспекту); третя властивість стосується синтаксису.

I. Перша ознака полягає у тому чи іншому використанні фігурального дискурсу. Надприродне часто виникає через те, що фігуральний сенс розуміється буквально. Справді, постаті риторики пов'язані з фантастичним декількома способами, і ми маємо чітко розрізняти ці зв'язки.

Різні відносини, що спостерігаються між фантастичним жанром та фігуральним дискурсом, взаємно пояснюють одне одного. У фантастичній розповіді постійно використовуються риторичні постаті через те, що саме від них воно і веде своє походження. Надприродне народжується в мові, яка одночасно є і наслідком, і доказом наявності надприродного. Лише мова дозволяє уявити те, чого ніколи не буває надприродне; останнє, як і постаті риторики, стають символом мови, а фігура, як ми переконалися, – це буквральність у найчистішому вигляді.

II. Використання фігурального дискурсу є ознакою висловлювання-результату. Перейдемо тепер до висловлювання-процесу, щоб виявити другу структурну особливість фантастичного оповідання. У фантастичних історіях оповідач говорить зазвичай «я»; цей емпіричний факт перевірити дуже легко. «Закоханий диявол», «Рукопис, знайдений у Сарагосі», «Аврелія», оповідання Т. Готье, Е. По, «Венера Ільська» П. Меріме, «Інеї де Лас Сьєррас» Ш. Нодье, новели Мопассана, деякі твори Гофмана – всі вони підкоряються цьому правилу. Винятки – це майже завжди такі тексти, які відхиляються від фантастичного жанру також і в багатьох інших відносинах.

Щоб правильно осмислити цю обставину, ми маємо повернутися до однієї з наших передумов щодо статусу літературного дискурсу. Хоча пропозиції літературного тексту найчастіше мають ствердну форму, це справжні твердження, бо де вони задовольняють істотному умову – перевірку на істинність. Іншими словами, коли книга починається фразою на кшталт наступної: «Жан лежав у спальні на ліжку», ми не маємо права запитувати, чи це правильно чи хибно; таке питання не має сенсу. Літературна мова – це умовна, і перевірка на істинність у ній неможлива; істина є відношення між

словами та позначається ними речами, а в літературі цих «речей» немає [8, с. 11].

Однак необхідно провести ще одне розмежування усередині самого твору; у тексті верифікації не підлягає лише те, що подається від імені автора, мова ж персонажів може бути істинною чи хибною, як це буває й у повсякденному спілкуванні. Наприклад, у детективних романах постійно обігруються хибні свідчення свідків. Справа ускладнюється у разі збігу оповідача з персонажем, коли оповідач каже «я». Його мова, що розглядається саме як мова оповідача, не підлягає верифікації, але, виступаючи як персонаж, він може і збрехати. До такого роду двоїстості, як відомо, вдалася А. Крісті у романі «Вбивство Роджера Екройда»; читаючи цей роман, читач не може запідозрити у злочині оповідача, забуваючи про те, що він теж дійова особа [1, с. 5].

Отже, зображений оповідач та фантастичний жанр чудово поєднуються між собою. Зображений оповідач навіть краще звичайного персонажа, який може легко збрехати, у чому ми зараз переконуємося на кількох прикладах. Але він кращий і в порівнянні з незображеним оповідом, причому з двох причин. По-перше, якби про надприродну подію нам розповів саме такий оповідач, ми негайно опинилися б у сфері чудового, бо нам не довелося б сумніватися в істинності його слів; але ми знаємо, що у творі фантастичного жанру має бути сумнів. Не випадково в чарівних казках рідко вживається перша особа (його немає ні в «Тисячі та однієї ночі», ні в казках Перро та Гофмана, ні у «Ватеці»); воно там не потрібне, бо надприродний світ казки не повинен викликати жодних сумнівів. Фантастичне ставить нас перед дилемою: вірити чи не вірити? Цей неможливий союз реалізується у чудовому, бо читачеві пропонується вірити, але не по-справжньому. По-друге (і ця обставина пов'язана з самим визначенням фантастичного жанру), «що розповідає» перша особа – це та особа, яка дає читачеві найбільшу можливість ототожнити себе з персонажем, бо, як відомо, займенник «я»

належить усім. Окрім того, для полегшення ототожнення оповідач представляється у вигляді якогось усереднення людини, в якому може себе впізнати кожен (або майже кожен) читач. Такий найбільш прямий шлях у світ фантастичного. Згадане нами ототожнення не слід брати за індивідуальний психологічний процес; мова йде про механізм, внутрішньо властивий тексту, вписаний у його структуру [49, с. 8].

III. Третя цікава для нас структурна ознака твору відноситься до його синтаксичного аспекту. Цей аспект фантастичного оповідання, який одержав найменування композиції (чи навіть «структури» у дуже вузькому значенні слова), часто привертав увагу критиків. Ця теорія інтриги у фантастичній розповіді насправді похідна від теорії, запропонованої Е. По для новели взагалі. Згідно з його концепцією, для новели характерна наявність ефектної кінцівки, і всі елементи новели обов'язково роблять свій внесок у створення цього ефекту. «У всьому творі не повинно бути жодного слова, яке прямо чи опосередковано не відноситься до заздалегідь обраного малюнка» [38, с. 6].

Нарешті, відзначимо, що у фантастичному оповіданні робиться акцент на часі сприйняття твору, ще більше відзначений цей час у детективних романах із загадкою. Оскільки мета в них полягає у виявленні істини, автор вибудовує перед нами строго розрахований ланцюг подій, і жодну її ланку, навіть найменшу, неможливо пересунути; саме з цієї причини, а не через низький рівень листа детективні романи не перечитуються.

Поряд із офіційною цензурою існує інша, більш витончена і загальна – цензура в душі самих авторів. Санкції, що накладаються суспільством на певні види дій, зумовлюють і санкції, що їх сам індивід, який забороняє собі торкатися деяких табуйованих тем. Фантастичне – це не просто привід, це засіб боротьби з обома видами цензури [49, с. 4].

Нарешті, ми можемо порушити питання функції самої фантастичного, тобто про функції не надприродного явища, а викликані їм реакції. Це питання представляє тим більший інтерес, якщо врахувати, що

надприродне, так само як і жанр, в якому воно трактується буквально, а саме, жанр чудового, завжди існували в літературі і продовжують існувати й досі, тоді як фантастичний жанр прожив порівняно недовге життя. Твори цього жанру стали регулярно з'являтися до кінця XVIII століття, Коли були опубліковані книги Казота; через століття останніми зразками цього жанру, естетично прийнятними, виявилися новели Мопассана. Приклади коливань, притаманних фантастичного жанру, можна знайти й у літературі інших епох, але у виняткових випадках це коливання стає темою самого твору [49, с. 5].

XIX століття – це століття метафізики реального і уявного, і фантастична література є не що інше, як неспокійне сумління цього позитивістського століття. Але сьогодні вже ніхто не вірить у незмінну зовнішню реальність, і ніхто не вважає літературу лише транскрипцією цієї реальності. Слова набули незалежності, загубленої речами. Література, що завжди відстоювала цей інший погляд, безсумнівно, є однією з рушійних сил такої еволюції. Тим самим фантастична література, що постійно скидала лінгвістичні категорії, отримала смертельний удар, але на основі цієї смерті цього самогубства зросла нова література. Не буде великою самовпевненістю з нашого боку стверджувати, що література XX століття у певному сенсі більш «література», ніж будь-коли. Зрозуміло, наше твердження не можна вважати оцінним судженням, можливо навіть, що саме через цю обставину рівень літератури знизився [28, с. 157].

Слід зазначити, що найкращі твори наукової фантастики мають аналогічну побудову. Вихідні елементи надприродні: роботи, позаземні цивілізації, міжпланетна комунікація. Розвиток оповіді полягає в тому, щоб змусити нас усвідомити, наскільки ці на вигляд чудові елементи насправді нам близькі, наскільки вони присутні в нашому житті.

Одна з новел Р. Шеклі («Тіло») починається з опису незвичайної операції, що полягає у прищепленні тіла тварини до людського мозку; наприкінці ж нам показують усе те спільне, що є в самого що не є нормальної

людини з твариною. Інша новела («Служба ліквідації») починається з опису неймовірної організації, яка займається тим, що звільняє клієнтів від неугодних їм людей; коли ж розповідь добігає кінця, ми починаємо усвідомлювати, що подібна ідея не чужа будь-якій людині. Тут сам читач зазнає процесу адаптації: зіткнувшись спочатку з надприродним явищем, він, зрештою, визнає його «природність» [37, с. 3].

У творах фантастичного жанру незвичайне чи надприродне явище сприймалося і натомість те, що вважається нормальним і природним; порушення законів природи лише посилювало наше враження надприродності. У Ф. Кафки надприродна подія вже не викликає жодних вагань, бо описуваний ним світ настільки ж химерний і ненормальний, що і сама подія, щодо якої він служить тлом. Отже, тут ми знову стикаємося (в інвертованому вигляді) із проблемою фантастичної літератури – літератури, яка постулює існування реального, природного, нормального, щоб потім пробити в ньому пролом. Однак Ф. Кафці вдалося оминати цю проблему; у нього ірраціональне є складником гри, бо його світ загалом підпорядковується логіці сновидінь, навіть кошмарів, і немає нічого спільного з реальним світом. Навіть якщо в читача і проявляються деякі коливання, вони не мають жодного відношення до персонажа, і ототожнення читача з героєм, характерне для фантастичної літератури, стає неможливим. Ф. Кафка відмовляється від другого описаного нами умови фантастичного – коливань, представлених у самому тексті і характерних саме для творів XIX століття [50, с. 4].

1.4 Поняття фантастичного в літературі

Термін «наукова фантастика» – дуже недавнє походження. Його ще не вживав Ж. Верн. Свій цикл романів він назвав «Незвичайні подорожі» і в листуванні називав їх «романи про науку». Теперішнє українське визначення

«наукова фантастика» - це неточний (і тому набагато вдалий) переклад англійської «science fiction», тобто «наукова белетристика». Воно прийшло від засновника перших науково-фантастичних журналів у США та письменника Х. Гернсбека, який наприкінці двадцятих років почав додавати до творів подібного визначення «scientific fiction», а в 1929 році вперше вжив у журналі «Сайєнс уандер сторіз» і остаточний термін з того часу закріплений.

Те, що й сам термін з'явився так недавно і значення його стільки разів встигло модифікуватися, свідчить про одне – наукова фантастика пройшла більшу частину свого шляху саме протягом останніх ста років, причому від десятиліття до десятиліття розвивалася все інтенсивніше.

Справа в тому, що науково-технічна революція повідомила наукову фантастику величезний імпульс, і вона ж створила їй читача – надзвичайно широкого та різноманітного. Тут і ті, хто потягнувся до фантастики тому, що мова наукового факту, якою вона найчастіше оперує, – це їхня власна мова, і ті, хто через фантастику долучається до руху наукової думки, сприйнятої хоча б у найзагальніших і приблизних контурах. Це безперечний факт, підтверджений численними соціологічними дослідженнями та незвичайними тиражами фантастики, – факт в основі глибоко позитивний. Не слід, проте, забувати про інший бік питання [53, с. 4].

Художня література (FICK-shun) – це літературний жанр, який складається з оповідань, які не є фактичними, а натомість є продуктом уяви авторів. Художня література – це протилежність нон-фікшн, літературний жанр, що складається з історично достовірних оповідей про реальних людей або події. Письменники-фантасти будують уявні світи, як правило, із символізмом, тематичними елементами та естетичною цінністю [8, с. 6].

Більшість художньої літератури є прозою, а романи та оповідання є найпоширенішими формами. У художній літературі є дві основні категорії –

художня література та жанрова або популярна художня література, – хоча межа між цими двома розмежуваннями іноді може бути розмитою.

Слово фантастика походить від латинського *factio*, що означає «виготовлення або формування», яке описує творче світотворення, центральне для жанру [20, с. 59].

У літературі художня література охоплює письмові твори, які визначаються оповіданнями чи історіями, створеними, вигаданими та вигаданими письменником. По суті, художні твори містять такі елементи, як сюжет, персонажі, місце дії та тема. Ці елементи можуть бути буквальними, звичайними та слідувати формулам, як, наприклад, у творах жанрової художньої літератури. Вони також можуть бути художніми, символічними та неструктурованими, як, наприклад, у творах художньої літератури. Художні твори переважно мають форму романів, повістей, оповідань.

Коли літературний твір позначається художнім твором, це вказує читачеві на те, що написаний зміст є оригінальним і унікальним для уяви автора. Це відкриває широкі творчі можливості для письменників і спонукає читачів позбутися недовіри, щоб прийняти «світ» таким, яким він придуманий і представлений автором.

Наприклад, у «Франкенштейні» М. Шеллі головний герой використовує своє наукове дослідження хімічних процесів і розпаду живої тканини, щоб отримати уявлення про створення життя, тим самим даючи життя істоті, створеній ним самим. Коли читач приймає цю версію вигаданої «правди», він занурюється у світ роману та зазнає впливу тем природних законів і людського втручання, ізоляції, помсти та соціальної відповідальності [32, с. 6].

Наукова фантастика ХХ століття зіграла свою роль підготовці багатьох сторін сучасного реалізму загалом. Людина перед майбутнього, людина перед природи, людина перед техніки, дедалі більше стає новим

середовищем існування, – ці та багато інших питань прийшли в сучасний реалізм з фантастики – з тієї фантастики, яку сьогодні називають « науковою».

Слово це характеризує дуже багато в методі сучасної фантастики та ідейних устремління зарубіжних її представників.

Надзвичайно велика кількість вчених, які проміняли своє заняття на фантастику (список їх відкриває Г. Уеллс) або поєднують заняття наукою з роботою в цій галузі творчості (серед них і засновник кібернетики Норберт Вінер, і великі астрономи А. Кларк і Ф. Хойл, і один із творців Л. Сцілард, і великий антрополог Ч. Олівер та безліч інших відомих імен), не випадково.

У науковій фантастиці знайшла засіб висловлювання своїх ідей та частина інтелігенції на Заході, яка через свою причетність до науки краще за інших розуміє серйозність проблем, що постали перед людством, побоюється трагічного результату сьогоднішніх труднощів і протиріч і відчуває відповідальність за майбутнє нашої планети.

У концепції Ц. Тодорова вираз «фантастична література» позначає певний різновид літератури, або, як завжди кажуть, літературний жанр. Вивчення літературних творів з погляду жанру – справа особлива. Наше завдання полягає в тому, щоб виявити в певній кількості текстів певне правило їх побудови, що дозволяє нам називати ці тексти «фантастичними творами», а специфіка кожного окремого тексту нас цікавити не буде [46, с. 22].

Фантастичне існує, доки зберігається ця невпевненість. Як тільки ми вибираємо ту чи іншу відповідь, ми залишаємо сферу фантастичного і вступаємо у межі сусіднього жанру – жанру незвичайного чи жанру чудового. Фантастичне – це коливання, випробовуване людиною, якому знайомі лише закони природи, коли він спостерігає явище, що здається надприродним.

Отже, поняття фантастичного визначається по відношенню до понять реального та уявного.

Підходячи до аналізу історії поняття фантастичного в літературі, насамперед знаходимо його у філософа і містика В. Соловйова: «У справді фантастичному завжди залишається зовнішня, формальна можливість простого пояснення звичайного повсякденного зв'язку явищ, причому, однак, це пояснення остаточно позбавляється внутрішньої ймовірності». Якщо має місце незвичайний феномен, його можна пояснити двояко – природними чи надприродними причинами. Коливання у виборі пояснення створюють ефект фантастичного [29, с. 5].

Слід також зазначити, що визначення фантастичного жанру, що даються в останніх роботах французьких літературознавців, хоч і не тотожні нашому, але й не суперечать йому. Не затримуючись надто довго у цьому питанні, наведемо кілька прикладів, взятих із «канонічних» текстів.

У сучасному літературознавстві та критиці порівняно мало вивчені питання, пов'язані з історією виникнення наукової фантастики, ще менше досліджено роль у її формуванні та розвитку досвіду «донаукової» художньої фантастики минулого.

Однак цілком справедливо підкреслюючи актуальність наукової фантастики як літературного явища, викликаного до життя своєрідністю нової історичної епохи, її насущними потребами, не можна забувати про те, що літературне генеалогічне коріння сучасної наукової фантастики сягає сивої давнини, що вона є законною спадкоємицею найвидатнішої фантастики і може, і має використовувати ці здобутки, цей художній досвід на службі інтересам сучасності.

2. ФАНТАСТИЧНЕ І РЕАЛЬНЕ У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЛЕМА

2.1. Станіслав Лем як творець фантастики в польській літературі

Наукова фантастика рідко стосується питань релігії, тим самим кажучи про те, що в майбутньому наука витіснить наші «ілюзії». Наука пояснює світ, не залучаючи «гіпотези Бога», а технології позбавляють тяжкої залежності від природи. Саме тому технократи схильні розглядати релігію як релікт культури, що вироджується.

В інтерв'ю польському журналу «Фантастика» С. Лем повідомив, що, створюючи свої ранні «комуністичні утопії», скажімо, романи «Астронавти» та «Магелланова хмара», він свято вірив у могутність науки, у її здатність знайти ефективну протиотруту будь-якій біді. Із того часу минуло багато років, його ставлення до можливостей науки зазнало змін: «Виявилось, що безліч явищ ми не в змозі опанувати, а безліч інших не оволодіємо тому, що це побічні результати нашої свідомої діяльності» [69, с. 63].

С. Лем написав безліч книг у різних жанрах, зокрема поза наукової фантастики і художньої літератури як такої. Крім «Суми технології» це книга «Діалоги» (1957 р.) – роздуми про долі кібернетики, двотомна праця «Фантастика та футурологія» (1970 р.), присвячений проблемі прогностичної функції фантастики, «Філософія випадку» (1968 р.) – аналіз проблем літературного процесу та ролі засобів масової комунікації при спілкуванні з читачем, а також – рецензії на неіснуючі наукові трактати, а також промови уявних лауреатів Нобелівської премії та ще дещо.

В інтерв'ю, взятому у «пана Станіслава» редактором журналу «Комп'ютерра» Є. Коеловським, повідомляється, що його стіл і сьогодні завалений такими науковими та науково-популярними журналами як «Science», «Nature» та «New Scientist». Раніше він регулярно читав також «Природу», сьогодні не читає, не вистачає часу. Його і сьогодні особливо

турбує тема можливостей комп'ютерів, а також космологія та «космобіологія» [74, с. 56].

Вплив на С. Лема науково-популярної літератури, судячи з інтерв'ю, дуже великий. Один із симптомів – серйозне ставлення фантаста до гіпотези зіткнення Землі з астероїдом, а також серйозне посилення на фільм «Парк Юрського періоду» С. Спілберга. Його, як і раніше, вражають деякі технічні та наукові новинки, скажімо, цифровий фотоапарат, яким користується його онука, а з глобальних наукових подій – розшифровка геному людини. Є, однак, і розчарування, це, скажімо, провал надій на «контакт» – дружніх розмов та обміну знаннями з іншими цивілізаціями, у «Сумі технології» подібні надії проглядаються [60, с. 25].

Станіслав Лем – великий, неординарний фантаст. І все-таки, незважаючи на свої більш ніж численні літературні експерименти, він, як і раніше, любить класичну «тверду фантастику», тісно пов'язану з проблемами науки. С. Лем залишився за межами «нової хвилі», «кіберпанку» та інших нововведень у західній фантастиці. Повідомляється все це не для того, щоб якось принизити фантаста, при всьому бажанні зробити це буде дуже важко, просто хотілося б почасти позначити його координати в строкатому, різношерстому світі фантастики.

Одного разу, ймовірно, у нападі роздратування він назвав Ф. Діка єдиним американським фантастом, що заслуговує на увагу. Тим часом Ф. Дік, автор своєї психоделічної фантастики, дуже далекий від проблем фантастики «твердої». Здається, насправді небайдужий до творчості безлічі авторів, зокрема американських [78, с. 24].

При цьому С. Лем, на жаль, не любить жанр фентезі і особливо переможної ходи книг про «цього самого» Гаррі Поттера. С. Лем, здається, оцінює подібну літературу не тільки як поп-фантастику, але також ознаку інфантильності людства, що збереглася. Він цілком погоджується з редактором журналу «Комп'ютера» – тиск техносфери дуже великий і

Гаррі Поттер, звичайно, симптом, на думку С. Лема – це «сигнал того, що дітям не дуже подобається наш світ. І вони хочуть іншого. Із чарівниками. Але, на жаль, це – не дуже реально» [74, с. 58].

Зауважимо також, «технолюбство» С. Лема має деякі біографічні передумови. Після закінчення медичного факультету він займався історією та методологією науки. Більше того, він навіть став на якийсь час науковцем і навіть рецензував наукознавчі статті у науково-популярному журналі «Життя науки» [60, с. 30].

Якщо знову звернутися до його книгам, варто згадати рідкісну антиутопію в його літературному багажі – роман «Повернення зі зірок» (1967 р.). До антиутопій можна віднести також романи «Едем» (1959 р.) і «Щоденник, знайдений у ванні» (1961 р.). Це, здається, все. Без подібних книг не завжди обходяться навіть оптимісти, які непохитно вірять у прогрес. Що ж до С. Лема, він до сліпих оптимістів явно не ставився.

Додамо до всього цього лише одне – незважаючи на любов до «технологій», кіберів і комп'ютерів, більшу частину своїх книг він написав на досить зношеній німецькій машинці, що пише. Зараз він диктує свої книги секретареві, ігноруючи комп'ютер, а переміщається на «Мерседесі». Так стверджує в інтерв'ю сам пан Станіслав.

С. Лем, зважаючи на все, не взяв жодної участі в антикомуністичному бунті, здійсненому профспілкою «Солідарність». Його книги регулярно видавалися в нас і під час правління Ярузельського. Є. Козловському, редактору журналу «Комп'ютерра», С. Лем зізнається, що ринок, капіталізм його «завжди дратував». Після своїх ранніх утопічних романів він, мабуть, просто прийшов до розуміння неможливості утопії як способу існування реальних людей, але це не була капітуляція перед сумнівним і всесильним ринком [74, с. 61].

Здається, ставлення С. Лема до влади Польщі було дуже скептичним. У цьому відношенні його, можливо, доречно порівняти з братами

Стругацькими, які написали колись свою «червону утопію» – «полудень ХХХІ століття», а потім все ж таки «Казку про трійку». Лем своєї «Казки про трійці» не написав, можливо лише тому, що його хвилювали швидше науково-філософські, ніж суто соціальні проблеми [66, с. 37].

У зв'язку з проблематикою книг С. Лема деякі критики намагалися протиставити «технолюбу» С. Лема «технофобу» Р. Бредбері. Але навряд чи варто намагатися робити їх опонентами. Це два великі письменники, вони свідомо не збігаються за своїми оцінками. І все ж таки як і Р. Бредбері С. Лема цікавить швидше душа людини, ніж власне техніка. Проте в окремих моментах подібне протиставлення може виявитися доречним. Р. Бредбері був релігійний, щодо С. Лема, його ставлення до релігії – це взагалі особливе питання. У «Сумі технології» є місця, що дуже скептично оцінюють «містику» і відверто прославляють науку. Наведемо лише одне з них:

«При всьому скоєному саме наука визволила значну частину людства з голодного існування, тоді як фундаментом усіх релігійних систем азійського зразка є саме байдужість – така ж піднесена, як катастрофічна за своїми наслідками» [60, с. 46].

Здається, правильно буде зарахувати його до невизначеного в межах племені «гуманістів», вважати його літературним філософом, який сподівається на добрий початок у людині. В інтерв'ю журналу «Комп'ютерра» С. Лем без жодних вилянь назвав себе атеїстом, а Католицька Церква – «не приховуватиму» – антидемократичною структурою, неввічливо порівнявши її з комуністичною партією [60, с. 33].

На питання про своє ставлення до відомої книги П. Тейяр де Шардена «Феномен людини» С. Лем роздратовано повідомив – «я ніколи не читаю теологів», хоча називати П. Тейяра де Шардена лише теологом неможливо. Чи С. Лем не чув того, що ця людина була також палеоантропологом, одним з відкривачів синантропа. Можливо, це знову симптом – С. Лем не переносить навіть незвичайні, на кшталт П. Тейяра де Шардена спроби

поєднати науку і релігію. З інтерв'ю також впливає – студіює С. Лем зовсім не сучасних філософів постмодернізму, скажімо, Р. Барта, а давно померлого атеїста Б. Рассела, а також агностика К. Поппера [60, с. 38].

Додамо до цього також те, що С. Лем одного разу назвав спроби звернення наукової фантастики до теми релігії «літературним інцестом» – тобто кровозмішенням, чимось явно протиприродним. Тим не менш, «пан Станіслав» сам помічений у подібних зв'язках – він ризикнув торкнутися проблем релігії у тому числі в дуже рідкісному для фантастів жанрі гумористичної науково-фантастичної казки.

Однак перш ніж перейти власне до «казки», хочеться ознайомити читача з оцінкою гумору Лема, зробленою чудовим американським фантастом – К. Воннегутом. Це висловлювання виявлено на зворотній обкладинці «Казок роботів» С. Лема, виданих вперше окремим томиком у 1993 році, де сказано:

«Майстер Лем, невиліковний песиміст, із жахом спостерігає: що ще здатне викинути божевільне людство?.. Від довгого спілкування з безнадійністю він так втомлюється, що його розбирає сміх» [60, с. 143].

Вийшло майже як у М. Гоголя – невидимі світові сльози письменника крізь його видимий усім сміх. Можна, звичайно, сумніватися в тому, що «майстер Лем» такий вже «невиліковний песиміст», його книги не настільки похмурі, як деякі романи самого Воннегута. Його неодноразово відносили до американської школи «чорного гумору». Нехай, однак, сам читач вирішує наскільки похмурі у своїй глибині чи, можливо, просто гумористичні науково-фантастичні «казки» С. Лема.

Крім «Казок роботів» С. Лему належить також інша збірка – «Зоряні щоденники Йона Тихого», свого роду вигадки космічного Мюнхгаузена. І для нас тут особливий інтерес двадцять перша подорож героя [50].

Переказати цю «подорож» І. Тихого, не вдаючись до рясного цитування, дуже важко – зникає, важко передається, навіть надмірний гумор,

а також гра фантазії, властива взагалі «Зоряним щоденникам», а тому попередимо – наш переказ буде ущербним.

У «казці» описується влучення легендарного Йона Тихого на планету під назвою Діхтонія. Ризикнувши поставити стопу на її поверхню, Йон ледь не став жертвою хижих меблів, що виростають на полі ... на щастя герой був швидко схоплений деякими істотами і віднесений кудись у підземелля. Істоти, що врятували його, виявилися ченцями «ордена деструкціанців». З'явитися знову на поверхні Йону Тихому виявилось зовсім неможливим справою – через «нецензурність» його зовнішності, від якої не врятувала б навіть якась «нітрохи з піндалом з присоскою». У результаті довелося знайомитися з тим, що сталося на Діхтонії з малогабаритної келії, наданої ченцями та розташованої у катакомбах [60, с. 116].

Зрештою виявилось, що орден ченців насправді є... спільнота роботів, що існує на задвірках незрозумілого, заплутаного, моторошного і водночас комічного світу. Орден ченців-роботів, здається, женемо, принаймні він ховається від влади на поверхні, хоча останні знають про існування ордену. Можливо, його просто терплять – із презирства чи, можливо, через наявність інших справ. На щастя, у ченців була велика бібліотека, а батько-настоятель був схильний до дуже широких бесід, тому І. Тихий загалом зрозумів, що сталося колись на поверхні планети.

Виявилось, що багато століть на Діхтонії, як і на Землі, панувала віра в Бога, релігія під назвою «дуїзм». Однак, на відміну від землян, дихтонці були стурбовані не тільки «передньою», але також «задньою смертю» людини, тобто можливістю неіснування душі до моменту зачаття. Богослови ордену деструкціанців «хапалися за головок» від подиву, дізнаючись, що людей і земну Церкву зовсім не турбує така жахлива екзистенційна проблема як «задня смерть». «Вони не могли збагнути, чому це людям прикро думати про те, що колись їх не буде, і в той же час їх зовсім не засмучує, що раніше їх ніколи не було». Можливо, саме через страх перед прірвою небуття, що

тягнеться по обидва боки відрізка існування людини, релігію на Дихтонії називали «дуїзмом». Догматичний каркас дуїзму відносно безпроблемно існував, доти поки не пролунали дві «біотичні революції», викликані народженням нових технологій. Одні технології давали можливість глибокої маніпуляції тілом, інші – духом та свідомістю [60, с. 120].

Поширилося клонування – певною мірою «біотехніка непорочного зачаття». Стало можливим виношування плоду поза маткою – «ектогенез», а також інші дивовижні маніпуляції з тілом. Справа дійшла значно далі за виготовлення вставних щелеп і силіконових протезів. Місце пластичної хірургії зайняло дуже глибоке впровадження у геном людини. Виявилось можливим взагалі змінювати напрямок онтогенезу – процесу індивідуального розвитку, скажімо, робити з людського ембріона мавпу та інші подібні жахи.

Ця «казка» була написана С. Лемом у 1976 році. Однак на дворі вже XXI століття, і все ж таки «казка» Станіслава Лема продовжує читатися з глибоким інтересом. Елементарні асоціації – згаслі дебати щодо природи штучного інтелекту, питання біоетики та «технології» місіонерства, теологія «смерті Бога», проблема поєднання догматів із новими реаліями. Автор «казки» атеїст, який, здавалося б, не повинен особливо шкодувати про втрату релігійних «ілюзій», і в тексті є прямі глузування з релігії, і все ж «казка» здатна викликати також ностальгію за колишнім звичним світом.

І тут варто насамперед звернути увагу на проблему збереження традиційної релігійності в умовах стрімкого прогресу науки і техніки, що змінює і людину, і середовище її проживання. Можна було б подумати, що істини, проголошені колись простим юдеї, рибалкам і пастухам, вже неприйнятні для мешканців урбанізованого, технократичного світу. У наше століття виникли нові релігійні рухи, засновані на абстрактній духовності та містицизмі, не пов'язані з історичними подіями, що відбулися на Голгофі. І все ж традиційне християнство зовсім не згасло, як очікували багато хто. Воно, як і раніше, живе у світі, який все ж таки називають

постхристиянським, і це свідчить про те, що християнство має передумови в самій структурі людини. Неодноразово робилися прогнози про витіснення нашої релігії наукою і технологіями, подібний результат пророкували, наприклад, наприкінці XIX століття й у другій половині XX століття, проте у 70-і роки знову відбулося пожвавлення християнства. І сьогодні ситуація виявляється строкатою та неоднозначною. У Європі храми пустіють, але віра не йде зовсім. Як реакція існування церковного офіціозу, вона стає приватною, поєднуючи неформальні групи [71, с. 39].

Якщо говорити про Європу, в опитуваннях зафіксовано пожвавлення релігійності у молоді, скажімо, в Італії та Франції. У християнство звертаються також емігранти Третього світу, які хочуть замикатися у вузьких межах етнічних громад. Чутки про кончину християнства, як і раніше, сильно перебільшені. Релігія, зважаючи на все, взагалі є неминучим елементом людського життя, в людині дійсно живуть невідкладні технічні зміни передумови релігії.

Одна з передумов – обмеженість пізнавальних здібностей людини. У романі С. Лема «Солярис» символом непізнаваності реальності є Океан далекої планети, що не піддається людському розумінню, а за межею пізнаваності може ховатися в тому числі традиційний Бог [22, с. 31]. За словами М. Вебера наука «розчарувала» світ природи, але сьогодні все ясніше відчувається, що наукове пізнання має свої межі, і воно не в змозі згасити містичне сприйняття життя, і видалення з життя християнської містики призводить лише до поширення сумнівної поп-містики [72, с. 38].

Один із творців «атеїстичного християнства» Д. Бонхоффер вважав, що із розвитком людина стає «повнолітньою», здатною без прямої допомоги Бога вирішувати свої практичні проблеми. Така думка сьогодні все більше виявляє свою сумнівність. Техніка, послаблюючи залежність від природи, створює нові проблеми, зокрема екологічні та соціальні. Заблукати в технічних джунглях так само просто, як і в реальних джунглях. Людина, як і

раніше, слабка і в повсякденному житті завжди потребує Помічника [82, с. 39].

Необхідність у Богові народжується також екзистенційними проблемами, усвідомленням своєї кінцівки та смертності. У книзі «Риси майбутнього» (1966 р.) фантаст і астроном А. Кларк передбачив порядок вирішення наукою проблем цивілізації, зокрема, там стверджується, що з проблемою смерті науці вдасться впоратися до 2010 року. Однак досі перед проблемою смерті часто пасують не лише медики, а й винахідливі фантасти. У «казці» С. Лема над проблемою безсмертя працювала ціла плеяда вчених-дихтонців, але їх зусилля виявилися марними. У принципі можна було б побудувати агрегат, який «охороняючи організм людини, збирав будь-яку крихту інформації, що втрачається клітинами». Проблема в «казці» Лема полягала у тому числі в колосальних розмірах цього пристрою. Другий «безсмертник» Дихтонії був здатний пересуватися лише у супроводі колони тракторів, нав'ючених обезсмерчуючою апаратурою. У результаті він впав у розпач і наклав на себе руки. Зрештою дихтонці дійшли висновку, що «бар'єр Смертності неможливо подолати, якщо не звільнитися від цього Природою тіла» [59, с. 285].

Атеїсти виводять страх смерті з біологічної матриці людини – він страшисться загроз свого життя, щоб вижити, а страх перед неминучим кінцем є лише побічним продуктом здатності заглядати в майбутнє. Усвідомлення цієї перспективи здатне породити звикання та цинізм, воно може підштовхнути до винаходу релігій. Можна спробувати звести релігію до похідної страху перед смертю, але така оцінка буде явно не вірною. Релігія вкорінена у страху перед небуттям, а й у позитивних підставах – містичному досвіді, моралі і красі. І. Кант колись сказав, що про Бога нам говорить зоряне небо над нами та моральний закон усередині нас. Краса, добро, любов і гріх – це вічні поняття, і якщо не обмежуватися вузькою областю освоєного людською свідомістю, ці поняття можуть скластися в образ нескінченного

Бога, втілення краси та всемогутності, Особи, здатної прощати гріхи [72, с. 45].

Потреба у Богові нікуди не зникає, більше того, існує потреба саме у традиційному Богу Біблії. Можна реформувати ідею Бога до нескінченності, як це робили дихтонці в «казці» Лема, але насправді людині в умовах мінливого світу потрібен якір, традиція, острів стабільності, який і дає йому вічний Текст, що свідчить про гріхопадіння, викуплення та воскресіння – про речі, доречні у кожному технічному оточенні.

Висловлювання С. Лема на адресу релігії як такої цілком конкретні, проте, обговорюючи людські проблеми, йому теж було важко уникнути їхнього релігійного виміру. Можливо, саме тому тема релігії іноді й досить несподівано з'являється у книгах С. Лема. Фільм А. Тарковського «Соляріс» закінчується сценою-алюзією на відомому біблійну притчу про блудного сина. Сам С. Лем, здається, був роздратований такою екранізацією його роману. Кельвін згідно з текстом роману залишається на станції не з тих причин, які вказав у своєму фільмі А. Тарковський. Проте релігійний підтекст за бажання можна відчутти у цьому романі, що очевидно виявилось у відомому діалозі між Кельвіном і Снаутом. Я наведу цей діалог без коментарів. Але перш, хотілося б звернути увагу на одну, сьогодні вже другорядну деталь – у перших перекладах роману у нас ці міркування стали жертвою атеїстичного рефлексу – вони були сором'язливо вирізані радянською цензурою, незважаючи на всю єретичність розмов героїв.

2.2 Проблематика творчості Станіслава Лема

Станіслав Лем (1921–2006 рр.) виявився сучасником дуже різних історичних та літературних епох. «Мені довелося жити в різних громадських системах, – писав він. – Я усвідомив величезні відмінності між ними... бідна, але незалежна... довоєнна Польща, Рад Sovietica 1939–1941 років, німецька

окупація, вторинний прихід Червоної Армії, повоєнні роки вже в зовсім іншій Польщі». С. Лем застав і перегляд кордонів у Східній Європі, і ідеологічну суворість 1950 р., і відлигу 1960 р., і спроби «олюднити», а потім скасувати ортодоксальну соціалістичну доктрину. Нарешті, пізній період творчості польського фантаста (здебільшого вже не художнього, а наукового та публіцистичного) припав на демократичні 1990 р. ХХ століття з їхніми спробами осмислити пережите людством у ХХ столітті [74, с. 36].

Все це дозволяє розглядати С. Лема – незважаючи на «вічні» та загальнолюдські проблеми, до яких він так охоче звертався у своїх книгах, та картини майбутнього, які він так яскраво малював, – ще й як своєрідного літописця епохи. Літописця не в сенсі побутописання (хоча серед творів С. Лема є психологічний роман «Лікарня Преображення», повість-спогад «Високий Замок», трилогія «Невтрачений час»), але в плані чуйного сприйняття та втілення у власних текстах роздумів і мрій, надій та страхів своїх сучасників Неабиякий талант польського письменника дозволив йому вловити та висловити, нехай і у фантастичній формі, головні тенденції розвитку суспільства та культури другої половини ХХ століття [74, с. 28].

Для нас же в цьому процесі найважливішим є те, що творчість С. Лема наочно демонструє основні етапи еволюції, досягнення та невдачі східноєвропейської фантастичної прози: захоплений оптимізм у 1950 р., сміливий політ думки 1960 р., сумніви та метання 1970 р., втрату віри в технічний та соціальний прогрес у 1990 рр. н. і т. п. У творах С. Лема чітко виражений інтерес післявоєнної наукової фантастики до космосу, влаштування всесвіту, перспектив НТР. Потім вони фіксують відхід від суворої наукової проблематики у сферу соціального та філософського моделювання, посилення метафоричності фантастичної посилки. В останній період творчості С. Лем нерідко повертався до тем і ідей, що хвилювали його раніше, і знайомив читача з їх новим, більш складним і менш оптимістичним

трактуванням, що відображає уявлення письменника, що змінилися, про шляхи «зростання» людства.

Композиція розкриває авторський задум: показати, що людство Землі, що змужніло, врешті-решт виявилось гідним «вселенського братства». Знову до теми контакту С. Лем звернувся у своєму, мабуть, найвідомішому романі «Соляріс» (1961) [70, с. 5]

Проблема досягнення взаєморозуміння між розумними істотами набула в ньому несподіваного ракурсу. Партнером людства став єдиний «мешканець» чужої планети – Океан, драглисте органічне утворення вагою 17 мільярдів тон. Але не лише оригінальна гіпотеза забезпечила роману нев'янучу славу – світова фантастика знала набагато своєрідніших інопланетян. Потужний резонанс викликало постулювання автором значних труднощів при досягненні порозуміння між людьми та іншими формами життя у Всесвіті. «Чим далі заглиблювався я в об'ємистий том, тим більше математики було на крейдованих сторінках, – нарікає герой роману, вивчаючи історію досліджень Океану, – здавалося, ми абсолютно всі знаємо про цього представника класу метаморфних, який лежав у темряві чотиригодинної ночі за кількасот метрів від сталевого днища Станції. Насправді не все ще дійшли єдиної думки, чи «істота» це, а тим більше – чи можна Океан назвати розумним... [74, с. 235].

Порівняно з тими нетрями, в яких завів вчених питання контакту, навіть середньовічна схоластика здавалася ясним, доступним, не викликаючим труднощі академічним курсом». Намагаючись знайти розуміння, партнери по контакту лише завдають один одному безглуздих мук: люди випалюють поверхню планети жорстким випромінюванням, Океан відтворює «у плоті» приховані в пам'яті героїв (і часом ненависні їм) образи.

Сенс роману може бути зрозумілий так: людина ще занадто мало знає про себе і має над собою владу, щоб претендувати на втручання в долі Всесвіту. Океан стає символом Незвіданого, що чекає на землян у космічних

просторах. Дізнавшись про його існування, людина втрачає спокій. «Якийсь час я змушуватиму себе посміхатися, кланятися, вставати, робити тисячу дрібних дій, з яких складається земне життя, поки не звикну, – так бачиться герою повернення додому. – З’являться нові захоплення, нові заняття, але ніщо вже не захопить мене цілком. Ніхто і ніщо» [74, с. 242].

Отже, С. Лем поставив під сумнів один із базових постулатів раціональної фантастики кінця XIX – першої половини XX століття. Досі, від Ж. Верна та Г. Уеллса до М. Лейнстера та І. Єфремова, вона мала справу переважно з двома типами розумних інопланетян. Незалежно від зовнішнього вигляду та фізіологічних особливостей вони могли бути або ворожі, або дружньо схильні до людства – але в кожному випадку більш менш психологічно адекватні (або хоча б в основних рисах зрозумілі) людям. С. Лем обґрунтував третій варіант контакту: беспорядні та жорстокі спроби досягнути таємниці інопланетної ментальності – можливо, незбагненні взагалі.

Є в «Солярісі» та інша змістовна перекличка з «Магеллановою хмарою». Якщо ранньому романі С. Лема люди збагачували інші планети високими ідеалами гуманізму, то пізнішому могли явити Всесвіту лише сумніви і страхи. «У схованках своєї душі, у надрах підсвідомості люди несуть багато темного, страшного, руйнівного, і «оживлення» цих почав призводить до трагедії. Ось чому так гостро, так пронизливо звучить одна з головних думок роману про те, наскільки важливо, що принесе з собою людина в космос. Людина, нагадує нам С. Лем, стоїть насамперед перед завданням самопізнання, самовдосконалення, а вже потім – розуміння інших світів» [70, с. 6].

І все-таки «Соляріс» важко назвати «романом розпачу». Розчарування пом’якшує психологічно достовірною ліричною історією взаємовідносин героя з коханою (рідкісний випадок, коли раціональна фантастика переконливо говорить про кохання), що колись померла, але відтворена Океаном. Та й на останніх сторінках нехай приглушено звучить оптимістична нота. «Я на

жодну секунду не вірив, що рідкий гігант, який приготував у собі смерть сотням людей, до якого десятки років вся моя раса безуспішно намагалася протягнути хоча б ниточку розуміння... буде схвильована трагедією двох людей. Але його дії мали якусь мету. Щоправда, навіть у цьому я не був абсолютно певен. Але піти – означає закреслити ту, нехай мізерну, нехай існуючу лише в уяві можливість, яку несе у собі майбутнє... Надії не було. Але в мені жило очікування – останнє, що мені залишилося... Я нічого не знав, але, як і раніше, вірив, що ще не скінчився час жорстоких чудес» [70, с. 8]. Цієї ноти немає в останньому великому мистецькому творі польського фантаста – романі «Фіаско» (1986 р.). Його сюжет знов визначила проблема контакту. При уважному читанні не можна не помітити подібності (навмисного, аж до деталей) змісту та структури «Фіаско» із «Магеллановою хмарою» – за прямо протилежної, проте, оцінки автором подій, що відбуваються. Знову до чужої планети (цього разу в сузір'ї Гарпії) летить земний зореліт (у даному випадку «Еврідіка», але міфологічні паралелі з «Геєю» є) у надії знайти братів по розуму у мешканців планети Квінта [69, с. 65].

Негативне ставлення автора до релігії підкреслює контраст: богатир-землянин далекого майбутнього і уклінна мумія священика, що скорчилася біля розп'яття, «схожа на замерзлу купу землі». У романі ж «Фіаско» до складу земної експедиції входить посланець Ватикану отець Араго – один із наймудріших і найшанованіших людей на борту «Еврідіки». У романі «Фіаско» на околицях Квінти також знайдено штучний супутник, а за ним і другий – обидва цього разу інопланетні. Це теж військові об'єкти, хоча їхнє конкретне призначення і залишається для землян загадкою. На цей раз епізод інтерпретується як неможливість розібратися і в технологіях, і в психіці квінтян. Зрозуміло лише, що планети вже протягом кількох століть не припиняється війна [74, с. 365].

Ситуація знову повертає нас до раннього роману, де в рубанні супутника висіла карта бойових дій із написом «Зона комунізму» над Євразією та «Зона вільного світу» над рештою території планети. Але найцікавішим є фінал останнього художнього твору класика польської фантастики. Після встановлення контакту (значною мірою нав'язаного інопланетянам екіпажем зорельоту) перший землянин спускається на поверхню Квінти. Симптоматично, що цим героєм виявляється (хоча й під іншим ім'ям) Піркс – улюблений персонаж автора, якого він повертався у багатьох творах, написаних у різні роки. Суть образу – блискучий інтелект у поєднанні із високою моральністю; у всіх складних ситуаціях Піркс насамперед прислухається до голосу власної совісті. У цьому сенсі він ідеальний посланець Землі до братів по розуму [74, с. 368].

Але навіть бачачи своїми очима будівлі і комунікації квінтян, герой виявляється неспроможим «вгадати» їх самих – у буквальному значенні не помічає мешканців планети, які сильно відрізняються за своїм виглядом, фізичними характеристиками та способом мислення від людей. Помилка призводить до фатальних наслідків: не дочекавшись повідомлення посланця і вирішивши, що він загинув, земляни обрушують на планету всю міць свого корабля: «Гермес відкрив вогонь по антенних щоглах за космодромом, навиліт пробив хмари... зійшло лазерне сонце, термічний удар у широкому радіусі імлу і хмари з верхньої частини схилу, покритого, наскільки могло бачити око, скупченнями голих беззахисних бородавок, і, коли піднесена до неба павутинна мережа разом з антенами, що ламаються в полум'ї, впала на нього, він зрозумів, що побачив квінтян».

Подібний фінал у поєднанні з назвою роману – «Фіаско» – закриває тему космічного братства розумів у творчості С. Лема. Квінтяни – не Океан, осмислена діяльність якого зводилася до зміни природної орбіти планети Соляріс і до незрозумілих експериментів над психікою землян. Жителям Квінти вдалося створити складну технічну цивілізацію, оточивши свою

планету багат шаровим кільцем штучних літальних апаратів. І, на думку земних учених, вони мають чимало спільних з людьми рис (наявність двох статей, харчування, у минулому – полювання і навіть канібалізм). Проте всі спроби домовитися виявляються приреченими на провал. «Поняття «контакт» ставало тим туманнішим, чим точніше намагалися його визначити. Стіргард (командир розвідувального загону землян) вимагав безпосередньої зустрічі своєї людини з представниками місцевої влади та вченими, але або було зовсім неможливо встановити єдиний зміст цих понять для квінтян і людей, або тут діяла зла воля... Номінація у людей та квінтян розходилася тим більше, що ближче вони підходили до сфери високих абстракцій. Такі поняття, як «влада», «нейтральність», «союзництво», «гарантії» не вдавалося однозначно встановити чи то з вищої причини – корінної відмінності в історичному розвитку, чи то від навмисності, що вповзає в переговори. Але й навмисність необов'язково означала бажання залякати та обдурити...» [27, с. 8].

Як завжди у фантастиці соціально-філософського типу, і в «Солярісі», і в «Фіаско» за прямим змістом подій вгадується алегорія. Людство не зможе ні з ким домовитися на просторах всесвіту, поки не набуде розуміння себе самого. І не стільки до квінтян, скільки до народів Землі, що сперечаються і воюють між собою, звернені гіркі рядки: «даремно стараєтеся, прибульці, ні вогнем, ні льодовим обвалом не досягнете нічого, крім пасток, ілюзій і камуфляжу. Нехай ваш посланець робить, що хоче ... поки, обдурений очікуванням і спантеличений, обдуривши від сказу, не почне бити випромінювачем у будь-що і не поховає себе під руїнами або вибереться з-під них і полетить – не як розвідник, що повертається з здобутими відомостями, а як панікер, що біжить з поля бою... Він дізнається тим менше, чим сильніше вдарить, і не зможе навіть відрізнити те, що відкриє, від того, що знищить» [27, с. 10].

Сформувавшись у європейській літературі, у вітчизняну словесність, із певних причин, науково-фантастична проза прийшла значно пізніше. Але, еволюціонуючи протягом двох століть, з кожною епохою в літературі науково-фантастична словесність змінювалася, диференціюючись за жанровими особливостями, проблематикою, формою. «Фантастичний ракурс» існує і сьогодні, і логічно, що він продовжуватиме розвиватися та реорганізовуватись, поповнюючись із часом новим історичним змістом, набуваючи нового ідейно-естетичного звучання.

Важливо відзначити, що наукова фантастика в літературі XIX–XX століть набуває характерних рис у творах таких письменників, як А. Беляєв, А. Богданов, В. Одоєвський, О. Сенковський, А. Толстой та ін. Найважливішими властивостями наукової фантастики є бажання показати людину в ролі елемента механізму наукового прогресу, аналіз епохи за допомогою передбачення, утвердження провідної ролі науки над більшістю етичних законів.

Як жанро-утворювального елемента в рамках науково-фантастичної прози найчастіше виступають образи фанатичних вчених, людини з незвичайними здібностями, психологічно або біологічно неповноцінних людей. «Фантастичний ракурс» оповідання по-різному репрезентується у кожного письменника, але домінуючими рисами науково-фантастичного роману залишаються поетизація науки, біологічна та космологічна спрямованість, активне використання особливого «термінологічного» словника. У цьому варто відзначити величезну роль С. Лема у процесі еволюції науково-фантастичної літератури у Польщі [66, с. 12]. Його творчість поєднує в собі кращі європейські традиції та досвід першопрохідників фантастики, таких, як В. Одоєвський, О. Сенковський та інші.

При цьому науково-фантастична творчість С. Лема ознаменована, перш за все, романами, сюжетно-тематичні особливості та художні прийоми яких

стануть визначальними для подальших творів інших письменників. Представлена у творчості С. Лема еволюція жанру науково-фантастичного роману стала одним із факторів, які сформували вітчизняну наукову фантастику другої половини ХХ століття – від І. Єфремова до братів Стругацьких, В. Крапівіна та ін. У той же час творчість А. Беляєва вписується в традицію науково-фантастичного роману, закладену Ж. Верном, Г. Уеллсом, і має риси вітчизняної фантастики та романтизму, розробляючи ідеї та теми, вибудовуючи складну персонажну систему, близьку творам А. Гріна.

Прозаїк експериментує з жанровими формами (синтезує в рамках одного роману елементи реалістичної розповіді з фольклорними, науково-фантастичними, готичними, міфологічними елементами), створює особливі типи героїв (сильна, вольова особистість і вчений-чарівник), що ставить понад усе науковий експеримент синтезуючи при цьому досвід західної літератури та фольклору. Основними оповідальними прийомами стають авторська маска, іронія. Однією з головних рис науково-фантастичних романів С. Лема можна назвати упор на науковість, максимально реалістичне виправдання існування тих чи інших фантастичних припущень, на яких будується сюжет творів, велика кількість наукової термінології та інформації з різних наукових джерел, починаючи від термінів класичної фізики та закінчуючи докладними географічними довідками [21, с. 417].

Вплив західноєвропейської літератури став приводом до появи таких специфічних форм розповіді, як, наприклад, «кіберпанк». Величезною популярністю має гумористична фантастика, синтез численних різножанрових елементів. На етапі жанрові кордони наукової фантастики розширюються, включаючи елементи інших жанрових різновидів (авантюрного роману, детективу, нерідко мелодраматичного оповідання та інших).

На початку ХХІ століття наукова фантастика стала поступово поділятися на різні жанрові різновиди, приваблюючим зокрема стало фентезі. Суть суперечок про жанрову специфіку фентезі можна звести до репліки А. Кареліна: «Найкумеднішим у фентезі те, що жанр фентезійного тексту легко і невимушено впізнається по перших рядках, але ніхто так і не зміг дати чітке визначення, ніж цей жанр, власне, є». При цьому дослідні думки щодо жанрової природи фентезі не зводяться до виведення його генези з наукової фантастики. Деякі дослідники називають його суб'єктивним родом літератури, пов'язують його походження з авантюрно-пригодницьким романом, виділяють різновиди, наприклад, «слов'янське», дитяче фентезі та ін.» [22, с. 31].

Головними властивостями жанру стають його прагнення уявити людську особистість як елемент механізму наукового прогресу, осмислення епохи через передбачення, утвердження чільної ролі науки над багатьма етичними законами. Слід зазначити як жанротворчого елемента в рамках науково-фантастичного роману присутність образів фанатичних вчених, людини з незвичайними здібностями, психологічно або біологічно неповноцінних людей. «Фантастичний ракурс» оповідання по-різному репрезентується у кожного з авторів, але домінуючими рисами науково-фантастичного роману залишаються поетизація науки, біологічна та космологічна спрямованість, активне використання особливого «термінологічного» словника.

3. ЗАСОБИ ПЕРЕДАЧІ ФАНТАСТИЧНОГО І РЕАЛЬНОГО У «СОЛЯРІС» СТАНІСЛАВА ЛЕМА

3.1 Жанрові особливості роману Станіслава Лема «Соляріс»

Свідченням популярності роману польського письменника-фантаста С. Лема «Соляріс» є не лише багатомільйонні тиражі книги, а й екранізації, постановки на основі його сюжету. Цей твір вважається вершиною творчості автора. За рівнем розуму і почуття читачів роман можна порівняти з великими творами живопису та музики.

Назва «Соляріс» (від лат. Solaris – «сонячний», співзвучна з іншим латинським словом Solis – «самотній») безпосередньо пов'язана з місцем дії роману: загадковою планетою Соляріс, а також однойменною науково-дослідною станцією, цим позначено головну дійову особу роману [70, с. 5].

Сюжет роману включає дві основні лінії: перша пов'язана з історією дослідження планети, друга – інтелектуальні та духовні перипетії головного героя – вченого К. Кельвіна. Отже, роман поєднує у собі риси різних літературних жанрів: документалістики, притчі; наукового, психологічного, містичного, науково-фантастичного роману, роману-сповіді тощо.

Події у романі розгортаються у далекому майбутньому. До цього часу люди вже багато знають про планету Соляріс – супутник подвійної зірки, що володіє подібними до земних характеристик: атмосферою, масою. Єдиний «мешканець» планети – в'язкий Океан, який надає незрозумілий гравітаційний вплив на траєкторію небесного тіла за допомогою незрозумілих структур, побудованих за математичними принципами. Після багаторічних досліджень вчені роблять висновок, що Океан керує планетою за допомогою «розуму», і створюють особливу галузь науки – соляристику [22, с. 32].

Із метою збору даних на орбіту планети виводяться дослідницька станція, обладнана технікою та великою бібліотекою, а також штучний супутник – сателюїд. Однак нова наука незабаром заходить у глухий кут у безуспішних спробах встановити контакт з мислячим Океаном. Саме в цей момент на станції з'являється Кріс Кельвін. Психічний стан колег вченого не залишає сумнівів: океан здатний викликати фантомів – двійників близьких людей, що матеріалізувалися, які провокують виникнення страхів, депресії, суїцидальних думок, оскільки з ними завжди пов'язані травмуючі спогади, заховані в глибинах підсвідомості. При цьому «гості» мають пам'ять і людські емоції, структура їх тіл ідентична людській [22, с. 32].

У разі Кельвіна таким моральним випробуванням стала поява Харі – його колишньої дружини, яка покінчила життя самогубством. Жодні спроби позбутися фантомів не призводять до успіху. Зрештою, один із колег Кельвіна Сарторіус знаходить вихід – знищення двійників в анігіляційній камері. Попередньо Снаут знімає енцефалограму мозку Кельвіна з метою радіоактивного контакту з Океаном. Кельвін розривається між необхідністю слідувати голосу розуму та ірраціональним бажанням зберегти «дружину». Дізнавшись правду, фантом Харі добровільно вбиває себе. Кельвін у стані шоку хоче завдати анігіляційного удару по «винуватцеві» події – Океану, але раптом фантоми зникають. Дуже спустошений, Кельвін залишається на станції, сподіваючись встановити контакт з інопланетним розумом.

Основний конфлікт роману – не зовнішній: вчені та інопланетний розум, а внутрішній – неготовність людини до зустрічі зі своїм Я. Дослідник та досліджуваний об'єкт помінялися місцями: людська логіка виявилася безсилою при зіткненні не тільки з чимось могутнім і непізнаним, але навіть власними страхами [74, с. 328].

Автор порушує проблему морального вибору вченого, етичності методів пізнання світу та показує, що технічний прогрес випередив прогрес особистісний. Люди не змогли витримати випробування зустріччю з

«гостями», які втілювали їхні найпотаємніші страхи та комплекси, і Океан, зрозумівши сутність людської психіки, перестав мучити невдалих учених.

Кельвін залишається на станції в надії зрозуміти, що собою представляє Соляріс: але не колишніми, «людськими», методами, а з позиції нового досвіду. Чи не підкорити, а прийняти, не тікати, а уважно аналізувати. Океан не відпускає його, продовжує грати з його психікою, отже, контакт встановлений. Фінал відкритий, і результат непередбачуваний, і надія людства в особі одного вченого не згасла.

1972 року С. Лема запросили до Москви на прем'єру екранізації його власного роману «Соляріс», зробленого радянським кінорежисером А. Тарковським. Фільм письменнику не сподобався. Після закінчення прем'єрного показу, він сказав, що не береться судити про його якість, оскільки цю картину поставлено зовсім не за його твором. І це безперечно так. Сюжет, герої, концепції таких різних художників, як А. Тарковський і С. Лем, представляли лише набори елементів мозаїки, зокрема, кожен склав свою власну картинку, у чомусь навіть суперечить зображенню його сусіда за загальним першоджерелом [74, с. 310].

В А. Тарковського, Кріс Кельвін, подібно до Раскольниковова з роману Достоевського мучиться каяттям за заподіяне їм зло. Він, Харі – це спосіб пізнання себе і власних цілей і мотивів, а Соляріс грає, швидше роль Справедливості, Провидіння, Бога нарешті. На відміну від нього, книжковий Кельвін – насамперед учений, керований холодною і обачливою жагою до пізнання, так знайомою не з чуток і самому Лему. Сам образ Харі не вганяє його в стан ступору; неприємні спогади, що виникають з її появою, лише заважають і відволікають вченого від набагато більш вагомих занять – дослідження Соляріса. Інакше кажучи – зовнішнє/внутрішнє, практично як інь/янь: за назвою схожі, але насправді – протилежні.

Як правильно можна зазначити, роман С. Лема розповідає про контакт. Так, дійсно, чим більше вчені намагаються дізнатися про Соляріс, тим більше

Соляріс оголює їм їх власний внутрішній світ. Звідси й пророча фраза: «Мабуть, про Океан ми не дізнаємося нічого, але, можливо, про себе...». Але водночас зводити лемівську концепцію лише до неможливості пізнати чужий розум і велич самопізнання теж неправильно.

Зрештою, Розум Соляріса не просто чужорідний людині, але ще й наділений практично божественними можливостями. Він грає з людьми, подібно до Бога, але одночасно володіє мозком немовляти, всі його дії поривчасті і миттєві. Не знаю, чи замислювався про це С. Лем спочатку, коли складав чернетку роману, але кельвінівська концепція Бога («розсудливо» вирізана цензорами у всіх радянських виданнях), що вилазить на його останніх сторінках, є, по суті, диспутом філософа і фантаста з адептами християнської концепції. Бог не пізнаний не через свою досконалість, невідану людям, а саме через так званій «ущербності», володінні певними недоліками та слабкостями, які притаманні і людині. Відчайдушний Бог, загнаний у куток, звідки немає виходу – і є людина [70, с. 45].

А тому контакт між ними неможливий не через їхню чужорідність, а саме через цю недосконалість, рвучкість і утопічність побудови ідеальної моделі. Бог не пізнаний, саме тому, що він надто... людський. А зрозуміти іншу людину виявляється набагато складніше, ніж інший розум, якого безуспішно прагне Снаут.

Насправді, «Соляріс» С. Лема – це один із найпесимістичніших творів у світовій літературі. Неможливість пізнати Бога, іншу людину, себе саму, наводить героїв на край відчаю, вони борсаються всередині станції, немов мухи в павутинні, марно намагаючись відповісти, хоча б на одне із цих заповітних питань. Саме в цьому розпачі, Тарковський і побачив відлуння того судомного самокопання героїв, яке згодом і займе центральне місце у його фільмі. На відміну від С. Лема, де спроби пізнати себе були лише вимушеним засобом, у спробах вивчити Океан, герої Тарковського йдуть на

це усвідомлено, для них саме це і є основною метою, а Соляріс – лише засобом.

Стара, як світ методологічна суперечка: одна ідея, дві найяскравіші творчі особистості, дві паралельні концепції, і кожна їх права, по-своєму. Незважаючи на цю різницю в підходах, при черговому переречитиванні лемівського «Соляріса», у вухах завжди мимоволі грає одна і та ж музика – хоральна прелюдія Баха, яка напрочуд точно підходить для всієї технологічності та космічності лемівських пейзажів, ставши їхньою невід’ємною частиною. А це лише доводить, що маючи на увазі у своїх творах діаметрально різні підтексти, обидва творці думали однією і тією ж мовою [70, с. 68].

«Соляріс» – безперечна вершина творчості Станіслава Лема. Це один з кращих творів у світовій фантастиці, досконала книга.

Головне у цьому творі – відчуття немислимої, трагічної таємниці Всесвіту. Ця таємниця зустрічає героя (і читача) на початку, на напівзанедбаній космічній станції, у зловісному запустінні коридорів; і зникає до несподіваної розв’язки. Чим більше ми дізнаємося про те, що відбувається на планеті Соляріс, тим менше розуміємо те, що відбувається, тим сильніше усвідомлюємо чужість цього самотнього світу.

Тема невдалого, чи, краще сказати, неможливого контакту дуже притаманна С. Лема. «Соляріс» розкриває цю тему найбільш чітко. Дано два протилежні розуми: людський, який не мислить себе поза суспільством, який усвідомлює себе у ставленні до себе подібним, і розум Океану – самотній і єдиний. Людські категорії – життя, смерть, кохання – для Океану нічого не означають. Йому нема кого любити, йому нема з ким ворогувати, він абсолютно безсмертний. Його думки – жахливі математичні побудови, незбагненно довгі логічні ланцюжки [70, с. 76].

Океан не розуміє нашої мови. Йому незрозуміла наша прикладна наука, а у своїх абстракціях він зайшов далі за межі людської думки. Люди не знають його цілей, меж його могутності.

Кожен намагається по-своєму пережити те, що відбувається. Хтось хоче знищити «двійників», хтось намагається з ними зжитися. Крім Кельвін, головний герой, намагається знайти компроміс, скористатися наданим шансом та повернути колишнє життя. Але це самообман – смерть необоротна.

Проблема контакту з інопланетним розумом – не єдина проблематика роману. Лем порушує ще загальне питання – проблему спільної мови, розуміння взагалі. Адже найчастіше різний особистий досвід – не менша перешкода, аніж різні еволюційні шляхи.

Є думка про те, що Океан теж хоче контакту, що він втомився від своєї самотності. З іншого боку, шукає людство сліди іншого розуму – начебто йому мало внутрішніх протиріч. Але все ж таки ми швидше готові знайти ворога, ніж залишитися самотніми у Всесвіті [78, с. 56].

Проти найбільшої у світі неминучості безсилий навіть Океан. Час не піде назад, мертвим не стати живими. Чи не це усвідомлення смертності людини як приватного прикладу кінцівки буття настільки жахнуло Океан? Чи не було поява двійників його спробою посперечатися з долею? Адже і його життя обчислено – хай не роками, а мільярдами років.

Проблема співвідношення привида та людини. А точніше, образу людини та реальної людини. На трійку якась проблема. Тим більше, що у книзі вона не дозволена. Хоча, можливо, уникнути проблеми або почекати – це теж рішення. Але не філософське. Розглянемо образ свідомості. З погляду логіки, ідеалізований образ навіть кращий за реальну людину – на те він і ідеалізований. Із погляду етики образ ніякого відношення до реальної людини не має, він лише приємний самообман. Із ним можна змиритися чи

відкинути, але чим принципово духовно відрізняється смирення від відкидання уявити не можна.

«Соляріс» писався як роман про контакт. Проте швидко перейшов до теми закутків людської душі. Таке буває з великими митцями. Сервантес теж задумував «Дон Кіхота» як чисту пародію на лицарські романи, а вийшов твір на вічну тему шляхетності та божевілля. Герої С. Лема й уявити не могли, що, вирушаючи на далеку планету, вони зустрінуть там... себе. Вірніше, свої найпотаємніші бажання. Соляріс – він як золота куля в «Пікніку на узбіччі» – виконує не те, про що ви його попросите (якщо зможете попросити), а те, про що ви потай мрієте. У цьому він справді схожий на дитину з її простою логікою, чужою умовностей дорослого світу: якщо людина чогось сильно бажає, чому б не дати їй цього [74, с. 369].

Так невинна дитина каже своїй матері: «Якщо тато любить тебе і ту тітку, чому б тітці не жити разом з нами?» І в цьому Океан виявляє зовсім не інопланетну, а цілком людську природу. На мій погляд неправі ті, хто стверджує, що психіка Океану (якщо вона є) зовсім чужа нам. Навпаки, вона нам надто близька, настільки, що ми самі боїмося цього. Бо в нашому, земному суспільстві людські бажання упокорюються соціальними нормами, що дозволяє суспільству жити і не руйнуватися. На Солярісі таких норм немає. І вчені на Станції швидко опиняються у владі того наркотику, який їм охоче надає Океан. І виявляється, що навіть найбільші уми не позбавлені дрібних і мерзенних пристрастей, які на Землі вони плекають глибоко в душі, не сміючи піддатися їм, щоб не зганьбити своє ім'я. Тут же, на Станції, де все можна, ці пристрасті видають себе і поступово підкоряють собі вчених чоловіків. Кожен знаходить власний вихід із цієї ситуації. Хтось приймається гарячково шукати засоби протистояти такому безцеремонному вторгненню в душу, хтось кінчає з собою, не в змозі розірватися між моральними нормами і тваринним пожадливістю, а хтось охоче піддається такій пристрасті, захоплений можливістю доторкнутися до втіленої мрії [78, с. 67].

Головний герой роману – Кельвін – виявляється найневиннішим у своїх бажаннях з усіх персонажів, але й егоїстичним. Його можна зрозуміти, адже він став перед жахливим вибором: прийняти ту, яку любив колись, або знайти сили відмовитися від неї. Вибір цей тим більше тяжкий, що об'єкт його кохання не усвідомлює таємниці свого походження, він (цей об'єкт) упевнений, що є такою самою людиною, має пам'ять, має свої потреби, має власні думки.

Станіслав С. Лем підкреслював, що пише для сучасників і про сучасні проблеми, тільки одягає на них галактичний одяг, – це і дає йому право називати себе письменником-реалістом: «Оглядаючись назад на ті 35 або 36 написаних мною книг, бачу, що ставлення моїх» світів» до дійсності майже завжди характеризувалося реалізмом та раціоналізмом. Реалізм полягає в тому, що пишу про проблеми, які вже любо є частиною життя і нас турбують, або про проблеми, поява яких у майбутньому здавалася мені ймовірною і навіть достовірною. А раціоналізм означає, що я не вводжу в сюжет жодної надприродної або, ясніше і простіше, – нічого такого, у що я сам не міг би повірити».

Роман «Соляріс» вперше був опублікований у 1961 році, який був ознаменований і першим польотом людини у космос. «Солярісу» судилося стати не лише найвідомішим із творів письменника, а й залишити свій неповторний слід у фантастичній літературі всього світу. Він і досі залишається вершиною літературної творчості польського письменника. «Мені хотілося б написати щось на кшталт «Соляріс», але такий успіх буває лише раз», – зізнався якось сам С. Лем [3, с. 8].

Незважаючи на те, що роман продовжує доставляти художню та інтелектуальну насолоду читачам багатьох країн світу, навколо нього так само киплять пристрасті і точаться суперечки. Мабуть, роман припускає різне прочитання та неоднозначне тлумачення. Можливо, секрет успіху його в тому, що в ньому сміливо заявляються серйозні моральні, філософські та

соціальні проблеми, значення яких зростає під час науково–технічної революції.

Сам автор роману досить негативно сприйняв переосмислення Тарковським «Солярісу». Він вважає, що режисер не зрозумів його задуму. При цьому той, хто читав книгу і дивився фільм, скоріше зазначили, що за загальної сюжетної основи вони різняться за внутрішнім змістом. Фільм насамперед розповідає про людину та її мікросвіт, демонів, які терзають її зсередини. У книзі все інакше. Тут космос – це Космос, а люди майже не схильні замикатися у своєму внутрішньому світі і прагнуть досліджувати навколишній простір. Лем говорить про головну природу людей – нам потрібні лише ми самі чи наші подоби у космосі. Ми не приймаємо те, що не в змозі збагнути.

Все, що людина здатна зробити з Соляріс за віки досліджень – описати. С. Лем приніс у світову фантастику свій дух темряви і зневіри, який був далеким від «героїчної фантастики» довоєнного періоду. Історія, що вийшла, страшніша за багато пророцтв про ядерний апокаліпсис або про злісні прибульці. Опис контакту з океаном на Солярісі було одним із перших припущень, що людина, відмовившись від ідеї Бога, залишається випадковим і нікому не потрібним елементом у Всесвіті. С. Лем показав Всесвіт, у якому людство грає у безвиграшну гру.

Роман С. Лема «Соляріс» є надзвичайно актуальним і для нашого часу – він намагається по-філософськи осмислити проблему меж людського знання, наукової методології, ставить питання, важливі не лише для свого часу, а й для науки XXI століття. Лема називали футурологом, і не даремно – його погляд на долю науки став пророчим – вчені постійно шукають способи відійти від старої традиційної системи наукового знання та вироблення радикально нових способів збирання та аналізу інформації.

3.2 Єдність фантастичного та реального в романі «Соляріс»

Головна подія роману – зустріч із Невідомим, природа якого така, що він висвічує у героях роману те глибинне, що вони ховали від себе і що пов'язані з тим, що визначає людини як, – із моральністю. Герої відкривають у собі те, що їх, з одного боку, шокує, уразлює, ранить, а з іншого – дозволяє мудріше оцінити себе та вистояти перед несподіванкою такого відкриття.

Зовні фабула «Соляріса» гранично проста: на станцію Соляріс, названу на честь планети, відкритої людством у сузір'ї Водоля за 100 років до подій, прилітає психолог Кріс Кельвін, щоб брати участь у дослідженні планети. За століття з моменту її відкриття планета породила цілу науку соляристику, але сама не стала зрозумілішою.

Із перших хвилин появи на станції Кріс Кельвін зустрічається з дивностями: його ніхто не зустрічає, що суперечить традиції, на станції мотлох і безладдя, не властиве вченим-дослідникам. При зустрічі з одним із них, Снаутом, Кріс не може отримати зрозумілої відповіді на жодне запитання і змушений шукати їх сам [78, с. 69].

Дія роману розпадається на дві нероздільні частини: спробу вчених наблизитися до таємниці океану – плазми та морально-психологічну драму кожного з них. Провідна лінія дії – відносини Кріса Кельвіна та другої соляристичної Гері (фантома його юної дружини, яка добровільно пішла з життя 10 років тому). У передмові до видання роману 1962 р. С. Лем писав: «Ця зустріч із Невідомим має породити низку проблем пізнавальної природи, природи філософської і моральної...».

Що зрозуміли персонажі роману, досліджуючи океан-розум і переживаючи особисту моральну драму? Що океан – розум витягує з їхньої свідомості образи, матеріалізує їх і посилає на станцію. Напрочуд, як буденно і просто вони з'являються, не знаючи про себе головного: навіщо вони тут.

Спроби вчених позбутися їх за допомогою ракет ні до чого не привели: океан справно посилав дублікати земних образів. Зазнавши цього невдачі, вчені вирішили зрозуміти, чому океан посилає те, що є моральним борошном, у чому сенс його дії.

Несподіваним поворотом історії з фантомами стали стосунки Кріса Кельвіна та Гері, яка за всіх зовнішніх атрибутів земної виявилася жінкою з новими якостями.

Зрозумівши, що вона таке, Гері по-людськи страждає від свідомості своєї неповноцінності (скоріше надповноцінності) і роз'єднаності з коханою людиною. Кріс по-справжньому любить цю нову Гері, і його турбує вже не лише таємниця її появи, а й можливість зберегти її. Її загибель для нього – це втрата єдиного кохання, і не почуття провини, як це було з земної Гері, а біль втрати та потрясіння від її самопожертви зазнає оновлений цим потрясінням Кріс Кельвін.

Гері йде з життя не імпульсивно, не в момент гострої образи, не бажаючи покарати Кріса, а усвідомлено, допомагаючи вченим зрозуміти природу фантомів і знайти спосіб позбутися їх.

Соляріс – це цивілізація, не зрозуміла жодними аналогіями, вони просто відсутні у людства, що зумів подолати гігантські космічні відстані, але не готового до зустрічі з Невідомим.

Невідомим виявляється і сама людина, що зберігає в схованках свідомості те, що глибоко розчаровує її в собі. Герої Лема, Кельвін і Снаут настільки психологічно достовірні, такі природні в неприродних обставинах, що в процесі читання роману втрачається відчуття його специфіки.

Ні Кельвін, ні Снаут – не супермени, не космічні леви, вони – вчені, дослідники, їхнє бажання пізнати превалює над страхом і перемагає його.

Із перших хвилин появи першої Гері Кельвін вона ніби існує у двох паралелях: людське неприйняття жаху, що трапилося, і пошуки якоїсь зачіпки для його пояснення. «Бічний» зір вченого постійно фіксує події

людини, професійне і особисте зливаються, почуття, при всій їх гостроті, підкоряються розуму дослідника. Вчені починають розуміти, що причина появи дублікатів земних істот не тільки в діях океану, що грається, а в них самих, у тому, що вони носять у собі, що «застрягло» в їх підсвідомості, що проживається ним – переживається ними. Єдність пізнавальної та моральної ліній роману посилюється історією кохання Кріса та Гері, їхньої драми, описаної зовні вкрай сучасно і стримано, але повної внутрішньої напруги.

Переживши особисті драми, Кельвін та Снаут залишаються досліджувати океан, бо зрозуміли, що завдяки йому вони відкрили частину незвіданого в людині.

«Що таке нормальна людина?» – питає Снаут. Питання, над яким варто поміркувати і нам, які живуть у світі ХХІ століття, далекі від благополуччя майбутнього земного устрою. У героїв С. Лема він виник тому, що океан показав їм дзеркало, що відобразило не зовнішню велич і самодостатність багато в чому успішних космонавтів–науковців, а поєднання їхніх чеснот з тим, що приховується [71, с. 39].

Розвінчано образ «героїчного моменту», і це відкриття пригнічує Снаута, на якийсь час він принижений новим знанням про себе, але відчай людини відразу переходить у допитливість вченого–дослідника.

Кріс Кельвін залишається на станції з двох причин: щоб не закреслити «нехай мізерну, нехай існуючу лише в уяві можливість», яку несе в собі майбутнє, і тому, що він вірив, «що не скінчився час жорстоких чудес», нових сюрпризів океану – Розуму [71, с. 40].

Малюючи вік благополуччя всієї Землі, століття надшвидкостей і освоєння великого космосу, С. Лем залишає людини у його істинно людської якості, геніально вираженою поетичною формулою: «Я хочу, щоб мислити і страждати».

Ключ до «реалістичного» читання роману – слово «гра», розмірено супроводжує текст – від прибуття Кельвіна на станцію до «мовчазної

домовленості», що встановилася на ній. Хвилинний розрив цієї гри, що відновлює її, відбувається в іншій реалістичній сцені – у поясненні Харі та Кельвіна, яке закінчується словами Харі: «я – не вона». Її відмінність від Харі-людини стає основою психологічної переконливості її образу, її реалістичності – і реальності як Харі. Цей жест, допущений романом, вимагає або відокремити у ньому «любовну» лінію від «філософської» (помістивши першу статус риторичної «означаючою», необхідної для фінальної сцени контакту), або відкрити його принципово нову площину в «реалістичному» читанні. Соляріс, пожвавлюючи Харі (слід зберегти паралелізм між описаною в романі «оживляючою» дією Океану і літературним втіленням персонажа...), створює місце (... а також між станцією «Соляріс» і роботою уяви, що виникає в читанні однойменного роману), в якому людина живе, відокремлений від самого себе – тут і зараз, без зв'язку зі своїм минулим та майбутнім [71, с. 46].

Реальність Харі та її смерть, що сталася в романі двічі чи тричі, розставляє події роману навколо Соляріса як «неповноцінного бога», який «хоче зробити нас щасливими». Кульмінація цього бажання – третя реалістична сцена: розмова «одягненого в земний костюм» п'яного Снаута і зарослою бородою Кельвіна в «маленькій кухоньці», поки Харі «з гуркотом кидала посуд у раковину». Навколо Соляріса утворюється нудний, що обертається навколо відбулося щастя «комунальний» побут. Його складність, що пов'язує його етика і довірливість (вони ж – «страусина політика»), виявляються в першій з реалістичних сцен: Кельвін розуміє, що любить Снаута – волюючи «не знати, хто в нього» [70, с. 71].

Зображення дива як пам'яті, яка стала контактом, знімає питання, чи є «Соляріс» фантастичним чи реалістичним твором. Фантастичність розкривається над умоглядному ключі – бо як відкривається романом С. Лема новий вимір психологічного реалізму. Контакт у романі втрачає сенс зв'язку людини і нелюдини – оскільки всі на Станції стають однаково

людьми та нелюдьми: подолавши зв'язок зі своїм минулим і майбутнім – різницю між пам'яттю та контактом [70, с. 72].

«Соляріс» – роман про науку. Його герої – вчені. Більшу його частину займають перекази вигаданих наукових праць і химерних теорій. Це «наукова фантастика» пар екселансу. Водночас у книзі проступає зовсім інший жанр.

Зав'язку можна переказати так: герой – Кріс Кельвін – прибуває в замок, що руйнується (планетарну станцію), там панує запустіння, голова роду (керівник інституту соляристики Гібарян) щойно наклав на себе руки, залишилося двоє напівбожевільних спадкоємців (Сарторіус і Снаут), по замку привиди («гості»), поза його межами вирує страшна і загадкова стихія – океан. Це антураж готичних романів, оповідань Е. По, романтичної фантастики, але ніяк не книг про космічні пригоди.

Готичний роман і фантастична новела романтизму, що виникли наприкінці XVIII – на початку XIX століть, були реакцією на епоху Просвітництва. Їхній мотив – підозра, що знання не тотальне, що прогрес має темну сторону: коли щось висвітлюється, поряд завжди залишається темрява. Наукова фантастика, що з'явилася через кілька десятиліть, використала відкриття романтизму, але зрікалася його сумнівів на користь оптимістичної віри в прогрес. У «Солярісі» С. Лем розіграє цю діалектику на новому витку: він повертає наукову фантастику до її напівзабутого романтичного коріння, розповідаючи про ступор пізнання всередині цивілізації далекого майбутнього.

С. Лем іде однією із головних стежок жанру – ідеєю першого контакту. У фантастичних романах контакт з інопланетними істотами – це логічний підсумок прогресу, той момент, коли людська цивілізація, що досягла апогею розвитку, виявляє свою несамотність у Всесвіті, отримує дзеркало, в якому бачить свою досконалість, і прагне ще більшого. У цій райдужній картинці є прихований сум, підозра, що коли всі таємниці будуть розкриті, життя людини виявиться порожнім. Є тут і шахрайство, спроба розв'язати цю

порожнечу в діалозі з імовірно іншою, але насправді такою самою мовою, що розмовляє свідомо перекладається, розділяє базові установки, думки і почуття людини – нарцисичним ідолом з космосу.

У «Солярісі» інший зустрінутий, але він виявляється іншим по-справжньому – радикально іншим. Він – мислячий океан, одноклітинний гігант, єдиний мешканець планети під двома сонцями – не бажає вступати в діалог із людиною. До моменту, коли починається дія роману, що десятиліттями володіла розумами земних інтелектуалів і обивателів соляристика занепала. Вона справа кількох маразматиків і впертих божевільних. Тільки вони, як і раніше, намагаються вступити з океаном у контакт [71, с. 48].

Фінал «Соляріса» справляє неймовірне враження – можливо, тому, що С. Лем зайшов у глухий кут разом зі своїми героями. Він розповідав згодом, що весь роман, крім останнього розділу, написав одним махом за півтора місяця, а потім зупинився, не знаючи, що робити далі. Він знайшов вихід через рік і сам був здивований йому. Тут є відчуття вистражданого відкриття.

Криза знання, що розгортається в «Солярісі», виявляє дві прірви. Перша – те, що знаходиться по той бік раціо всередині самої людини; друга – те пізнаване, що знаходиться поза ним, – щось, що може стати об'єктом для людського суб'єкта.

У спробах зрозуміти це Кельвін логічним чином приходять до питання про Бога. Це не здобуття релігійної віри, а скоріше відмова від віри в науку – атеїстичної раціональності вчених, що є такою самою релігією, культом абсолюту, системою істин і ритуалів.

Океан у чомусь подібний до Бога, але не виявляє себе як бог традиційних релігій. Він майже всесильний щодо матерії, він звертається до самого серця людини – до її здатності любити і страждати. Але він не дає ні спокути, ні кари, не вказує шлях, не наділяє речі та події змістом.

Спостерігаючи його, Кельвін висловлює гіпотезу слабкого, не знаючого бога – діючого наосліп, створив механізм, із яким сам не вміє поводитися.

Герої «Соляріса» – родом з утопії, але там, де вони опинилися, видно неспроможність її підстав. Це ідея, спільна для повоєнних інтелектуалів різних поглядів і смаків: будь-яка уява гармонійного майбутнього передбачає витіснення досвіду катастрофи. Після Освенцима та Хіросіми віра в гуманізм, просвітництво, що звільняє міць науки і техніки – безсоромно заплющені очі. Цим самообманом зайняті уми політиків та фантастів по обидва боки «залізної завіси». Земній цивілізації необхідно повернутися до провини, до витіснених темних фантазій, вона потребує такої ж операції, яку проводить з героями роману океан.

Можливо тому С. Лема дратували психоаналітичні інтерпретації його книги, як і зведення її до етичної проблематики. Він говорить про людину, щоб сказати про людство. Воно, людство, не знає себе так само, як не знає себе людина. Мова, якою вона говорила про себе і мріяла говорити з іншими, більше не працює. Контакт замкнувся [66, с. 28].

Врятувати становище може лише уяву чогось принципово іншого – позбавленого всіх ідей та ідеалів, ставка на які підвела людину. Недосконалий бог Кельвіна тут – одне із можливих імен. Він – антипод того ідола, служінням якому зайняті «лицарі святого контакту» (вираз Е. Снаута). Це бог після віри, а й після невіри; Бог, що не дає ні обітниці, ні прокляття. Можна перекласти цю теологічну інтуїцію мовою ідеології: банкрутство прогресу перекреслює утопію, як і антиутопію, самовдоволені фантазії і суєтні страхи [67, с. 49].

ВИСНОВКИ

Специфіка жанрової системи завжди є одним із головних питань вивчення кожного літературного твору. У першому розділі нашої роботи простежується історія виникнення фантастики як жанру взагалі і зокрема, наукової, проаналізовано теоретичні та методологічні засади вивчення літературної фантастики, з'ясовано поняття фантастичного і реального у творах письменників-фантастів. Для осмислення специфіки класифікації жанрів фантастики опрацьовано теоретичні наукові праці узагальнювального, історико-літературного та проблемно-теоретичного характеру Н. Бернадської, Т. Бовсунівської, Є. Брандиса, А. Брітікова, Г. Гуревича, В. Дмитревського, Т. Кагарлицького, І Качуровського, І. Кияка, Б. Ляпунова, Ю. Рюрікова та ін. Виходячи з узагальнень літературознавців, можемо констатувати, що, незважаючи на велику кількість опублікованих наукових розвідок, поки що не вироблено основних критеріїв художності стосовно цієї галузі літератури, не вирішено ключових проблем її подальшого розвитку.

Порівняно мало вивчена також специфіка зображення майбутнього та сучасності у науковій фантастиці. Це коло проблем дуже важливе, оскільки безпосередньо пов'язане з визнанням актуальності наукової фантастики, її сучасної ідеологічної дієвості. Перед літературознавством та критикою стоїть завдання з'ясування широкого кола питань, пов'язаних із визначенням ідейно-художньої своєрідності наукової фантастики. Наукова фантастика ставить жанр на новий щабель розвитку, де поєднуються тенденції соціального чи науково-технічного розвитку, утопія і антиутопія, наукові гіпотези і прогностична функція мистецтва. Аналізуючи особливості фантастичного жанру, варто звернути увагу на види та прийоми створення фантастичного, як-от: гіперболізація, створення образів-речей з невласливими (фантастичними/вигаданими) на той час, коли пишеться твір, функціями, надприродні технічні винаходи, надприродні явища, надприродні сили тощо. До специфіки науково-фантастичного твору відносимо також

уміння зобразити людину посеред майбутнього, людину серед природи, людину у зв'язку з технікою. Нереальне дедалі більше стає новим середовищем існування, – ці та багато інших питань прийшли в сучасний реалізм з фантастики – з тієї фантастики, яку сьогодні називають «науковою».

Узагальнивши літературознавчі розвідки зарубіжних і вітчизняних учених, приходимо до висновків, що головними у творах з художньою умовністю є поняття «фантастика» та «фантастичне». Фантастичне (термін Ц. Тодорова) – це своєрідне мислення, особливе чуття, оригінальне, незвичне бачення, виражене в будь-якій художній формі. Фантастичне притаманне не тільки фантастичним творам, воно може бути складником і нефантастичних текстів: казок, побутових оповідань, детективних творів тощо. Власне фантастика – поняття літературознавче, яке спирається на фантастичне – ірреальне, сюрреальне, чудесне, таємниче, незвичайне, незвичне. І форма, і зміст, і система образів, і сюжетні переплетення – все у фантастиці підпорядковується задуму: порушити норми реальності, щоб тим самим вплинути на читача, змусити його сприймати віртуальний світ як певну реальність існування того часу й простору, в який занурює автор своїх героїв.

Проаналізувавши різні підходи науковців до вивчення творчості Ж. Верна, Х. Гернсбека, Ф. Кафки, Г. Уеллса, К. Чапека, М. Шеллі та інших, відзначаємо, що постать польського письменника С. Лема має всі підстави вважатися ключовою у становленні і розвитку польської фантастичної літератури. Дослідивши комплексно творчість письменника, відзначаємо, що книги С. Лема стали спробою філософського осмислення результатів цілого відрізка історії людства, цього разу пов'язаного з «другою природою» – сумою наукового та технічного знання, його впливу на суспільство та свідомість людини. На користь таких висновків свідчать його твори в жанрі фантастики «Діалоги» (1957 р.) – роздуми про долі кібернетики, двотомна праця «Фантастика та футурологія» (1970 р.), присвячений проблемі

прогностичної функції фантастики, «Філософія випадку» (1968 р.) – аналіз проблем літературного процесу та ролі засобів масової комунікації при спілкуванні з читачем, а також – рецензії на неіснуючі наукові трактати, а також промови уявних лауреатів Нобелівської премії та ще дещо.

Проведений аналіз творчості Станіслава Лема дає змогу схарактеризувати його як великого неординарного фантаста, прихильника класичної «твердої» фантастики», яка тісно пов'язана з проблемами науки. Очевидно, такий вибір продиктований деякими біографічними чинниками: після закінчення медичного факультету він займався історією та методологією науки. Більше, С. Лем навіть став на якийсь час науковцем, рецензував наукознавчі статті.

Зважаючи на те, що Станіслав Лем виявився сучасником дуже різних історичних та літературних епох: застав перегляд кордонів у Східній Європі, і ідеологічну суворість 1950 р., і відлигу 1960 р., і спроби «олюднити», а потім скасувати ортодоксальну соціалістичну доктрину, нарешті, пізній період творчості польського фантаста (здебільшого вже не художнього, а наукового та публіцистичного) припав на демократичні 1990 р. ХХ століття з їхніми спробами осмислити пережите людством у ХХ столітті, можемо окреслити досить широке коло проблематики його творчості. Це і наївні просто гумористичні науково-фантастичні «казки» («Казки роботів», «Зоряні щоденники Йона Тихого»), і шляхи «зростання» людства, інтерес післявоєнної наукової фантастики до космосу, влаштування всесвіту, перспектив НТР, мотив контакту з іншими розумними істотами, мотиву космічної подорожі, інших планет («Едем», «Соляріс»), неможливість підтримування контакту й безпорадність людини в космічному просторі («Магелланова хмара», «Едем», «Соляріс») тощо.

Порівнюючи ранні й пізніші фантастичні романи автора, зауважуємо, що проблема досягнення взаєморозуміння між розумними істотами набула несподіваного ракурсу в одному з найпопулярніших романів С. Лема

«Соляріс». Якщо ранньому романі С. Лема «Магелланова хмара» люди збагачували інші планети високими ідеалами гуманізму, то у пізнішому («Соляріс») могли явити Всесвіту лише сумніви і страхи.

Осмисливши еволюцію фантастичного в науково-фантастичних творах С. Лема, приходимо до висновку, що представлена у творчості С. Лема еволюція жанру науково-фантастичного роману стала одним із факторів, які сформували наукову фантастику другої половини ХХ століття.

Однією з головних рис науково-фантастичних романів С. Лема, яка диктує засоби зображення фантастичного, можна назвати спрямування на науковість, максимально реалістичне виправдання існування тих чи інших фантастичних припущень, на яких будується сюжет творів, велику кількість наукової термінології та інформації з різних наукових джерел, починаючи від термінів класичної фізики та закінчуючи докладними географічними довідками. Для досягнення авторської мети – вплинути на читача, його сприйняття тексту – письменник використовує деталізацію, емоційну нейтральність і водночас експресивність за необхідності, простоту викладу, логічність /алогічність, імпліцитний характер впливу на реципієнта.

Наукова фантастика Станіслава Лема – книги, складні у всіх сенсах цього слова. Непросто читати в українському перекладі, а в оригіналі поготів. Твори повністю побудовані на філософських міркуваннях, одягнених у нескінченно довгі складнопідрядні речення, що іноді досягають розміром у цілу сторінку. Поки очі добігають до закінчення, а пам'ять, що безсоромно упирається, неохоче видавлює з себе переклад останньої фрази, геть забуваєш, що було на початку речення. Окрім засобів мови, безперечно, уваги потребують всі елементи текстів, щоб зрозуміти сутність, призначення, спрямування творів, їхню співвіднесеність з реальністю і з фантастичним елементом.

Результати роботи сприятимуть подальшим науковим дослідженням як творчості Станіслава Лема в комплексному вимірі, так і активізовуватимуть

пошуки нових жанрових утворень фантастичного спрямування. Недостатньо дослідженою є мовна картина романів письменника, тому перспективним для лінгвістів бачиться аналіз усіх мовних рівнів на матеріалі прози С. Лема. Цікавим у літературознавчому аспекті є вивчення впливу творчості Станіслава Лема на розвиток жанру наукової фантастики як у польській, так і світовій літературі.

ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ ПОСИЛАННЯ

1. Агата Крісті Таємниця індіанського острова URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=3420> (дата звернення: 20.09.2022).
2. Алефіренко М. Лінгвокреативні процеси формування фразеологічної семантики. *Мовознавство*. 1988. Вип. 5. С. 35–41.
3. Андрухів Д. Станіслав Лем «Солярис». Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2017. 224 с.
4. Бернадська Н. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві : автореф. дис. ... докт. філол. наук : спец. 10.01.06 – теорія літератури. Київ, 2005. 36 с.
5. Білецький А. Було колись над Іліоном... URL : <http://maysterni.com/publication.php?id=21389> (дата звернення: 20.09.2022).
6. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. Київ : КНУ, 2009. 520 с.
7. Брандіс Є. Сучасна фантастика в соціальних аспектах. *Рад. літературознавство*. 1977. Вип. 5. С. 53–59.
8. Брест В. Словник літературознавчих термінів. URL : <https://ukrlit.net/info/berest/11.html> (дата звернення: 20.09.2022).
9. Воропай С. Лінгвістична креативність та її реалізація у мові користувачів соціальних мереж (на прикладі соціальної мережі Фейсбук. *Філологічні трактати*. 2016. Вип. 4. С. 7–13.
10. Гайданка Д. Лінгвокреативність та її роль в оказіональному словотворенні. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2015. Вип. 5 (1). С. 21–25.
11. Гайданка Д. Оказіональне словотворення у сучасному англomовному кінодискурсі: лінгво-когнітивний і комунікативно-когнітивний аспекти : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 – германські мови. Херсон, 2018. 238 с.

12. Гайданка Д. Оказіональні одиниці як актуалізатори комунікативних стратегій у структурно-композиційних частинах драмедії «Секс та місто». *Південний архів*. Херсон, 2017. Вип. 69. С. 74–78.

13. Ганжела С. Фразеологічна експансія як засіб інтенсифікації значення фразеологічних одиниць у німецькій мові. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія : Філологія. 2018. Вип. 32 (2). С. 26–29.

14. Горіна Ж. Лінгвокреативність у мовленнєвій репрезентації елітарної мовної особистості. *Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка (Педагогічні науки)*. 2011. Вип. № 15 (226). С. 94–102.

15. Гудманян А., Кондратьєва О. Актуальні питання перекладознавства : курс лекцій. Київ : НАУ, 2014. 148 с.

16. Дзера О. Жанри художнього перекладу. Записки перекладацької майстерні. Львів : Вид-во Львів. нац. ун-ту, 2001. С. 18–38.

17. Енциклопедичний словник символів культури України. Укл. Коцура В., Куйбіда В., Потапенко О. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В. М., 2015. 911 с.

18. Жанрова теорія Ц. Тодорова. Актуальні жанрові теорії заходу. URL : <https://ukrlit.net/info/genres/22.html> (дата звернення: 20.09.2022)

19. Жуковська В. Індивідуальний стиль письменника як авторська своєрідність у використанні дієслівних одиниць на різних мовних рівнях. *Лінгвістика тексту. Вісник ХНУ*. Харків : Константа, 2004. Вип. 636. С. 161–165.

20. Качуровський І. Фантастична література та її жанри. *Сучасність*. Київ, 2002. Вип. 5. С. 59–67.

21. Кияк І. Природа фантастичного у творчості Станіслава Лема. *Київські полоністичні студії*. Київ : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2010. С. 417–424.

22. Коленда А. Жанрова своєрідність роману Станіслава Лема «Солярис». *Перспективи розвитку філологічних наук*. Херсон : Видавництво «Молодий вчений», 2018. С. 31–33.
23. Корунець І. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад) : підручник. Вінниця : Нова Книга, 2003. 448 с.
24. Коць М. Реальність фантастичного в художньому світі «Солярис» Станіслава Лема. *Славістичні студії: лінгвістика, літературознавство, дидактика* : збірник наукових праць. Голова редколегії Н. В. Подлевська; відповідальна за випуск Н. М. Торчинська. Хмельницький, 2022. Випуск одинадцятий. С. 114–119.
25. Коць М. Творчість Станіслава Лема в культурноісторичному контексті. *Славістичні студії: лінгвістика, літературознавство, дидактика* : збірник наукових праць. Голова редколегії Н. В. Подлевська; відповідальна за випуск Н. М. Торчинська. Хмельницький, 2022. Випуск одинадцятий. С. 96–100.
26. Крісті А. Десять негретят. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2019. 288 с.
27. Лем С. Фіаско. Пер. Лесі Ворониної і Дмитра Андрухів. Тернопіль : Богдан, 2018. 416 с.
28. Лімборський І. Західноєвропейський фантастичний роман і українська література. *Всесвіт*. Київ, 1998. Вип. 5–6. С. 157–162.
29. Мартич Р. Живе в філософії В. Соловйова. URL : <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/153> (дата звернення: 20.09.2022)
30. Монастирецька Г. Креативність як лінгвістичний феномен. *Лінгвістичні студії*. 2008. Вип. 17. С. 39–44.
31. Науменко Л. Молодіжний сленг – реалії сьогодення. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2013. Вип. 34. С. 227–230.

32. Оксень Н. «Франкенштейн» Мері Шеллі: взаємодія готичного і романтичного в романі. URL : http://eprints.zu.edu.ua/7435/1/60_48.pdf (дата звернення: 20.09.2022).

33. Олійник С. Термінологічне впорядкування поняття «фантастика». *Філологічні семінари* : збірник наукових праць. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2007. Вип. 10. С. 270–277.

34. Раті А. Художня специфіка та перекладознавчі особливості англomовної літератури жахів. Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах : збірник наукових праць. Київ : Університет «Україна», 2014. Вип. 29. С. 129–138.

35. Раті А. Огида як конститuentний компонент жанротвірного реєстру літератури жахів у площині перекладу. *Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика*. Київ : Аграр Медіа Груп, 2015. С. 261–265.

36. Рильський М. Мистецтво перекладу. Київ : Радянський письменник, 1975. 344 с.

37. Роберт Шеклі, біографія. Творчість. URL : <https://vseosvita.ua/library/robert-sekli-biografia-tvorcist-435793.html> (дата звернення: 20.09.2022).

38. Роль творчості Е. По в історії розвитку готичної літератури. URL : https://vuzlit.com/1952/rol_tvorchosti_istoriyi_rozvitku_gotichnoyi_literatury (дата звернення: 20.09.2022).

39. Романюга Н. Лінгвостилістичний та семіологічний виміри відтворення художнього світу автора (на матеріалі англomовних перекладів української малої прози кінця XIX – першої чверті XX століття) : дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.16 – перекладознавство. Київ, 2012. 250 с.

40. Саєнко В. Роман-містифікація Валентина Тарнавського «Матріополь». URL : http://liber.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/19298/1/Saenko_%D0%A0%D.pdf (дата звернення: 20.09.2022).
41. Слинько І., Гуйванюк В., Кобилянська Ф. Синтаксис сучасної української мови. Проблемні питання : навчальний посібник. Київ : Вища школа, 1994. 670 с.
42. Степанов О. Психологічна енциклопедія. Київ : Академвидав, 2006. 424 с.
43. Стругацький А, Стругацький Б. Равлик на схилі. Київ : Видавництво «Комубук», 2020. 125 с.
44. Стругацький А, Стругацький Б. Важко бути богом. Київ : Видавничий союз «Андронум», 2021. 144 с.
45. Тимошенко Т. Фантастика та реальність у творчості Стівена Кінга. *Вчені записки Харківського гуманітарного інституту «Народна українська академія»*. Харків, 1995. Вип. 1. С. 268–274.
46. Тодоров Ц. Походження жанрів. Поняття літератури та інші есе. Київ : «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 22.
47. Толосюк В. Відтворення лінгвостилістичних особливостей роману-жаху Стівена Кінга «Воно» в україномовному перекладі. *Збірник тез доповідей VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Подолання мовних та комунікативних бар'єрів: освіта, наука, культура»*. Київ, 2020.
48. Файнбург Г. Проблемы изменения концепции и нормативноправового регулирования в сфере дополнительного профессионального образования. *Менеджмент в образовании*. 2012. № 4. С. 26–29.
49. Фантастика та фентезі: у чому різниця? URL : <https://fanzon-portal.ru/presscenter/redactionmaterial/fantastika-i-fentezi-v-chem-razlichiya/> (дата звернення: 12.09.2022).

50. Франц Кафка : людина з надто великою тінню. URL : <https://neuronews.com.ua/ua/archive/2019/1%28102%29/pages-56-61/franc-kafka-lyudina-z-nadto-velikoyu-tinnyu-#gsc.tab=0> (дата звернення: 20.09.2022).
51. Шаронова А. Метафора і символ. URL : <https://tstu.ru/science/seminar/konf6/pdf/078.pdf> (дата звернення: 19.09.2022).
52. Benczes R. Creative Compounding English: the semantics of metaphorical and metonymical noun-noun combinations. Amsterdam : John Benjamins, 2006. 205 p.
53. Bossong G. Über die Zweifache Unendlichkeit der Sprache : Descartes, Humboldt, Chomsky und das Problem der sprachlichen Kreativität. URL : http://www.rose.uzh.ch/dam/jcr:ffffff-c23e-37d9-ffffff865c5d66/boss_gsatz_8.pdf (дата звернення: 12.09.2022).
54. Cambridge International Dictionary of English. Cambridge University Press, 1995. 1772 p.
55. Carroll N. The Philosophy of Horror: or, the Paradoxes of the Heart. New York : Routledge, 1996. 272 p.
56. Catford J. A linguistic theory of translation. London : Oxford University Press, 1984. 259 p.
57. Chomsky N. Language and Mind. 3rd Edition. New York : Cambridge University Press, 2006. 209 p.
58. Clasen M. Evil Monsters in Horror Fiction : An Evolutionary Perspective on Form and Function. California : AC – CLIO.Praeger, 2014. P. 39–47.
59. Dudziński R. Jednostka, historia i kosmos. Obłok Magellana Stanisława Lema w kontekście przemian świadomości literackiej doby odwilży. *Literatura i Kultura Popularna XXV*. Wrocław, 2019. S. 284–302.
60. Gajewska A. Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema. *Wydawnictwo naukowe. Seria filologia polska*. 2016. Nr. 164. 239 s.

61. Galperin I. Stylistics. Higher school publishing house. Moscow, 1971. 174 p.
62. Gier K. Rubinrot : Liebe geht durch alle Zeiten. TUXeBook, 2010. 599 s.
63. Guillen C. Literature as System. Essays towards the Theory of Literary History. Princeton : Univ. Press, 1971. 528 p.
64. Humboldt W. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbauens. Berlin : Edition Holzinger. Taschenbuch, 2013. 188 s.
65. Interview mit Kirstin Gier «Bestseller auf Bestellung gibt`s nicht» – Kölner Stadt-Anzeiger. URL : <https://www.ksta.de/kultur/-interview-mit-kerstin-gier-27640?cb=1607543382171> (дата звернення: 12.09.2022).
66. Krywak P. Fantastyka Lema : droga do «Fiaska». Kraków, Wydawnictwo Naukowe. 1994. 189 s.
67. Kucharczyk Ł. Granice interpretacji na przykładzie Solaris Stanisława Lema. Międzynarodowy Interdyscyplinarny Periodyk Naukowy. Warszawa, 2016. S. 39–50.
68. Lehmann C. Sprachliche Kreativität. Komplexe schriftliche Arbeit zum Seminar. Sprachtheorie. Erfurt : Erna Mustermann, 2001. 19 s.
69. Lem S. Mówi Lem. *Fantastyka*. Warszawa. 1991. Nr. 1. S. 63–66.
70. Lem S. Solaris. Wydawnictwo Literackie. Kolekcja Gazety Wyborczej, XX wiek. 2004. T. 3. 184 s.
71. Manfred G. Fantastyczny ocean Stanisława Lema (przyczynek do semantycznej interpretacji powieści Science Fiction «Solaris»). Kraków, 1989. S. 39–52.
72. Marino A. Toward a Definition of Literary Genres. Theories of Literary Genres. Pennsylvania : Pa and L, 1978. P. 41–56.
73. Miller G. Images and Models, Similes and Metaphors. New York : Cambridge University Press, 1990. 678 p.

74. Płaza M. O poznaniu w twórczości Stanisława Lema. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. Wrocław, 2006. 578 s.
75. Reichert J. More than Kin and Less than Kind: the Limits of Genre Theory. University Park : Pennsylvania State University Press. 1978. 167 p.
76. Rezension zu «Rubinrot – Liebe geht durch alle Zeiten» von Kerstin Gier. URL : <https://waslietdu.de/rezension/rezension-zu-rubinrot-liebe-geht-durch-alle-zeiten-von-kerstin-gier> (дата звернення: 20.09.2022).
77. Snodgrass M. Encyclopedia of Gothic Literature. New York : Infobase Publishing, 2009. 497 p.
78. Stoff A. Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema. Warszawa, 1983. 133 s.
79. Tudor A. Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre. Washington : Cultural Studies Volume 11, 1997. 136 p.
80. Tynn M. Preface to Horror Literature : A Core Collection and Reference Guide. New York. 1981. 559 p.
81. Vax L. La séduction de l'étrange. Presses universitaires de France, 1965. S. 129–313.