

ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА»

ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА
МІНІСТЕРСТВА ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ХОРОБ Соломія Степанівна

УДК 821.161.2-312.9.09

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ФАНТАСТИКИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

10.01.01 «Українська література»
Філологічні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Науковий керівник: Голод Роман Богданович, доктор філологічних наук,
професор

Івано-Франківськ – 2017

АНОТАЦІЯ

Хороб С.С. Жанрові особливості української фантастики кінця XX – початку XXI століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 «Українська література» (014.01 – Українська мова і література). – ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені В.Стефаника». Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Міністерство освіти і науки України, Тернопіль, 2017.

У дисертації досліджено жанрові особливості української фантастики кінця XX – початку XXI століття. З цією метою використано і систематизовано теоретико-методологічні підходи вітчизняних та зарубіжних літературознавців у вивченні ідейно-естетичних явищ літературної фантастики, визначено співвіднесеність понять фантастика і фантастичне з художньою умовністю, окреслено специфіку фантастики як літературного концепту, виявлено особливості класифікації жанрів фантастики, запропоновано власне трактування фантастики як типу літературної творчості і дефініювання її жанроутворень. При цьому у дисертації широко використовуються положення і висновки як теоретико-методологічного, так і історико-літературного характеру, що опри явлені у фахових виданнях таких дослідників, як Цв. Тодоров, С. Лем, А. Згожельський, О. Ковтун, М. Фрумкін, Т. Чернишова, Є. Тмарченко, А. Нямцу, Г. Сабат, Г. Сиваченко, О. Леоненко, С. Олійник, Л. Скорина, О. Стужук, В. Державин та ін.. На їх основі зроблено власні спостереження та відкриття щодо розвитку української літературної фантастики на зламі століть, визначено домінуючі на сьогодні її жанроутворення.

У практичних розділах дисертаційного дослідження обґрунтовано й проаналізовано жанрові різновиди сучасної української фантастичної прози на основі творів Данієли Андруш, Т. Антиповича, Володимира Арєнева, О. Бердника, Марини та Сергія Дяченків, В. Єшкілева, Я. Мельника, Вікт. Савченка, Г. Пагутяк, Ю. Щербака. Доведено, що в системі форм

фантастики, попри те, що найбільш послідовними у творчості сучасних українських письменників й далі залишаються жанри фентезі та наукової фантастики, все ж спостерігається ще одна форма цього метажанру – власне фантастика. І творчість українських прозаїків переконує в тому, що вони, ці жанроутворення, становлять все ж продуктивний пласт нинішньої вітчизняної літературно-художньої фантастики.

Водночас у дисертації, зокрема у двох практичних розділах, з'ясовано взаємозв'язок традиції і новаторства в українській фантастичній прозі. З цією метою дотично залучено до розгляду епічні тексти В. Винниченка, Ю. Смолича, В. Бережного, О. Бердника, М. Руденка, Вал. Шевчука, Н. Щерби та інших авторів, а також творців зарубіжної літературної фантастика – Ж. Верна, Г. Веллса, С. Лема, Дж. Орвела, Г. Петровича, Дж. Толкіна, О. Хакслі, К. Чапека та ін. У такий спосіб матеріал дисертації, її основні положення, висновки та концепційні засади знаходяться в контексті розвитку як української, так і зарубіжної, принаймні загальноєвропейської літературно-художньої фантастики.

Таке панорамне бачення проблеми дало підстави розглядати в дисертації тенденції жанрового взаємопроникнення, у результаті чого осмислено такі форми в сучасній українській фантастичній літературі, як утопія й антиутопія. На обширному матеріалі сучасної фантастики аргументовано доведено приналежність цих жанрів до системи жанроутворень саме фантастики як повноцінних форм. За всієї дискусійності такого підходу до визначення утопії та антиутопії жанрами фантастики переконливою тут виступає позиція вивчення цих формоструктур з погляду жанрового взаємопроникнення, наприклад, елементів власне фантастики чи наукової фантастики у художню тканину утопії або антиутопії. Такі міркування не визначаються лише фантастичними елементами чи відповідним колоритом, а береться до уваги цілковито своєрідний тип художнього мислення, а якому фантастичне залежить не тільки від змістового наповнення твору, а передовсім від його трансформації реципієнтом. Скажімо, як антиутопія в контексті жанрового прогнозування ряду

українських авторів кінця XX – початку XXI століття.

У дисертаційному дослідженні чітко окреслено ознаки конкретних жанрових форм (власне фантастики, фентезі, наукової фантастики, утопії й антиутопії) сучасної української літературної фантастики. При цьому аргументується це особливостями поетики цього метажанру. В текстах, що піддавалися зусібичному аналізу у двох практичних розділах, виявлено органічну пов'язаність фентезі з міфологією, фольклором, власне фантастики з психоаналітикою та явищами сакрального, наукової фантастики, утопії й антиутопії з науковими, релігійними чи політичними концепціями.

Результати дисертаційного дослідження векторів жанроутворень сучасної української фантастики дають підстави до аргументації і доводів таких висновків :

1. Осмисливши наукові праці зарубіжних і вітчизняних учених, приходимо до висновку, що центральним у творах з художньою умовністю є поняття “фантастики” та “фантастичного”. Останнє виступає як особливий тип мислення-відчуття та художнього бачення, уведеного в літературознавчий обіг французьким науковцем Ц. Тодоровим. Виправдано, що літературна фантастика в художній практиці реалізується в двох іпостасях: фантастика як прийом (у вигляді складової, елемента, деталі) у нефантастичних текстах та фантастика як концепт (як основний тематичний і жанротвірний чинник твору).
2. Проаналізувавши різні підходи до жанрової класифікації та художню практику кінця XX – початку XXI століття, дотримуємося виокремлених ученими трьох магістральних жанрів – власне фантастики, наукової фантастики та фентезі. Та, враховуючи тенденцію до взаємопроникнення жанрів, їх гібридизацію, відносимо утопію та антиутопію до тих явищ, які розвиваються сьогодні вже в руслі фантастики.
3. Пропонуючи власне визначення фантастики, ми опираємося на вже існуючі та враховуємо міркування науковців про жанр і метажанр (І. Денисюка, Ю. Коваліва, Н. Копистянської, А. Нямцу, О. Стужук, Ц. Тодорова). Тож

фантастика як літературознавче поняття – це динамічний метажанр із чіткою домінантою “фантастичного” (незвичайного, ірреального, таємничого, чудесного, умовного), що віддзеркалює через взаємодію змісту й форми людські й суспільні проблеми, які б часопростори не відображалися письменниками, та героїв-персонажів (реально-віртуальних, міфологічних, історичних, казкових, уявних), взаємозумовлених засобами і прийомами моделювання незвичного світу та компонентами ідіостилю.

4. Особливістю жанру власне фантастики, або так званої “чистої фантастики” є його функція порушувати норми реальності, викликаючи вагання і в читача, і в персонажів твору. Головними теоретиками цього жанру вважаємо французького структураліста Ц. Тодорова та українського дослідника з еміграції В. Державина. Прикладами цього підвиду в сучасному красному письменстві є роман “Печера” Марини та Сергія Дяченків та збірка малої прози Я. Мельника “Чому я не втомлююся жити”. У творах цих письменників найбільше відчувається художня умовність, тобто фантастичність як головна їх ознака. Та попри це, вагаючись між реальним/нереальним, можливим/неймовірним, урешті-решт читач/персонаж приймає “правила гри” письменників. Така позалітературна риса необхідна, бо є однією з жанровизначальних у цьому різновиді фантастики.
5. Рамки науки не дозволяють втілити всі прагнення та можливості технічного/природознавчого інтелекту, тому вчені вдаються до художньої творчості. Сучасна наукова фантастика представлена творами Вікт. Савченка “З того світу – інкогніто”, “Під знаком цвіркуна” та В. Єшкілева “Тінь попередника”. І в автора-науковця, і в письменника-гуманітарія основою є раціонально-фантастична концепція, гармонізація наукового та художнього дискурсів. Звернено увагу на вміння авторів створювати сюжетно-фабульні колізії зі здатністю психологізувати думки та розмисли головних героїв (у Вікт. Савченка). Відзначено спрямованість до інтелектуального аналізу та ілюзію достовірності змодельованої реальності, відповідну атрибутику.

6. Осмислюючи фентезійні романи Марини та Сергія Дяченків та Володимира Арєнєва, відзначаємо їх пов'язаність із міфологією (“Дика енергія. Лана”, “Ритуал”), фольклором, історією (“Бісова душа, або Заклятий скарб”), з приматом ритуалу над міфом (“Ритуал”). Наявні ірраціональні мотиви чарівництва, магії, що пов'язуються також і з реалістичним способом оповіді; можливі свої мотивування; наявна бінарна етична опозиція “добро – зло”, а також такі “фабульні складники (за Д. Толкінім), як втеча та розрада.
7. З опорою на художній досвід сучасної фантастичної літератури та основні положення рецептивної естетики, доведено, що утопія/антиутопія розвивається в рамках фантастичного метажанру. Відзначено, що головним критерієм в утопії є відповідна ідея, що базується на досягненнях науки і техніки (“Серце Всесвіту” О. Бердника), духовно-моральних максимак (“Синглет Хігса” Данієли Андруш) та фантастичному вимислі (“Писар Східних Воріт Притулку” Г. Пагутяк). Усі особливості відбито насамперед на хронотопному зрізі. При аналізі антиутопії взято до уваги приклад фантастики як концепту (“Хронос” Т. Антиповича) та фантастики як прийому (романи Ю. Щербака).

Здобуті результати сприятимуть подальшому вивченню розвитку теоретико-методологічного інструментарію в аналізі творів фантастичної літератури. Висновки роботи стимулюватимуть подальше дослідження літературних жанрів, зокрема функціонування нових жанрових модифікацій у прозі українських письменників-фантастів кінця ХХ – початку ХХІ століть.

SUMMARY

Khorob S.S. Genre Peculiarities of the Ukrainian Speculative Fiction of the End of the XXth – the Beginning of the XXIst century. – The qualifying scientific work by right of the manuscript.

The thesis for obtaining a scholarly degree of Candidate of Philological Sciences in speciality 10.01.01 “Ukrainian Literature” (014.01 – Ukrainian Language and Literature). – State higher educational institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian

National University”’. Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University, Ministry of Science and Education of Ukraine, Ternopil, 2017.

The dissertation researches into the genre peculiarities of the Ukrainian speculative fiction of the end of the XXth – the beginning of the XXIst century. With this aim it uses and systematizes theoretical-methodological approaches of home and foreign literary scientists to studying ideological-aesthetic phenomena of the literary speculative fiction, it defines the correlation of the notions of the speculative fiction and the fantastic with a fictional convention, it outlines specifics of the speculative fiction as a literary concept, it reveals peculiarities of classifying the genres of the speculative fiction, it proposes its own treatment of the speculative fiction as a type of literary creativity as well as the definition of its genre formations. Besides, the thesis widely employs statements and conclusions of both a theoretical-methodological and historical-literary character that are underlined in professional publications of such researchers as Tz. Todorov, St. Lem, A. Zgorzelski, O. Kovtun, M. Frumkin, T. Chernyshova, S. Tamarchenko, A. Niamtsu, H. Sabat, H. Syvachenko, O. Leonenko, S. Oliinyk, L. Skoryna, O. Stuzhuk, V. Derzhavyn and others. On their foundation our own observations and discoveries as to the development of the Ukrainian speculative fiction at the turn of the centuries are made, its genre formations dominant for today are determined.

The practical chapters of the dissertational research substantiate and analyze genre varieties of the modern Ukrainian speculative fiction prose on the basis of the works by Daniela Andrush, T. Antypovych, Volodymyr Areniev, O. Berdnyk, Maryna and Serhii Diachenky, V. Yeshkiliev, Ya. Melnyk, Vikt. Savchenko, H. Pahutiak, Yu. Shcherbak. It is proved that in the system of the forms of the speculative fiction, despite the fact that the most consistent in the creative work of modern Ukrainian writers there continue to remain genres of the fantasy and the science fiction, one more form of this metagenre – the pure fantastic, is nonetheless observed. And the creative work of the Ukrainian prosaists convinces that they, these genre formations, make nevertheless a productive stratum of the current domestic literary-artistic speculative

fiction.

Simultaneously, the dissertation, its two practical chapters in particular, elucidates the interrelation of tradition and innovation in the Ukrainian fantastic prose. With this aim it tangentially involves for consideration the epic texts by V. Vynnychenko, Yu. Smolych, V. Bereznyi, O. Berdnyk, M. Rudenko, Val. Shevchuk, N. Shcherba and other authors, as well as the creators of the foreign literary speculative fiction – J. Verne, H. Wells, S. Lem, G. Orwell, G. Petrović, J. Tolkien, A. Huxley, K. Čapek and others. In such a way, the material of the dissertation, its major theses, conclusions and conceptual grounds are located in the context of the development of both Ukrainian and foreign, general European literary-artistic speculative fiction at least.

Such a panoramic view of the problem gave grounds to examine tendencies of the genre interpenetration in the thesis, as a result of which such forms in the modern Ukrainian fantastic literature as the utopia and the dystopia are comprehended. On the extensive material of the modern speculative fiction the belonging of these genres to the system of genre formations of the very speculative fiction as full-fledged forms is argumentatively proved. Such an approach to the definition of the utopia and the dystopia as genres of the speculative fiction being debatable, the convincing position here is studying these form structures from the perspective of the genre interpenetration, for example, of elements of the pure fantastic or the science fiction into the fictional fabric of the utopia or the dystopia. Such ponderings are not determined only by fantastic elements or the appropriate coloration, but by taking into consideration an entirely unique type of fictional thinking, in which the fantastic depends not only on the semantic content of the work, but first and foremost on its transformation by the recipient. Let us say as the dystopia in the context of genre forecasting of a number of Ukrainian authors of the end of the XXth – the beginning of the XXIst century.

The dissertational research clearly outlines the features of the concrete genre forms (the pure fantastic, the fantasy, the science fiction, the utopia and the dystopia) of the modern Ukrainian literary speculative fiction. Besides, it is argued by the peculiarities of the poetics of this metagenre. The texts that were given a

comprehensive analysis in the two practical chapters discover the inherent connectivity of the fantasy and mythology, folklore, the pure fantastic and psychoanalysis as well as the phenomena of the sacral, the science fiction, the utopia and the dystopia with scientific, religious or political conceptions.

The results of the dissertational research on the vectors of genre formations in the modern Ukrainian speculative fiction give grounds for the argumentation and proofs of the following conclusions:

1. Having comprehended the scientific works of the foreign and home scholars, we arrive at the conclusion that in works with a fictional convention the notions of “the speculative fiction” and “the fantastic” are central. The latter one manifests itself as a special type of thinking-feeling and a fictional view, introduced into the literary scientific circulation by the French scholar Tz. Todorov. It is justifiable that the literary speculative fiction in an artistic practice is realized in two hypostases: the fantastic as a method (as a constituent, element, detail) in non-fantastic texts and the fantastic as a concept (as the main thematic and genre creating factor of a work).
2. Having analysed different approaches to the genre classification and the fictional practice of the end of the XXth – the beginning of the XXIst century, we keep to the three mainstream genres singled out by scholars – the pure fantastic, the science fiction and the fantasy. However, taking into consideration the tendency to the interpenetration of genres, their hybridization, we refer the utopia and the dystopia to those phenomena that are developing today already in the course of the speculative fiction.
3. Suggesting our own definition of the speculative fiction, we base upon the already existing ones and consider the thoughts of the scholars about the genre and the metagenre (of I. Denysiuk, Yu. Kovaliv, N. Kopystianska, A. Niamtsu, O. Stuzhuk, Tz. Todorov). Thus, the speculative fiction as a literary scientific notion is a dynamic metagenre with a distinct dominant of “the fantastic” (unusual, unreal, mysterious, miraculous, conventional) that reflects human and social problems through the interaction of the form and content, no matter what time

- spaces are depicted by writers, as well as heroes-characters (real-virtual, mythological, historical, folk tale, imaginary), interdetermined by means and methods of modelling an unusual world and by components of the idiostyle.
4. The peculiar feature of the genre of “the pure fantastic” is its function to violate the norms of reality, causing hesitations both in the reader and the personages of the work. We consider the French structuralist Tz. Todorov and the Ukrainian émigré researcher V. Derzhavyn the main theorists of this genre. The instances of this subtype in the modern belles-lettres is the novel “The Cave” by M. and S. Diachenky as well as the collection of short prose “Why I am not Tired From Living” by Ya. Melnyk. In the works of these writers a fictional convention can be felt most of all, namely the fantastic as the main attribute of theirs. However, in spite of this, hesitating between real/unreal, possible/improbable, the reader/character finally accepts “the rules of the game” of writers. Such an extra literary feature is necessary, because it is one of the genre defining ones in this variety of the speculative fiction.
 5. The frames of science do not allow for implementing all aspirations and possibilities of a technical/natural scientific intellect, that’s why scientists resort to artistic creating. Modern science fiction is represented by the works by V. Savchenko “From That World Incognito”, “Beyond the Sign of a Cricket” and V. Yeshkiliev “The Shadow of a Predecessor”. Both for the scientist-author and the humanitarian author the basis is a rational-fantastic conception, harmonization of scientific and fictional discourses. The attention is directed to the authors’ skill at creating plot collisions with an ability to psychologize thoughts and ponderings of the main characters (in V. Savchenko). The direction towards an intellectual analysis and the illusion of authenticity of a modelled reality, appropriate attributes are observed.
 6. Comprehending the fantasy novels by M. and S. Diachenky as well as by Volodymyr Areniev, we observe their connectedness to mythology (“Wild Energy. Lana”, “The Ritual”), folklore (“The Devil’s Soul, or the Charmed Treasure”), with primacy of the ritual over the myth (“The Ritual”). There are available

irrational motifs of sorcery, magic, that also have connections with a realistic mode of narration; there are possibilities of peculiar motivations; there is available a binary ethic opposition “good – evil”, as well as such “plot constituents” (according to J. Tolkien) as a runaway and a consolation.

7. Relying upon the fictional experience of the contemporary fantastic literature as well as on the principal statements of reception aesthetics, it is proved that the utopia/the dystopia is being developed within frameworks of the fantastic metagenre. It is noted that the main criterion in the utopia is an appropriate idea, having its basis on achievements in science and technology (“The Heart of the Universe” by O. Berdnyk), on spiritual-moral maxims (“Higgs’s Singlet” by Daniela Andrush) and on fantastic fiction (“The Scribe of the Eastern Gate of the Shelter” by H. Pahutiak). All the peculiarities are reflected first and foremost on a chronotope layer. In the analysis of the dystopia the example of the speculative fiction as a concept (“Chronos” by T. Antypovych) and the speculative fiction as a method (Yu. Shcherbak’s novels) is taken into consideration.

The obtained results will promote further studies on developing the theoretical-methodological toolkit in the analysis of works of the fantastic literature. The conclusions of the paper will stimulate further research into literary genres, particularly functioning of new genre modifications in the prose of the Ukrainian fantastic writers of the end of the XXth – the beginning of the XXIst centuries.

Основні положення дисертації викладено в публікаціях:

1. Хороб С. Стратегія фантастики та її жанроутворень: концепції літературознавців // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Івано-Франківськ, 2013-2014. Вип. 40-41. С. 56-65.
2. Хороб С. Тіні майбутнього у тривожному світі, або бетризація суспільного та людського ладу (огляд антиутопійних романів Юрія Щербака) // Слово: Прикарпатський Вісник НТШ. Івано-Франківськ, 2013. Вип. 2(22). С. 473-477.
3. Хороб С. Фантастика як утопія: творчість Олеся Бердника (на матеріалі повісті «Серце Всесвіту») // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство / за ред. д. ф. н. М. П. Ткачука. Тернопіль: ТНПУ, 2014. Вип. 39. С. 247-253.
4. Хороб С. Роман «Тінь попередника» Володимира Єшкілева як жанр наукової фантастики // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Івано-Франківськ, 2014-2015. Вип. 42-43. С. 267-272.
5. Хороб С. Фантастичний роман Марини та Сергія Дяченків «Ритуал» крізь призму міфологічного дискурсу // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. 2014. Вип. 1 (25). С. 19-22.
6. Хороб С. Карпатський міф про кохання (на матеріалі повісті «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського і роману «Дика енергія. Лана» Марини та Сергія Дяченків) // Літературознавчі студії: зб. наук. пр. К.: ВП Київський університет, 2015. Вип. 1(41). С. 397-406.
7. Хороб С. Фантастика як жанр: літературознавча рецепція українськими та польськими дослідниками // Spheres of culture. Volume XII. Lublin, 2015. S. 195-203.
8. Хороб С. Жанр слов'янського фентезі : Володимир Арєнєв «Бісова душа, або залятий скарб» // Султанівські читання: збірник статей / редкол.: І. В. Козлик (голова) та ін. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2016. Вип. V. С. 210-221.
9. Фантастичний роман Галини Пагутяк «Писар Східних Воріт Притулку»: поетика хронотопу // Наукові записки. Серія: Філологічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. Вип. 148. С. 169-175.
10. Хороб С. Концепція власне фантастики в сучасній українській літературі (на матеріалі творів М. і С. Дяченків та Я. Мельника) // Слово: Прикарпатський вісник НТШ. Івано-Франківськ, 2016. Вип. 2 (34). С. 477-490.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1	
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ФАНТАСТИКИ	21
1.1. Фантастика і фантастичне: співвіднесеність із художньою умовністю.....	23
1.2. Специфіка фантастики як літературного концепту в літера- турознавчому дискурсі.....	34
1.3. Проблема класифікації жанрів фантастики в літературно-критичній рецепції.....	48
РОЗДІЛ 2	
ГРАНІ ФАНТАСТИЧНОГО І СВОЄРІДНІСТЬ ФУНКЦІОНУВАННЯ ЖАНРІВ У ТВОРАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОЇ ФАНТАСТИКИ.....	62
2.1. Власне фантастика як концепт у художньому мисленні українських письменників.....	63
2.2. Моделі наукової фантастики в ідейно-образній площині вітчизняних авторів.....	85
2.3. Фентезі як жанрова структура у прозі українських письменників-фантастів.....	109
РОЗДІЛ 3	
ТЕНДЕНЦІЇ ЖАНРОВОГО ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ ФАНТАСТИЦІ.....	143
3.1. Утопія як різновид фантастичного метажанру українських прозаїків.....	145
3.2. Антиутопія в контексті жанрового прогнозування у творчості українських авторів.....	165
ВИСНОВКИ.....	201
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	208

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Недостатнє зацікавлення сучасних українських літературознавців проблемами фантастики, її теоретичними і практичними аспектами, періодами піднесення чи спаду в конкретні десятиліття ХХ віку мотивується тими соціально-історичними та культурними умовами, в яких протягом століть перебувала Україна. Вони вимагали переважно акценту на літературі чину – тих художніх здобутках, які б формували з уярмленої нації волелюбний народ, а з окремих особистостей “цілого чоловіка” (І.Франко). Ось чому фантастика вважалась не актуальною в Україні аж до другого десятиліття минулого віку. Зі здобуттям незалежності в кінці минулого століття все ж пожвавився процес творення національної фантастики та її наукового осмислення, як це відбувалося у 20-і – на поч. 30-х років минулого століття.

Однак і досі серед більшості дослідників та окремих читачів існує певне скептичне ставлення до такої літератури. По-перше, через ідеологічне (в розумінні М.Бахтіна) ще донедавна навантаження фантастики (насамперед наукової) здебільшого соціалістичними кліше. По-друге, через довготривалу відсутність на вітчизняному книжковому ринку художньо неперебутніх книг чи цілих серій, врешті, через небажання окремих видавництв публікувати їх. Тому сучасні українські письменники, особливо ще невідомі, які працюють у цьому жанрі, змушені друкуватися за кордоном, де є попит, зокрема в Росії, і тільки згодом повертаються у рідний інтелектуальний простір. По-третє, і сьогодні літературна фантастика здебільшого сприймається як легке, розважальне читиво, не здатне моделювати глибокі й серйозні проблеми, образи, концепції.

Досить переглянути зміст часописів, наукових вісників, щоби переконатися, що розвідки про сучасну українську фантастику трапляються доволі рідко, а ґрунтовні дослідження про поетику жанру майже відсутні. Навіть в “Історії української літератури ХХ століття” у 2-х кн. (за ред. акад. НАН України В. Дончика) першого – 1993 р. і другого – 1998 року видання (та в інших такого типу виданнях) жодним словом не сказано про жанри української

фантастики чи про конкретних авторів-фантастів. Заповнити цю прогалину є важливим літературознавчим завданням. У цьому й полягає **актуальність** обраної для наукового осмислення теми.

Щоправда, вихід у світ наукового збірника “Слов’янська фантастика” (КНУ, 2012, 2015, 2016) та публікація окремого підрозділу про наукову фантастику 20-х років ХХ ст. в 5-ому томі за 2017 р. із запланованого десятитомника Ю. Коваліва, дуже обнадіює стосовно подальших досліджень із вітчизняної фантастики.

Проблемами фантастики в українській літературознавчій науці займається невелике коло науковців. Пальму першості тут варто віддати А.Нямцу, який упродовж десятиліть досліджує і теоретичні, й історико-літературні аспекти функціонування фантастики, щоправда, на обширному матеріалі зарубіжної літератури, тільки зрідка торкаючись української. Найглибшими розвідками про українську утопію/антиутопію на широкому тлі слов’янського та й загалом світового красного письменства є наукові праці Г. Сабат та Г. Сиваченко. В останні роки другого десятиліття ХХІ ст. вітчизняне фантастознавство збагатилось теоретичними роздумами Т.Бовсунівської та новим підходом до класифікації жанрів саме української фантастики О. Стужук, яка осмислювала її як теоретичну проблему. Тільки деякі науковці публікують статті, монографії, окремі розділи про творців української літератури у різних модифікаціях фантастики (І. Гречаник, О. Леоненко, Н. Логвіненко, Н. Мафтин, М. Назаренко, С. Олійник, О. Стужук, Р. Ткаченко, В. Чобанюк та ін.).

В останні роки українські дослідники то спорадично, то, працюючи над дисертаційними працями й іншого типу науковими розвідками, нерідко осмислюють польську (М. Брацка, Ю. Булаховська, І. Кияк, С. Півень, Р. Радишевський), болгарську (В. Захаржевська, О. Сайковська), сербську (А. Татаренко), чеську (О. Палій, Ю. Польова), хорватську (С. Вівчар, О.Дзюба-Погребняк, М. Климець), російську (О. Петухова, Т. Тверітінова, Г. Улюра) фантастику або типологічно зіставляють останню з українською (К. Комісаренко).

Об'єктом наукового аналізу вибрано часовий відтинок кінця ХХ – початку ХХІ ст., оскільки це яскравий період функціонування різножанрових структур сучасної української літературно-художньої фантастики. Саме ці роки репрезентовано творами і знаних українських письменників, що перевидаються, і молодих чи досвідчених вітчизняних творців національної літературної фантастики (В. Винниченка, О. Бердника, В. Бережного, М. Руденка, Вал. Шевчука, Ю. Щербака; Данієли Андруш, Т. Антиповича, Володимира Арєнєва, Марини та Сергія Дяченків, В. Єшкілева, Т. Литовченка, Я. Мельника, Г. Пагутяк, Вікт. Савченка, В. Тарнавського, Н. Щерби та ін.). Саме в цей період зростає інтерес до таких різновилів фантастики, як фентезі, наукова фантастика, утопія, антиутопія та ін.

Об'єктом дослідження стали повісті та романи “Синглет Хігса” Данієли Андруш, “Хронос” Т. Антиповича, “Бісова душа, або Заклятий скарб” Володимира Арєнєва, “Серце Всесвіту” О. Бердника, “Ритуал”, “Дика енергія. Лана”, “Печера” Марини і Сергія Дяченків, “Тінь попередника” В. Єшкілева, збірка малої прози “Чому я не втомлююся жити” Я. Мельника, “Писар Східних Воріт Притулку” Г. Пагутяк, “З того світу – інкогніто” та “Під знаком цвіркуна” Вікт. Савченка, “Час смертохристів. Міражі 2077 року” та “Час великої гри. Фантоми 2079 року” Ю. Щербака .

Предмет дослідження – художні особливості жанрів сучасної української літературної фантастики, зокрема власне фантастики, наукової фантастики, фентезі, утопії та антиутопії.

Мета дисертаційного дослідження – здійснити цілісний аналіз обраної прози сучасних письменників України крізь призму фантастичного метажанру.

Відповідно до поставленої мети сформульовано такі **завдання** дослідження:

- систематизувати теоретико-літературні погляди вчених на принципи класифікації формотворень фантастики;
- обґрунтувати жанрові різновиди сучасної української фантастичної прози;

- визначити жанрову специфіку власне фантастики у творах Я. Мельника і в романі “Печера” Марини та Сергія Дяченків;
- проаналізувати особливості побутування жанру наукової фантастики в романах Вікт. Савченка та Володимира Єшкілєва;
- дослідити жанрові особливості фантастично-фентезійних романів Володимира Арєнєва, Марини та Сергія Дяченків;
- розкрити компоненти панорамного створення фантастичної дійсності в романі “Дика енергія. Лана”; осмислити сутність ритуалу крізь призму авторського міфу в однойменному творі Дяченків;
- з’ясувати роль фантастичного у жанрах утопії та антиутопії, зокрема з огляду на характерні особливості хронотопу в Данієли Андруш, О. Бердника, Г. Пагутяк, Т. Антиповича й Ю. Щербака.

Наукова новизна. Обрані для аналізу романи, повісті, проза малих епічних форм письменників ще не були предметом окремого **цілісного** осмислення як визначених нами конкретних жанрових формоутворень фантастики (деякі з них осмислюються вперше, інші – суттєво доповнюються поглядом під іншим кутом зору). Вперше обґрунтовано розгляд жанрів утопії та антиутопії сучасної української літератури в руслі фантастичного метажанру, що й зумовлює **новизну** запропонованої роботи.

Задля вияву нових тенденцій у розвитку сучасних жанрових форм української літературно-художньої фантастики дотично залучаємо до аналізу твори В. Винниченка, В. Бережного, О. Романчука, М. Руденка, Вол. Савченка, Ю. Смолича, Вал. Шевчука, Н. Щерби; Г. Веллса, Ж. Верна, Я. Комуди, С. Лема, Д. Оруелла, Г. Петровича, А. Сапковського, Д. Толкіна, О. Хакслі, К. Чапека та інших.

Теоретико-методологічною основою роботи стали праці українських та зарубіжних учених – Д. Айдачича, К. Бака, О. Білецького, А. Брітікова, Є. Брандіса, Р. Голода, В. Державина, Г. Дубовіка, А. Згожельського, М. Зерова, Б. Ланіна, Ю. Кагарлицького, О. Ковтун, Н. Копистянської, А. Нямцу, Г. Сабат, Г. Сиваченко. О. Стужук, Є. Тамарченка, М. Ткачука, Ц. Тодорова, М. Фрумкіна,

В. Чалікової, Т. Чернишової, Н. Чорної, В. Чумакова, В. Шацького, Ж.-М. Шеффера, які осмислювали теорію жанру, зокрема й фантастичного; А. Гурдуза, М. Еліаде, З. Лановик, О. Лосєва, Ю. Коваліва, Є. Мелетинського, М. Моклиці, М. Наєнка, Д. Наливайка, Р. Піхманця, Я. Поліщука, О. Потебні, Л. Скупейка, О. Турган, О. Фрейденберг – при з'ясуванні міфу в структурі твору; історико-літературні розвідки, що так чи інакше торкаються питань фантастики і фантастичного, утопічного/антиутопічного в літературі – І. Дзюби, М. Ільницького, Н. Кирюшко, Н. Логвіненко, Н. Мафтин, М. Назаренка, В.Нарівської, Є. Нахліка, В. Панченка, Л. Скорини, В. Соболю, М. Стріхи, В.Чобанюк та ін.; філософів та психологів – Л. Виготського, М. Гайдеггера, Н. Фрая, З. Фрейда, К.–Г. Юнга, К. Ясперса, теоретиків, дослідників рецептивної естетики – Р. Гром'яка, В. Ізера, Г. Р. Яусса.

Методи дослідження. Мета та завдання роботи спонукали застосувати методології рецептивної естетики (що передбачає врахування “привілею” суб'єктивного акту читання й інтерпретації реципієнтом, взаємодію між текстом та “імпліцитним читачем”, розкриття “горизонту сподіваного”); історико-літературний (уможливлює поглиблене розуміння художнього світу фантастичних творів у контексті суспільно-історичного буття), порівняльно-типологічний (для зіставлення літературних явищ вітчизняного та світового красного письменства з метою виявлення типологічних збігів і відмінностей), герменевтичний (для інтерпретації художніх творів) методи, а також елементи семіотики, структуралізму та міфокритики, що допомагають виокремити структурні одиниці авторського міфу, символу, образів-архетипів.

Практичне значення. Результати дослідження можуть бути використані при вивченні історії та теорії фантастики, передовсім української, а також під час підготовки відповідних посібників чи спецкурсів про сучасне національне письменство.

Отримані висновки можуть бути запроваджені при написанні лекційних курсів історії української літератури ХХ і ХХІ століть, а також для розширення

проблематики курсових, дипломних і магістерських робіт студентів-філологів. Матеріали дисертації та запропоновані на її основі результати можуть стати в нагоді вчителям-словесникам навчально-освітніх закладів різного типу – коледжів, ліцеїв, училищ, шкіл.

Теоретичне значення дисертації полягає в осмисленні та вивченні закономірностей фантастики як різновиду літературно-художньої творчості письменника, у з'ясуванні природи естетичного феномена “фантастичного”, у виокремленні систематики жанроутворень та їх стильових особливостей, у науковому обґрунтуванні своєрідності розвитку української літературної фантастики означеного періоду – кінця ХХ – початку ХХІ століть. Здобуті результати сприятимуть подальшому вивченню розвитку теоретико-методологічного інструментарію в аналізі творів фантастичної літератури. Висновки роботи стимулюватимуть подальше дослідження літературних жанрів, зокрема функціонування жанрових модифікацій у прозі українських письменників-фантастів кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Апробація результатів дослідження. Основні результати наукової роботи відображено у виступах на наукових конференціях, конгресах, зокрема на Міжнародній науково-практичній конференції “Література для дітей та юнацтва в сучасному культурно-освітньому просторі: тенденції, проблеми, перспективи” (Рівне, МЕРУ імені академіка Степана Дем’янчука, 16–19 травня 2013), Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю “Письменник в умовах заблокованої культури” (Кременець, КОГП імені Тараса Шевченка, 28-29 листопада 2013 р.); Всеукраїнській науковій конференції за участю молодих учених “Філологічна наука в інформаційному суспільстві” (Київ, Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, 10 квітня 2014 р.); Міжнародній науковій конференції “Традиції Михайла Коцюбинського в українській літературі ХХІ ст.”, присвяченій 150-річчю від дня народження письменника (Київ, Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, 27–28 листопада 2014 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції ІV Султанівські читання “Порівняльне літературознавство: проблеми методології,

теорії, практики і методико-педагогічного застосування” (Івано-Франківськ, ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 8–10 жовтня 2015 р.); Міжнародній науковій конференції “Художні модули хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі” (Мелітополь, МДПУ імені Богдана Хмельницького, 26–27 травня 2016 р.); на Міжнародному науковому конгресі “Іван Франко: “Я єсть пролог...”, (до 160-річчя від дня народження :Львів, ЛНУ імені Івана Франка, 22–24 вересня 2016 р.), а також на щорічних звітних наукових конференціях викладачів, аспірантів і докторантів кафедри української літератури факультету філології ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника” (2013–2016 рр.).

За темою дослідження опубліковано 10 наукових статей, із яких 9 – у фахових виданнях за переліком МОН України, 1 – в Польщі (Люблін, 2015).

Структура та обсяг дисертації. Завдання й особливості матеріалу зумовили структуру роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (294 позицій). Обсяг дисертації становить 234 сторінок, із них основного тексту – 195 ст.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ФАНТАСТИКИ

Сьогоднішній стан розвитку як української, так і світової літератури важко уявити без творів, у яких художньо прогнозується майбутнє окремої особистості чи й загалом суспільства, тобто без романів, повістей, оповідань про наявність (поряд із реальними) зовсім інших світів – неземних, дивних, фантастичних, що захоплюють своєю невідомістю, таємничістю. Водночас, і таких, що можуть лякати безперспективним фіналом, бо майже в кожному справді талановитому витворі майстра пера оприявлена концепція, яка спонукає до думки про те, що автори через фантастичне дійство творять моделі існуючих суспільств у різних часопросторах (давноминутих, теперішніх, майбутніх). Письменники-фантасти спонукають сучасників принаймні замислитися: чи живемо в гармонії з іншими людьми, природою, загалом довкіллям, чи думаємо про нащадків, про майбутнє, чи тільки про день нинішній, творимо добро чи зло.

Недостатній науковий інтерес до фантастичного жанру зумовлений тим, що й досі до цього пласту літератури здебільшого ставляться як до розважального, не такого серйозного і глибокого, як, скажімо, філософський, історичний чи психологічний романи, драматична поема тощо. Щоправда, віриться, що нині, коли весь світ захопився багатотомним і багатосерійним “Гаррі Поттером” Дж. Роулінг, не тільки виданими, а й зафільмованими “Хроніками Нарнії” К. С. Льюїса, “Володарем пернів” Д. Толкіна, не кажучи вже про “Алісу в країні чудес” Л. Керролла чи твори Г. Веллса, та, звичайно, багатокнижжям Ж. Верна, український читач прагнутиме збагатитися й національною фантастикою, а науковці докладуться до її дослідження на різних рівнях. Адже не існує кращих чи гірших жанрів, є майстерно чи невдало написаний твір, зацікавлений чи байдужий читач.

Літературно-художня фантастика, щораз частіше стаючи об'єктом наукового осмислення, породжує ряд літературознавчих запитань. І не тільки історико-літературного характеру (джерела виникнення, способи функціонування, генеза жанроутворень, особливості розвитку в різних періодах національних письменств, типологія змістових і формотворчих своєрідностей її в багатьох художників слова та ін.), а й теоретико-методологічного спрямування. Наприклад, актуальними є запитання: як співвідносяться елементи фантастичного (незвичного, неіснуючого, неймовірного, небувалого) зі справжнім, реальним світом у літературно-художній фантастиці і якою мірою можливий у ній рівень ідейно-образного вимислу; що стає авторською спонукою до використання в такого роду творах художньої умовності з активними її виявами “надприродного”, “чарівного”, “магічного” тощо; в чому полягає відмінність між “фантастикою” від “фантастичним”; у який спосіб корелюється суб'єктивне творення реальності/ірреальності та образна форма пізнання світу письменником-фантастом; зрештою, якою мірою залежать жанри літературної фантастики від системи її поетикальних виражень?

Таких запитань у дослідників фантастики, звичайно, виникає значно більше від означених тут. Це й зрозуміло, адже творчість цього типу має тривалу історію. Не вдаватимемося до її докладного розгляду, як і до з'ясування поліаспектних теоретико-методологічних засад вивчення літературної фантастики. Зосередимося на тих питаннях, що сприятимуть розкриттю поставленої нами проблеми насамперед на матеріалі сучасної української художньої фантастики, твори якої, з одного боку, спонукають до переосмислення канонізованих наукових критеріїв у поцінуванні саме цього типу літератури (скажімо, співвідношення понять “фантастика” і “фантастичне”), з іншого ж, – виявляють нові підходи у вивченні, наприклад, жанрової структури творів фантастики та особливостей її поетики, передовсім формотворчої.

Безумовно, ці вузлові положення значною мірою синтезують у собі чимало інших питань – як традиційних, так і новаторських – з тією лише відмінністю, що

окремі з них вияскравлюються в одних випадках більше, в інших – менше, зважаючи на художню практику сучасних українських письменників-фантастів. Тож насамперед звернемося до теоретичних понять “фантастика” і “фантастичне”, адже без розуміння їх суті доволі важко збагнути сам предмет літературної фантастики як такої: вони ж бо розкривають і специфіку художньо-образного вимислу, й естетичну умовність зображених подій, явищ, процесів та персонажів, і сутність суб’єктивного створення письменником ірреального світу та художніх форм його пізнання тощо. Власне, така багатоманітність форм базових категорій літературної фантастики, як “фантастика” й “фантастичне”, їх “органічне входження в поетику найрізноманітніших літературних течій, а також історична і національна мінливість вимислу призводить до того, що оповідь про незвичайне в єдності всіх його варіантів вивчається порівняно мало, адже спільність заслонена в очах дослідників різноманітністю” [102, с.8]. Додамо, різноманітністю змісту і форми, перш за все жанру, різноманітністю внутрішньої і зовнішньої структури твору. Відтак перед літературознавцями постає особливе завдання довести закономірність та єдність створених авторами фантастичних світів засобами художнього вимислу, умовності.

1.1. Фантастика і фантастичне: співвіднесеність із художньою умовністю

Елементи фантастичного, нереального, чудесного можна виявити на всіх етапах розвитку літератури, в процесі якого такий елемент переріс у щось значно більше – вид, категорію, метод, жанр, різновид чи метажанр літератури або й узагалі культури (в залежності від позиції науковця). В українських енциклопедичних словниках чи літературознавчих працях з початку ХХ століття існує переважно термін “фантастичне” як синонім неймовірного.

Насправді творів із фантастичними образами чи сюжетами завжди було багато, проте науковці не вважали за потрібне трактувати фантастичність як домінуючу особливість літературного твору. Деякі літературознавці

(М. Фрумкін) називають як мінімум три “вузли” фантастики в історії світової літератури: фантастика фольклору, фантастика романтизму і сучасна фантастика. Про застосування поняття “фантастика” до міфології, фольклору, епосу або європейського Середньовіччя можна сперечатися (про що йтиметься згодом), але й так зрозуміло, що перед нами категорія, не прив’язана до певного часу. Як відзначає Т. Чернишова, “фантастика не суперечить жодному літературному методу, вона може “поступити на службу” і до романтизму, і до реалізму, і до модернізму” [252, с. 21].

Однак тільки з кінця XIX століття стали говорити про літературні твори фантастичні за змістом (через розвиток наукової фантастики). Тобто не романтичні, не містичні чи символічні, а саме фантастичні. Фактично, таке розуміння домінує й до сьогоднішнього часу (в тому сенсі, що фантастика – це насамперед наукова фантастика, хоча це тільки один із різновидів).

Увага до змісту, тематики твору не безпідставна. Осмислення фантастичних жанрів за тематикою та концепцією, тобто предметністю твору мистецтва дозволяє розглядати зміст як порівняно незалежний від стилів та епох літератури, тобто з’являється можливість виявити фантастичні елементи в культурі чи не всіх часів і народів. Таким чином, тематичне й концепційне визначення фантастики перетворює її в трансісторичну естетичну категорію, що підтверджуватиме наше розуміння фантастики як метажанру.

Осмислюючи базові поняття “фантастика” і “фантастичне”, дослідник стикається з відсутністю літературознавчого інструментарію, з допомогою якого можна здійснювати аналіз різних жанрових структур фантастики та їх поетики. Здавалося б, в українському літературознавстві на сьогодні накопичилося чимало визначень понять, що стосуються сфери надприродного, неіснуючого, неймовірного. Словом, такого, що суттєво віддалено від реального буття. Однак доводиться констатувати, що й понині в нас відсутня єдина понятійна система, яка б дозволяла з’ясувати взаємозв’язок і взаємообумовленість термінів “умовність”, “фантастика”, “фантастичне”, “фантастичний гротеск” (водночас метафора, гіпербола, символ і т. п.) та їх внутрішн. градаці.. Тим паче відсутне

хоча б у загальних рисах конкретне визначення понять згадуваного вже “надприродного”, “містичного”, “магічного” стосовно жанру чи поетики художнього твору загалом, і літературної фантастики зокрема.

Відтак зрозумілим постає прагнення українських і зарубіжних учених безпосередньо віднести до досліджуваного предмета такі терміни, як “міф” і “міфологічна проза”, “наукова фантастика” і “фентезі”, “утопія” й “антиутопія”, “притча” і “роман катастроф”, “фантасмагорія” і “роман передбачення” тощо. До того ж, додаймо, що кожна з цих жанрових структур несе в собі неповторні відтінки значень, однак у деякому сенсі оприявнює елементи незвичайного [104, с.9]. Інакше кажучи, інтерпретувати “незвичайність” (неймовірність, небувалість, тобто фантастичність) у системі традиційних наукових категорій достатньо складно.

Цікавий підхід пропонує сучасна російська дослідниця фантастики Олена Ковтун, що “найбільш адекватно це може бути зроблено з допомогою трьох понять: фантастика, вимисел, художня умовність” [104, с. 9]. І далі науковець небезпідставно наголошує на тому, що саме поняття “фантастики”, з одного боку, є чи не найвиразнішим терміном, а з іншого, – чи не найбільш регламентованим за значенням [104, с. 9]. Адже у ХХ столітті вчені закріпили його здебільшого за особливою галуззю популярної літератури, зрештою, за самостійною субкультурою, яка виходила за чисто художні межі. Власне, тоді й відбулося розгалуження такого типу літератури тільки на наукову фантастику (science fiction) і фентезі (fantasy).

Найсучасніші експерименти в кінопродукції, різного роду віртуальні ігри в комп’ютерах, розтиражовані книги/відеокниги про зомбі, перевертнів, вампірів змусили призабути широке літературознавче трактування термінів “фантастика” і “фантастичне”. Воно, до речі, збереглося переважно у спеціальних виданнях і кваліфікувалось як специфічний метод відображення життя, його реальних виявів через неймовірне, ірреальне тощо.

Щодо художнього вимислу та його пов’язаністю із поняттями фантастики і фантастичного, то в зарубіжних та українських дослідженнях можна виокремити

кілька його означень: як суб'єктивне відтворення реальності письменником і як форма образного пізнання світу, врешті, як підсумок авторської фантазії. Хоча варто додати, що вимисел часто асоціюється з фантазією як засобом художньої творчості загалом. Як синонім до поняття “фантастичне”, “незвичне” і “чарівне” слово “вимисел” використовується значно рідше (як те, що переходить межі “правдоподібності” і спонукає письменника до творення фантастичних художніх фактів).

Найбільш адекватно поняттям “фантастика” і “фантастичне” відповідає термін “художня умовність”, що, з одного боку, характеризує загальну образну природу літератури і мистецтва (так звана первинна умовність), а з іншого, – систему виражальних засобів, яка свідомо використовує автор з метою відходу від буквальної правдоподібності (так звана, як зауважує О.Ковтун, вторинна умовність). Щоправда, як зарубіжні, так і українські вчені до цих пір чітко не окреслили різницю між “будь-яким порушенням логіки реальності” та “елементами незвичного, явного вимислу, фантастики” [104, с. 70]. Таким чином, тут розуміння вторинної умовності як елемента незвичного, вифантазованого дещо локальне від загальноприйнятого терміна. Поняття “умовність” і “вторинна умовність” не позбавлені, на жаль, впливів ідеологічних догм, що народжувалися в певні епохи. Однак вони мають здебільшого одну безумовну перевагу: дозволяють включити у сферу досліджень усю сукупність варіантів оповіді про незвичайне. От чому термін “умовність” у концепції О. Ковтун стає базовим. А відтак до понять “вимисел” та “фантастика”, як синонімів елемента незвичного, відтак можна підійти з різних сторін.

Концепція дослідниці варта уваги, однак поняття вимислу чи умовності як центральних не передбачено у нашій роботі (хоча вони будуть використовуватися не як визначальні). Проте погляди Олени Ковтун наштовхують на деякі роздуми.

Насамперед, поняття “фантастика” і “фантастичне” слід кваліфікувати як категорії не так історії літератури, як теорії літератури чи й загалом як категорії, естетично незалежні від виду мистецтва. Роже Кайноа у праці “В глибину

фантастичного...”, розглядаючи фантастичне на прикладі всіх проявів культури, констатує, що найвиразніше це простежується в літературній практиці. Такої ж думки дотримується М. Фрумкін, але науковець ставить за мету дослідити психологію та філософію фантастики у контексті людського мислення. Тому поняття фантастики може бути також предметом філософії, а не тільки літературознавства. До речі, у Львівському національному університеті імені Івана Франка уже розроблено курс “Філософія фантастики”. Адже існування фантастики відображає такі важливі акти людського існування, як “втечу від реальності” і “подолання реальності”, – що б це не означало і який би смисл не вкладати у ці вираження.

Поняття “реальна дійсність” і “фантастичне” взаємозумовлені і можуть існувати, тільки відштовхуючись одне від одного. Тому деякі теоретики саме в такому протиставленні вбачають суть проблеми, пов’язаної з визначенням терміна (А. Згожельський). Але чи повинні ми приймати думку, що “фантастика” означає “нереальне”, “неіснуюче” загалом? Будь-які образи – чи Франкенштейна, чи Анни Кареніної, чи Енея – однаковою мірою існують тільки у своїй вигаданій реальності. Тому розглядаючи літературну фантастику і ширше – фантастику як категорію культури, дослідникам потрібно насамперед аналізувати за законами художньої дійсності, а не виявляти, наскільки зображуване реальне чи ні.

Якщо вважати, що фантастика завжди відштовхується від реальності, то зрозуміло, що спонукає багатьох дослідників заявити: існує лише два види художньої літератури – реалістична і фантастична. Звісно, простір красного письменства можна кваліфікувати по-різному, зазвичай прийняті витонченіші класифікації. Розглядаючи літературу з погляду фантастики, такі дослідники вбачають її специфічну відмінність від інших видів мистецтва, саме у антиреалізмі.

Щоравда, визначаючи фантастику як відхилення від умовно заданої реальності, ми неодмінно стикаємося з питанням: хто повинен задавати реальність, хто вибирає її робочу концепцію? Ідеальною була б ситуація, в якій

читач (або ж, ширше, реципієнт) фантастики має схожі з автором критерії розрізнення вимислу від дійсності. У такому разі письменник-фантаст і його читач знаходяться немов у змові щодо того, які з уявних образів вважати фантастичними, а які можливими, ймовірними. Тобто реципієнт і художник слова повинні більш-менш суголосно мислити, належати до однієї спільної культури. Інакше статус твору може неспізнано змінитися – український читач міг би сприйняти “Божественну комедію” А. Данте як якийсь різновид фантастики, а “Державу” Платона, за С. Лемом, сьогодні можна сприймати як чисту фантастику.

Тому ще раз стверджуємо, що сприйняття фантастики повинно виходити із розуміння не так об’єктивної реальності (хоча воно завжди присутнє), як зі створеної художньої дійсності. Кожен читач уже має свою систему понять, яка може бути відмінною від системи понять автора та епохи, у якій творився текст, проте це не може бути перешкодою для сприйняття твору. Навпаки, якраз у цьому може виявитися особливість фантастики (роль сприйняття читача у жанровій ідентифікації твору). А назагал специфіка цього процесу (тлумачення тексту) стає предметом аналізу вже інших наук, наприклад, герменевтики та семіотики. Тому так багато фантастознавців приділяють увагу проблемам сприйняття тексту, бо ж відчувають, що в цьому найбільша перешкода (а водночас і особливість) у сприйнятті фантастики як повноцінного художнього феномена (а не тільки як опозиції до реального). Адже головним у літературознавстві є розуміння того, що текст – це не копія чи імітація реальності, а те, що твір автономний.

Найбільш заплутане і дискутоване питання історії та й теорії фантастики – питання про фантастичність міфу. Деякі науковці пропонують визначати міфологію як перший різновид фантастики. Психолог Теодюль Гибо вважав міфи плодом уяви, а фантастичну літературу назвав “відголосками міфів”. Інші літературознавці все-таки свідомо полишають міфологію за межами фантастики. “Архаїчний світ, – вважає Олена Ковтун, – не знає фантастики у власному смислі

слова: для сучасної йому свідомості все в ньому показує собою абсолютну реальність” [102, с. 103].

Таким чином, відмовляючи міфології у фантастичності, літературознавці зазвичай обґрунтовують своє рішення тим, що в рамках міфологічного мислення світ постає пластичним, у ньому все можливе а отже, ніякої фантастики як відхилення від реальності в принципі виникнути не може. Так, на переконання Юрія Кагарлицького, фантастика “виникає тоді, коли порушилося синкретичне мислення, де реальне і видумане, раціональне і духовне нероздільні. Лише з моменту, коли початкова єдність порушена і розпадається на мозаїку ймовірного і неймовірного, – лише з цього моменту починається формування фантастики” [91, с. 103].

Цілком очевидно, що така думка має право на існування тільки тоді, коли ми оцінюємо міфи на основі нашого сьогоденного світовідчуття. Не будучи впевненими в слушності такої оцінки, переважна більшість авторів розпочинає історію фантастики з казки. У такому разі фантастознавство запозичає логіку розмислів у спеціалістів із фольклору. Останні стверджують, що казка виникла з розчленування міфу. Фантастознавці, відповідно, доводять, що руйнація міфу породила фантастику (а казка є її першим різновидом). Варто згадати, що, на думку окремих дослідників (наприклад, американського ученого Нортропа Фрая), казка була першою формою літератури загалом, – а значить, література виникла як фантастика. Інтуїтивне розуміння того, що автори минулого ставились до фантастичного зовсім інакше, ніж ми, породжує проблему, яку можна було назвати проблемою “неконтрольованого розширення меж фантастики та її жанрів” (М. Фрумкін).

Однак, аналізуючи названі теорії щодо міфологічності фантастики і фантастичності міфу, стверджуємо, що фантастики як такої у період міфології ще не було. Фантастика є свідомо своєї нереальності/нереалістичності, у той час як у міфології аналогічні образи чи мотиви були б сприйняті як цілком реальні. Не випадково О. Фрейденберг пише: “Як не парадоксально, але фантастика – перше породження реалізму” (переклад наш. – С.Х) [243, с. 111].

Олена Ковтун, як уже акцентувалося, намагалася вирішити цю проблему шляхом підміни терміна “фантастика” терміном “незвичне”. Свою позицію дослідниця аргументувала тим, що в ХХ столітті ярлик “фантастика” закріпився за порівняно вузьким колом літературних жанрів – наукової фантастики і фентезі. Тим часом історію виявлень незвичайного в літературі варто починати з Гомера та Апулея і далі продовжувати через Данте, Кампанеллу та Бальзака [102, с. 5–7]. Варто відзначити, що доволі багато авторитетних науковців (Ю. Кагарлицький, Р. Лахманн та ін.), аналізуючи класичні твори, наприклад, епохи Середньовіччя, доводять існування фантастики в них. Знову ж таки проблема впирається у відсутність єдиного тлумачення цього явища.

Тому цілком логічно дослідники почали розмежовувати поняття “умовна” і “безумовна” фантастика. Безумовною фантастикою, яку можна також назвати “чистою фантастикою” або “фантастикою у вузькому значенні”, варто вбачати свідоме, зумисне зображення видуманих фактів у літературі та мистецтві. Під умовною фантастикою слід розуміти всі випадки зображення фактів, які є фантастичними (вигаданими) з нашої точки зору, але які не були або в усякому разі могли не бути такими з погляду їх авторів. До умовної фантастики варто віднести всі випадки, коли прагнення авторів фантастичного вимислу не піддаються однозначній реконструкції (М. Фрумкін).

Ю. Кагарлицький стверджував, що про фантастичну літературу слід говорити тоді, коли тільки “фантастичному образу або фантастичній ідеї підпорядковується все у творі” [91, с. 115]. Користуючись приблизно такими ж критеріями, В. Чумаков розмежовує “формальну” і “змістову” фантастику [257, с. 43]. До “формальної фантастики” дослідник зараховує твори таких письменників, як М. Гоголь, М. Салтиков-Щедрін, Б. Брехт, у котрих фантастичний елемент виконує підпорядковану загальнолітературним завданням роль, наприклад, функцію посилення експресивності. По суті, це означає, що в рамках художньої літератури мусимо розрізняти “фантастику” і “фантастичну літературу”. Під фантастичною літературою треба розуміти те, що В. Чумаков називає “змістовою фантастикою”, тобто корпус текстів, які можна,

за введеним Ю. Кагарлицьким критерієм, віднести до фантастичних текстів, у поезії яких фантастичне посідає домінуюче місце. Фантастика становить собою більш широке поняття: це сукупність фантастичних елементів, що використовуються у творах літератури і мистецтва, в тому числі й нефантастичної літератури.

Звичайно, визначити міру “центральної” фантастичного у структурі твору далеко не завжди можливо, і чітко розмежувати “формальну” та “змістову” фантастику також проблематично.

Подібні спроби робили й інші науковці, бо ж відчували, що фантастика у С. Сервантеса і в Р. Бредбері є різною. С. Лем пропонує розділяти її на фантастику, що є кінцевою метою, та фантастику, що несе сигнал. Т. Чернишова натомість пише про самоцінну фантастику і фантастичну художню умовність. Ми в дисертації опираємося на концепцію О. Стужук. Вона виходить із розуміння фантастичного як особливого типу художнього мислення-відчуття, яке розділяється на дві великі групи: фантастика як прийом (виконує службову функцію) та фантастика як концепт (жанротвірний чинник у власне фантастиці, науковій фантастиці та фентезі), тобто є ядром твору.

Найбільш яскравим і таким, що запам’ятовується, типом “явного” вимислу в літературі, в усякому разі впродовж останніх п’яти десятиліть, залишається, безперечно, фантастика як концепт. Відтак ми не випадково у практичних розділах нашої наукової роботи особливу увагу приділяємо таким її жанровим структурам, як наукова фантастика, фентезі (fantasy), власне фантастика, і додаємо утопію та антиутопію. Використовуючи ці звичні поняття, ми свідомо (спонукою до цього є літературно-художня творчість сучасних українських авторів-фантастів та рецепція їхніх текстів) піддаємо їх певному коректуванню.

Фантастикою в культурі певної епохи вважається зображення актів та подій, не існуючих із погляду панівних у цій культурі думок. Здавалося б, це визначення є цілковито самодостатнім й елементарним, і для тих, хто займається фантастикою, воно повинно стати звичайною істиною, про яку не сперечаються. Однак літературознавці категорію фантастичного практично не розробляли. “Не

шукайте наукового поняття у фантастиці, тобто точного розкриття її суті, у словниках та енциклопедіях: його нема, – справедливо зауважує Є. Тмарченко. – Багато написано про наукову фантастику, надто у післявоєнні роки. Але про наукову фантастику, як правило, говорять, не відповівши ясно, яка суть фантастики як фантастики, без видових епітетів... Ні в нашій, ні у світовій науці проблема фантастики не поставлена в достатній мірі теоретично” [220, с. 130].

Сам Є. Тмарченко визначає фантастику як порушення існуючих у реальній дійсності меж і заборон, як “кордон кордонів”, а фантастичне – як “усе в усім”. Таке тлумачення фантастичного, може, і доволі слушне, але його радше треба розглядати як інтелектуальний пошук, який був би доречним на базі більш примітивних, але більш точних визначень фантастичного. Проте існує видана Іркутським університетом монографія Тетяни Чернишової “Природа фантастики”, що, безумовно, є чи не найбільш глибоким дослідженням природи фантастичного в сучасній теоретичній літературі. Власне, інтерпретації Т.Чернишової розставляють крапки над “і” в достатній мірі: “Для визначення того або іншого створення людської думки як фантастичної, необхідно врахувати два моменти: а) відповідність або точніше – невідповідність того чи іншого образу об’єктивній реальності і б) сприйняття його людською свідомістю у ту або іншу епоху” [252, с. 44].

Є ще один аспект. У сучасній літературній критиці наявне розуміння фантастики як жанру і як методу: жанр характеризує весь літературний твір, тоді як метод використовується в різноманітних жанрах поряд з іншими. Межі жанру не можуть бути надто широкими, про це говорить Цветан Тодоров: “Неможливо собі уявити жанр, який би охоплював усі твори, що несуть у собі незвичайне, в такому жанрі опинились би твори Гомера і Шекспіра, Сервантеса і Гете. Надприродне не характеризує ці твори, обсяг цього поняття є ширшим” [228, с. 44]. Однак сказане Ц. Тодоровим не означає, що ми загалом не можемо виокремити надприродне, наявне в усіх цих творах. Смісл поняття “фантастика” стає значно чіткішим і несуперечливим, якщо предмет цього поняття

обмежується тим самим “елементом незвичайного”, який уводиться у ті чи інші літературні твори. Якщо цей елемент стає в естетичній системі центральним, то він забарвлює увесь текст у фантастичні тони, і тоді про весь текст можна говорити як про фантастичний” [228, с. 50].

Все ж ми солідаризуємось із позицією вже згадуваної О. Стужук. Науковець доводить обмеженість і невмотивованість використання термінів: і жанр, і метод, і навіть різновид до поняття “фантастика”. Натомість пропонує термін “метажанр”, який розуміє як своєрідну систему жанрів з рядом характерних ознак. Відтак виводить розуміння фантастики як метажанру, об’єднаного не лише загальним предметом художнього зображення, а насамперед способом художнього вираження, що впливає з особливого типу естетичного мислення-відчуття та художнього бачення.

Ще на одному важливому моменті нам хотілося б зупинитися: мова йде про немалі труднощі при вивченні фантастики і фантастичного та їх жанроутворень в аспекті пошуку адекватних художніх прозових текстів. Певна річ, неможливо не те що розглянути, але навіть просто згадати всі твори, написані наприкінці ХХ – початку ХХІ століття, які мають елемент незвичайного. От чому ми будемо опиратися в основному на кращі зразки сучасної української прози, в яких умовність стає основним засобом втілення авторського задуму. Однак, окрім цього, у дисертації згадуватимуться також твори, що не належать до числа беззаперечних шедеврів, однак яскраво характеризують той чи інший тип вимислу про незвичайне. Інакше кажучи, твори, що не стали виразними зразками тієї чи іншої жанрової структури сучасної літературної фантастики, хоча належать до цього напрямку.

При цьому ми свідомо уникаємо поділу досліджуваного корпусу текстів на “серйозну” літературну фантастику і “масові” її жанри, залишаючи осторонь проблеми перебування фантастики як такої в декларованому багатьма дослідниками літературно-критичному “тето”. Наше завдання полягає в тому, щоб довести: не існує поганої фантастичної літератури, а є нехудожні варіанти її жанрового втілення, в яких естетично недосконало осмислене як поняття

“фантастика”, так і “фантастичне”. Є, врешті, далеке від ідейно-образного завдання твору використане в ньому поетикальне багатство жанрової структури і власне фантастики, і фентезі, і наукової фантастики, і утопії, й антиутопії тощо.

Цілковито усвідомлюючи важливість і складність поставлених завдань, глибину поставленої проблеми, змістову і структурну неоднорідність й неоднозначність вибраного для аналізу матеріалу як у теоретико-методологічному, так і в історико-літературному аспектах, ці питання ми поставимо в роботі в центрі дослідження. Не претендуючи на вичерпні відповіді, ми все ж переконані: запропонована концепція вивчення жанрової структури сучасної української фантастики в суголоссі потрактування ключових її категорій (передовсім таких понять, як фантастика, фантастичне, художня умовність, а також формотворча будова) як естетичного феномена допоможе наблизити нас до розуміння природи літературно-художньої творчості, зосібна такої її складової, як фантастика. При цьому акцентуємо на парадигмі “текст-читач” і “привілеї” (І.Фізер) читача реципіювати та інтерпретувати його, базуючись на працях Романа Гром’яка, Вольфганга Ізера, Ганса Роберта Яусса та ін.

1.2. Специфіка фантастики як літературного концепту в літературознавчому дискурсі

Основою цього підрозділу буде розгляд концепцій різних науковців щодо фантастики, її природи, конкретизація дефініцій та їх побутування на різних етапах літературного процесу. Зрозуміло, що нас цікавлять здобутки як українського, так і зарубіжного літературознавства. Крім того, варто відзначити, що відмінність і відтак проблема починається одразу ж з термінології, бо одного сталого відповідника до нашого терміна “фантастика” (як родового явища) в англійській мові немає (у польській функціонує поняття *fantastyka*). Можливі варіанти – *speculative fiction*, *fantastic fiction*, *fantasy literature*. Але це означає лише те, що у зарубіжному літературознавстві перевага надається вивченню окремо кожного жанру фантастики як самостійного явища. Тому є безліч

грунтовних праць, статей про фентезі, наукову фантастику, альтернативну історію чи стімпанк. Наприклад: “Позиція та пресупозиція в науковій фантастиці” Д. Сувіна [291], “Про змішання жанрів наукової фантастики з постмодернізмом” Д. Орамус [287], “Майбутнє безкінечності. Міфологія у науковій фантастиці та фентезі” К. Фредерікса [283]. Але цілісного погляду на літературну фантастику, особливо в руслі жанрології, важко відшукати. Однак, усе ж фантастика має свою історію дослідження і почати потрібно її з імені Цветана Тодорова.

У праці вченого “Вступ до фантастичної літератури” (1970) центральним досліджуваним поняттям є “фантастичне” (як тип мислення) та проблема жанрової класифікації. Автор – яскравий представник французького структуралізму – викладає власну концепцію літературознавчого терміна, наводячи приклади зі світової літератури, починаючи від фольклору і завершуючи сучасною йому фантастикою. За Ц. Тодоровим, особливістю чи характерною рисою цього жанру є його двозначність, постійні сумніви у виборі: реальність чи уява, правда чи ілюзія? І що важливо, ефект “фантастичного” існує доти, поки зберігається ця невпевненість в осмисленні подій, бо, як тільки читач чи персонаж схилиться до певного трактування незрозумілого, це перестане бути ознакою фантастичної літератури [228, с. 21]. Одразу ж зазначимо, що погодитися з цим категоричним міркуванням проблематично, та ще й таким, що є концептуальним при визначенні головної риси природи твору, адже існують і такі жанри фантастики, де в ірреальності зображуваного ніхто не сумнівається, – фентезі, наприклад. Та відкидати цю концепцію, безперечно, не варто, бо вона стосується певної групи фантастичних творів, скажімо, власне фантастики, на яку ми й опираємося при тлумаченні текстів у підрозділі 2.1.

Правда, Ц. Тодоров, запропонувавши власне визначення фантастичного, наголошує, що ключова позиція щодо жанрової приналежності твору не є оригінальною, бо ще в кінці XIX століття такі вчені, як М. Джеймс, В. Соловійов, О. Рейман, писали, що саме сумніви у виборі пояснення створюють ефект фантастичного. Проте саме французькому дослідникові варто насамперед

завдячувати, тому, що якраз із його праці почалася власне наукова дискусія щодо природи фантастики.

“Ані Лежен у світі автобіографії, ані Пропп у світі байки навіть не наближаються навіть до домінуючої позиції, яку Тодоров зайняв у дослідженнях про фантастику, – справедливо зауважує польський науковець з цього питання Кшиштоф Бак” (переклад наш. – С.Х) [276, с. 7]. У зв’язку з цим сучасний дослідник звертає увагу на зовнішні чинники, що сприяли розвиткові та появі фантастики.

Генезу успіху терміна “фантастичне” в літературознавстві можна зазначити в тому факті, що було це визначення порівняно молоде і конотативно малообґрунтоване. На історико-літературному рівні поле фантастичного на той час обслуговували такі поняття, як готична новела, пригодницький роман, утопія, казка тощо. “У порівнянні з ними, фантастика мала ті переваги, що становила категорію семантично порожню” [276, с. 8], тобто могла бути вільно трактованою щодо потреб тодішнього літературознавства. Зрозуміло, що у цьому були і переваги, і значні недоліки, але термін став успішним, і на сьогоднішній день кращого його тлумачення ще ніхто не запропонував.

Крім дискусії щодо фантастики, робота французького структураліста спровокувала переосмислення і теорії жанрів, особливо щодо специфічного перегрупування текстів і відтак створення особливої жанрової моделі. У дисертації дещо детальніше розглянемо цей момент у третьому розділі – про утопію та антиутопію.

Окрім згаданої праці Ц. Тодорова “Вступ до фантастичної літератури” (1970), також звертаємо увагу на дослідження Н. Корнвелла “Фантастика: від готики до постмодернізму” (1990), С. Лема “Фантастика і футурологія” (1970) [119], монографії чи окремі розвідки російських учених Є. Тамарченка [220], Т. Чернишової [252] та ін.

Зрозуміла річ, що науковець такого рівня як Ц.Тодоров мав і послідовників, і опонентів. Це насамперед К. Брук-Роуз і Р. Джексон, які

вважаються найбільш серйозними поціновувачами фантастичної концепції Ц. Тодорова. Перша з них додає до принципу “невпевненості” ще й власну концепцію “незрозумілості”, неясності, вважаючи, що складність і водночас витонченість фантастичного жанру приховано саме у його “незбагненності”. Р. Джексон у свою чергу наголошує, що фантастика існує тільки на межі між “реальним” та “вигаданим” (“*Fantasy: The Literature of Subversion*” London, 1981).

Проте найбільш присутніми видаються міркування англійського вченого Н. Корнвелла, який у праці під назвою “*Фантастична література: від готики до постмодернізму*” (“*The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*”, 1990), акцентує увагу на термінології, зокрема на особливості побутування терміна “фантастичне” у французькій та англійській мовах, на ментально-літературній природі фантастики, внутрішній дихотомії жанру: “чудесне” і “неймовірне”. Н. Корнвелл осмислює також ряд інших фантастичних концепцій – Е. Рабкіна, У. Ірвіна, С. Лема, С. Манлава і вже згадуваних К. Брук-Роуз та Р. Джексон. Аналізуючи твердження Ц. Тодорова про особливості жанрової природи фантастичного, дослідник пише: “Очевидно, що поняття “фантастичне” опозиціонує різним літературним теоріям. Справді, воно суперечить багатьом традиційним ідеям теорії жанру, хоча очевидно й те, що плідне дослідження “фантастичного” можливе лише в системі літературних жанрів [цит за: 81, с. 417]. Таким чином, це положення все ж не тільки підтвердило вагомість концепції Ц. Тодорова, а й додало якісно нових ознак до цієї тези: “фантастичне” стає немовби наджанром, історично сформувавшись на основі одночасно з ним існуючих наративних жанрів (роман, повість тощо) [цит. за: 81, с. 417]. Очевидно, саме це дослідження дало поштовх до розгляду фантастики як метажанру, хоча останнім часом загалом спостерігається тенденція до творення нових теорій жанру чи переосмислення його старих форм на сучасному рівні.

Щодо найбільш негативних відгуків на теорію Ц. Тодорова, то, однозначно, це критика Станіслава Лема. Якщо французький науковець “вужько” поділяє всі фантастичні твори від “незвичного” до “чудесного”, то польський дослідник вважає, що при цьому потрібно виділяти набагато більше чинників,

наприклад, алегоричність, іронічність тощо. Водночас незрозумілим було для Станіслава Лема було зведення до “фантастичного” і детективів, і “романів з продовженням”, вказуючи, що таким чином до аналізу Ц. Тодорова не ввійшло чимало вже реально існуючих жанрів фантастики чи тих, які хоча б теоретично мають можливість з’явитися.

Як уже зазначалося, зарубіжне літературознавство не пропонує цілісного аналізу фантастики в сукупності всіх її різновидів, хоча в 2007 році таку спробу здійснив Джон Клут. Відзначаючи необхідність терміна на позначення сукупності фантастичних творів та жанрів, науковець уводить аналог слов’янського *fantastika*. Цей термін охоплює готичний хорор, фентезі, наукову фантастику та утопію. Кожен із жанрів детально переглядається, однак концепція та термін, запропонований Дж. Клутом, все ж не прижився.

У польській літературі, що є красним письменством народу, який швидше вбирає у себе всі новації зарубіжного літературознавства і загалом науки, переборюючи за порівняно короткий час російсько-радянську вимушену заангажованість, фантастика не почуває себе обділеною, а є повноправною серед інших жанрів та різновидів літератури. Тому її знакові письменники-фантасти й відомі у світі, як, приміром, Станіслав Лем – автор романів “Солярис”, “Астронавти”, “Мир на землі”, повістей “Формула Лимфатера”, “Футурологічний конгрес”, “Казки роботів”, “Повернення з зірок” чи двотомної теоретичної праці “Філософія випадковості. Література в світлі емпірики” та ін.; Анджей Сапковський – творець “Саги про відьмака”, “Око Іррдеса”, а також Яцек Дукай – “Чорні океани”, “Інші пісні”, “Ідеальна недосконалість”, Анджей Земянський – “Автобан на Познань”, “Бомба Гейзенберга”, Яцек Комуда – “Розповіді з диких полів” та ін.

Усе ж тенденції, які панували в радянському літературознавстві, зокрема щодо означення і пріоритету наукової фантастики над іншими різновидами цього естетичного явища, були відчутні і в польській науковій думці. Варто згадати хоча б знову дискусію Цветана Тодорова і Станіслава Лема, де останній не визнає інших видів фантастики, крім наукової. А головна ідея його

несприйняття – це структуралізм, який, за С. Лемом, “є шкідливим, бо ліквідовує поняття диференційного розуміння художніх цінностей, заважає справжньому літературно-естетичному аналізу” [119, с. 464]. Тому польський фантаст і вчений різко розкритикував свого часу теорію французького структураліста, як і американських та західноєвропейських авторів цього спрямування, які, на його переконання, “не розуміються на теорії літератури (вочевидь, йдеться про систематику фантастики як жанру. – С.Х.) та й не займаються нею, хоч це надзвичайно потрібно” [119, с. 465].

А загалом, полишаючи дискусію, бо це предмет окремої розмови, зазначимо: окреслене значення цього явища для польської літератури Кароліною Марленгою цілком підходить і для всіх посттоталітарних країн: “Фантастика була єдиним знаряддям, яким послуговувалися автори з метою конструювання параболи. Втеча у світ недійсний була єдиним способом втечі від похмурої комуністичної дійсності і навіть створювала можливості маскуванню універсального послання творів” [286].

Серед польських учених особливо виокремлюємо дослідження теоретичного характеру Анджея Згожельського “Фантастика. Утопія. Наукова фантастика” (Варшава, 1980) (Andrzej Zgorzelski “Fantastyka. Utopia. Science fiction”). Він порушує питання жанрового визначення фантастики. Проаналізувавши низку дефініцій різних літературознавців, дослідник зауважує, що дуже часто автори будують їх концепцію насамперед на опозиції до об’єктивної реальності. Зрозуміла річ, що це йде ще від Платона, який вперше використовує термін “фантастичне мистецтво”, на означення неправдивої, недостовірної картини світу. Відповідно, інший тип літератури – міметичний – означає структурування зразка, максимально наближеного до реального. Таке розуміння літератури у процесі семіотизації тексту означало б сприйняття максимально уподібненої дійсності твору до реальної як “реалізм”, а будь-яке відхилення – як “фантастику”. Проте специфіка художнього світу не в імітації існуючого, реального, а у творенні власного, “вифантазованого” світу. Тому А. Згожельський акцентує на недоречності використання в цій термінології

понять нетотожності чи неподібності. “Фантастика дійсно існує у сфері фікції, і ствердження, що вона базується на недостатній схожості до реальності, тільки означає знак рівності між поняттями фікції і фантастики” [294, с. 20], – пише А. Згожельський.

Фантастика, на переконання дослідника, створюється відповідно до специфічних законів жанру і водночас є своєрідно образним порушенням цих же жанрових канонів. Це є, як доводить науковець, результатом стику двох різних форм художнього світу в одному тексті. Власне, А. Згожельський висвітлює фантастику як рединамізацію жанрових структур. Він це вбачає у взаємодії двох чинників, які можуть спричинити здатність літературних систем до передачі значень: тенденцію систем вбирати суворі канонічні форми (автоматизація) та потенціал структури до порушення традиційних законів (динамізація). Таким чином, фантастика, на думку вченого, виявляє себе як вирішальний чинник динаміки в еволюції тих систем, які оперують фантастичними елементами завдяки їхній функції порушувати встановлені закони жанру в межах структури тексту. Інакше кажучи, “поява фантастики – це руйнування усталених попередньо у тексті прав зображеного світу” [294, с. 21]. Концепція польського дослідника може викликати дискусії, аж до заперечень, але назагал ця праця містить докладний і аргументований теоретичний аналіз розвитку та трансформації цього жанру (здебільшого, на прикладі англійської та американської прози), що дає і, власне, дало поштовх до написання нових розвідок з цього питання на ґрунті саме польської літератури.

Подібну спробу, щоправда, вже на матеріалі художніх творів, зреалізував інший польський учений Генрик Дубовік у монографії “Фантастика в польській літературі” (1999) (Henryk Dubowik “Fantastyka w literaturze polskiej (Dzieje motywów fantastycznych w zarysie)” [279]. Автор подає загальні відомості про теоретичні досягнення у цьому питанні як польського, так і зарубіжного літературознавства (на наше переконання, цього дуже не вистачає сучасним українським студіям із проблем літературної фантастики – знати результати досліджень сучасних закордонних науковців, де цей процес віддавна активно

розвивається і всіляко культивується, на відміну від українського; хоча сьогодні все ж можна простежити і позитивні наукові інтенції у цьому питанні). Генрик Дубовік розглядає проблему дефініцій (по суті, вже традиційно для будь-якого зарубіжного вченого, який займається питанням фантастики), фабульні схеми, типологію фантастичної постаті тощо. Однак найбільшій уваги він приділяє фантастичним мотивам.

Творче побутування фантастичного в його студії оприявлено крізь такі періоди – Середньовіччя, Ренесанс, Бароко, романтизм, позитивізм, роки “Молодої Польщі”, міжвоєнний час та добу після 1945 рр. Більш докладно науковець аналізує творчість А. Міцкевича, Ю. Словацького, З. Красінського, Ю. Крашевського, а також С. Грабінського, беручи до уваги не лише їх загальновідомі твори, а й малодосліджувані. Характеризуючи особливості фантастичних елементів конкретного письменника, дослідник водночас зіставляє їх із творчістю інших митців відповідного періоду, наприклад, Адама Міцкевича та Юліуша Словацького.

Аналізуючи цілий ряд наукових дефініцій фантастики та наукової фантастики, російський літературознавець (передовсім теоретик) Є. Тамарченко виділяє в них принцип межовості. Саме межа, рубіж – це те місце, де зливаються воедино “чорне” і “біле”, у нашому випадку – реальність та вигадка. Власне, в усіх попередніх дослідженнях про такі категорії завжди мовиться, проте найбільш науково обґрунтовано вони постають саме в Є. Тамарченка. На його думку, “в пограниччі – природа фантастики”, більше того, “фантастика та її художній світ є межею межі” [220, с. 133]. Правда, науковець подає і таке визначення: “Фантастика породжується реальністю та сучасністю і обернена до них як метод їхнього художнього відтворення” [220, с. 141]. На протиположне твердження, що фантастика є методом, українські вчені Г. Панченко та М. Маковецька доводять, що фантастика може бути різною – і реалістичною, і романтичною, і модерністською, тому методом бути не може. О. Стужук також додає, що “фантастика перебуває у межах методу серед інших засобів та прийомів, але методом не є” [216, с. 57].

Як уже згадувалося, недостатня наукова зацікавленість фантастикою помітна не тільки на початку 90-х рр., але й загалом наприкінці минулого століття. Очевидно, цим можна пояснити відсутність будь-яких міркувань про її жанри в “Нарисах з теорії літератури” (К., 2010), (правда, написана праця Василя Іванишина набагато раніше [86]); у навчальному посібнику “Аналіз художнього твору” (К., 2013) В. Марка [134], згадується тільки науково-фантастичний різновид роману в “Короткому словнику літературознавчих термінів”, поданому у праці “Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості” (Житомир, 2009) ученим П. Білоусом [26]. За небагатослівними роздумами В. Пахаренка про фантазію як невід’ємну передумову художньої творчості відчутно, що автор не ставить собі за мету осмислити природу чи сутність фантастики, хоч у переліку творів українських і зарубіжних авторів названо ті, в яких оприявлений більшою чи меншою мірою елемент фантастичного [177, с. 40]. При наявності численних покликань на використовуване поняття “фантастичне” в підручнику Н. Ференц “Основи літературознавства” [238] воно не ставиться для глибокого осмислення в цьому виданні. Інший дослідник – Марія Моклиця – уже подає у “Вступі до літературознавства” [145] визначення “фантастика”, “наукова фантастика”, “фентезі”, “антиутопія”, “утопія”, щоправда, лаконічно в “Словнику термінів” для студентів. Київський теоретик літератури А. Ткаченко тільки називає “стильовий різновид” романої прози – химерно-фантастичні твори [225, с. 88], проте таким означенням він спонукає повернутися до джерел сучасної фантастики і фентезі зокрема. І цей перелік можна продовжувати. При цьому ми свідомі того, що кожен науковець має свої улюблені об’єкти і предмети досліджень. На сьогодні найґрунтовніше систематизував термінологію, пов’язану з фантастикою, Ю.Ковалів у літературознавчій енциклопедії за 2007 р. [123]. Та загалом можна підсумувати, що зараз проблемами фантастики в широкому смислі (чи вузькому) цього поняття в українській науці займається нечисленне коло науковців (А. Нямцу, Т. Бовсунівська, В.Захаржевська, Ю. Ковалів, О. Леоненко, М. Назаренко, Г. Сабат, Г. Сиваченко, О. Стужук,

С. Олійник та ін.). Правда, особливо активізувались дослідження про фантастичні твори та їх різновиди в Україні та сусідніх державах із організацією та проведенням Міжнародних наукових конференцій в КДУ та публікаціями збірників наукових статей “Слов’янська фантастика” (2012, 2015, 2016), як уже зазначалось.

Інший сучасний учений Н. Мафтин повернула із забуття західноукраїнську фантастичну прозу 30-х рр., представлену повістю Мирослава Капія (1888–1949) “Країна блакитних орхідей” (1932) та “фільмом прийдешнього” “На Сході – ми!” (1932) Івана Черняви (Еміль Кіцила) (1911–1943). Опираючись на означення головних стилів тогочасної літературної Варшави Єжи Квятковським, дослідниця аналізує їх як твори відповідно “метафізичної” й “політичної фантастики”. Ґрунтовні власні спостереження доповнюються міркуванням рецензентів тієї доби. Проаналізовані твори, написані молодими і ще недосвідченими авторами, постають як цікаві спроби пера “з точки зору становлення жанру” [135, с. 222].

Найавторитетнішим українським теоретиком та істориком літературної фантастики є Анатолій Нямцу. У монографії “Поетика сучасної фантастики” (2002) та інших монографіях він здійснює аналіз закономірностей її функціонування у світовій літературі (на жаль, тільки зрідка заглиблюючись в українську, скажімо, осмислюючи специфіку “українського Агасфера” в “Марку Проклятому” О. Стороженка чи подаючи в контексті прізвища вітчизняних авторів). Свої теоретичні синтези науковець виводить на основі осмислення величезної кількості художніх творів зарубіжних авторів, йдучи від конкретики до узагальнення та систематики, акцентуючи на найбільш поширених мотивах (мандрівки в часі, контактах з інопланетянами, “паралельних світів”, “альтернативної історії” та ін.), ідеях, концепціях, образах. При цьому автор розглядає найбільш вагомні аспекти “взаємодії поетики фантастичного із загальнокультурними зразками” [164, с. 41]. А. Нямцу, виділяючи ряд функцій фантастичного в літературі ХХ ст. (онтологічна, футурологічна, гносеологічна, прогностична, аксіологічна та ін.), говорить і про “авантюрну фантастику,

містичну фантастику, екологічну фантастику”, а також соціальну, філософську, гумористичну фантастику [164, с. 6], і цей перелік, звісно, можна продовжувати.

Автор справедливо наголошує на специфіці і складній взаємопов’язаності науки і мистецтва, що часом не враховується дослідниками фантастики як жанру. Відтак не можна не погодитись із міркуваннями ученого (які він висловлює, аналізуючи праці Т. Чернишової) про неоднозначність і дискусійність висновків навіть авторитетних дослідників. Бо й справді, вони зроблені на основі якоїсь частини художніх творів, адже неможливо, додамо, перечитати й проаналізувати всі твори фантастичного змісту не лише у всіх літературах світу чи Європи, а й навіть у якійсь окремо взятій національній літературі. Тому, зрозуміло, йдеться про умовність підсумків зробленого, які будуть доповнюватися новими дослідженнями художніх творів різних національних письменств.

Аргументовано науковцем і те, чому він вагомого значення надає осмисленню аспектів легендарно-міфологічної традиції у різних фантастичних жанроутвореннях (наприклад, легенди про Фауста, Атлантиду, Агасфера, Грааля, міфи про Прометея чи троянського циклу, Геракла, на основі яких будуються сучасні літературні міфи). Ґрунтовні наукові праці А. Нямцу можуть слугувати поштовхом і стимулом для дослідження специфіки національної, скажімо, української фантастичної літератури.

Незважаючи на те, що й нині “саме поняття фантастичного набуло розмитого характеру, а спроба виділити “чисту” фантастику є безперспективною з точки зору науки” [164, с. 5], все ж варто сьогоднішнім дослідникам цього пласту літератури давати свою конкретизацію термінів. Хоч існуючі наукові дефініції не є ще настільки досконалими, щоб увести їх в енциклопедичні видання, та вони кожен по-своєму “рухають” наукову думку стосовно такого неоднозначного поняття, як фантастика та її жанрові різновиди. Відтак дискусії щодо проблеми формотворчої сутності фантастики, класифікації її підвидів і досі триває. Найпопулярніший і водночас найпростіший підхід до цього питання розділяє фантастику на наукову фантастику та фентезі, власне поділ на те, що

більш вірогідно може втілитися в реальність (на основі наукових дослідів у майбутньому) і те, що, вочевидь, ніколи не здійсниться.

У другій половині ХХ століття, особливо в 60–70-х рр., у критичних і літературознавчих статтях досить часто говорилося про наукову фантастику. Але варто зазначити, що радянське літературознавство сприймало наукову фантастику як єдино можливу форму розвитку фантастики. І це зрозуміло. Дослідниця цієї проблеми в українському літературознавстві Наталія Чорна вважає суттєвою рисою цього типу літератури “її здатність створювати гіпотетичні картини майбутнього на підставі соціально-наукових прогнозів” [255, с. 44]. Це можна пояснити й тим, що такого роду література “підіграла” ідеології тогочасного радянського суспільства, котре якщо і не насправді, то принаймні на сторінках фантастичної книги, була лідером у науково-технічних дослідженнях і відкриттях. При цьому проблема класифікації все ж існувала. Н. Чорна виділяє кілька жанрових структур у такого типу творах, зокрема “роман-утопію” і “фантастику соціальних пересторог”, залежно від того, “чи втілює письменник свою позитивну суспільну програму, чи змальовує небажаний, негативний варіант майбутнього як наслідок можливого розвитку соціальних тенденцій сучасності” [255, с. 44]. Доречно зазначити, що в російському літературознавстві більшість науковців цікавилися цією проблемою, але чіткого визначення наукової термінології чи конкретної класифікації в цьому аспекті теж не подали.

Відрадно відзначити, що за останнє десятиліття появилось кілька досліджень молодих учених української літературної фантастики, зокрема її жанрових різновидів. Так, О. Стужук запропонувала тлумачення художньої фантастики як метажанру, осмисливши доволі докладно різні тлумачення поняття фантастики та її класифікації зарубіжними та українськими науковцями і подаючи вагомні аргументи стосовно відстоювання своїх визначень. Олександра Леоненко досліджує жанр фентезі в українській прозі кінця ХХ – початку ХХІ століття на основі фантастичних творів Г. Штоня та Г. Пагутяк. При цьому авторка визначає жанрові риси українського фентезі та його творчого

побутування в останні десятиліття літературного процесу на основі літературознавчих і філософських праць західноєвропейських та українських учених. С. Олійник осмислює творчість Олеся Бердника крізь проблемно-тематичний аспект, моделі характеротворення, ідіостилістичні засоби образотворення та інтертекстуальні зв'язки доробку письменника з науковими концепціями, міфологічними парадигмами та історичними фактами. Ірина Кияк досліджує фантастичні та футурологічні твори С. Лема крізь призму жанру.

Тому в цьому аспекті дисертацію Олесі Стужук “Художня фантастика як метажанр” на сьогодні можна вважати чи не єдиним теоретичним дослідженням явища фантастики в усіх його проявах на прикладі саме українських літературних творів різних періодів. Відзначаючи різнопланове використання понять фантастики і її різновидів не тільки в національному, а й у світовому літературознавстві, дослідниця пропонує розглядати літературну фантастику з позиції саме метажанру, що об'єднане не тільки предметом зображення, а й (насамперед) способом художнього вираження. Із цієї дефініції випливає розмежування фантастики як прийому (застосування фантастичних засобів та елементів у нефантастичних творах) та як концепту (основний тематичний і жанротвірний чинник твору).

Фантастичне (фантастика-прийом) дослідниця аналізує крізь призму його становлення в період Середньовіччя, у бароковій літературі, у межах класицизму, загалом у міфах, українських народних казках, героїчному епосі. Також авторка осмислює подальше побутування фантастичного у літературі ХІХ-го в межах бурлеску та романтизму (на прикладі творів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, М. Костомарова) та ХХ століть у хронологічному і стильовому аспектах (на матеріалі творів Лесі Українки, Наталени Королевої, В. Винниченка, Ю. Яновського, М. Йогансена, Юліана Шпола, Гео Шкурупія, Б.-І. Антонича, Емми Андієвської, О. Ільченка, Ю. Андруховича та ін.). О. Стужук доводить, що фантастика-прийом є складником багатопланових прозових та поетичних структур, а відмінності у

його функціонуванні полягають насамперед в естетичних основах літературних напрямів.

У межах фантастики-концепту Олеся Стужук мотивовано виділяє три групи – власне фантастику, наукову фантастику та фентезі. Щодо першого підвиду дослідниця проводить комплексний аналіз на трьох рівнях: тематичному, композиційному та стильовому, залучаючи твори “Страшна помста” М. Гоголя, “Журавель” Ю. Юрченка, “Київські відьми” О. Сомова та “Огнений змії” П. Куліша. Наукова фантастика в українській літературі представлена значно більшою кількістю художніх текстів (твори В. Владка, О. Бердника, Вікт. Савченка, Вол. Савченка, І. Росоховатського, О. Тесленка тощо), включаючи до їх контексту й ті, що належать до різних родів, хоча переважають, звичайно, епічні жанри. Тому дослідниця аргументовано пропонує вважати і це явище як метажанр у вузькому значенні, але у межах фантастики як значно більшого метажанру. Останній різновид – фентезі – донедавна в основному належав сучасним творцям: українським письменникам, переважно російськомовним – Генрі Лайон Олді, Марина та Сергій Дяченки, Володимир Арєнєв, Яна Дубинянська, у творчості яких домінантною є людина, а не атрибутика (що радше може зустрічатися у творах наукової фантастики).

Вищеназвана праця О. Стужук є актуальною для українського літературознавства сучасної доби, і свідченням цього є покликання на це дисертаційне дослідження фактично у кожній подальшій науковій роботі з теорії чи історії фантастики як української, так і зарубіжної (до прикладу, О. Олійник “Інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики О. Бердника” (2009), С. Вівчар “Художні домінанти постмодерної літературної фантастики (на матеріалі хорватської літератури)” (2015) тощо).

Таким чином, проаналізувавши головні положення щодо дефініцій фантастики провідних літературознавців, солідаризуємося з тезою, що найповніше сутність фантастики репрезентує метажанр як система “синтетичних міжродових й суміжних утворень, що мають ознаки всіх трьох літературних родів, а також дотичних до них жанрів науки чи мистецтва,

об'єднаних за певною ознакою” [215, с.12]. Олеся Стужук – автор уже згадуваного дисертаційного дослідження “Художня фантастика як метажанр” – додає, що вони “об'єднані не лише загальним предметом художнього зображення (зовнішній аспект), а насамперед способом художнього вираження (внутрішній аспект), що впливає з особливого типу естетичного мислення-відчуття та художнього бачення” [216, с. 64].

Пропонуючи своє власне визначення фантастики, ми опираємося на вже існуючі та враховуємо твердження науковців про жанр та метажанр (І. Денисюк, Ю. Ковалів, Н. Копистянська, А. Нямцу, О. Стужук, Ц. Тодоров). Тому фантастика як літературознавче поняття – це динамічний метажанр із чіткою домінантою “фантастичного” (незвичайного, ірреального, таємничого, чудесного, умовного), що віддзеркалює через взаємодію змісту й форми людські й суспільні проблеми, які б часопростори не відображалися письменниками, та героїв-персонажів (реально-віртуальних, міфологічних, історичних, казкових, уявних), взаємозумовлених засобами і прийомами моделювання незвичного світу та компонентами ідіостилю.

1.3. Проблема класифікації жанрів фантастики в літературно-критичній рецепції

В останнє десятиліття минулого ХХ та на початку нового століття в українському літературознавстві починає активізуватись процес осмислення теоретичних проблем фантастики як окремого важливого типу літератури. Звичайно, цьому передували розвідки, що стосувались радше окремих аспектів чи різновидів фантастики: оглядового плану розмисли М. Пивоварова, О. Положія, Н. Чорної “Українська фантастика сьогодні»; монографії, присвячені осмисленню розвитку конкретних жанрів чи безпосередньо творців фантастичних творів – Г. Баран (Сабат) “Роман-пантопія В. Винниченка “Сонячна машина»: проблематика, особливості поетики” (2001), “У лабіринтах утопії та антиутопії” (2002), М. Назаренка “Реальности чуда о книгах Марини и

Сергея Дяченко” (2005), Г. Сиваченко “Сонячна машина” В. Винниченка і роман-антиутопія ХХст.” (2006); окремі статті Т. Бовсунівської, І. Дзюби, О. Жупанського, М. Ільницького, Н. Кирюшко, Т. Литвиненко, Тимура Литовченка, Є. Нахліка, Л. Скорини, М. Славинського, В. Соболя, М. Стріхи, В. Чобанюк та ін., а також з історії вітчизняного фантастичного процесу (В. Карацупа, О. Левченко). У Канаді опублікована праця Волтера Смирніва про українську наукову фантастику ХХ ст., що вийшла англійською мовою.

Однак класифікація жанрів є одним із найбільш проблемних аспектів. Невирішене питання принципів поділу різновидів фантастики тягне за собою й труднощі у процесі аналізу цих явищ. Різні дослідники застосовували відмінні методи щодо розподілу.

Так, В. Чумаков запропонував класифікацію, де виділяє фантастику “формальну, стильову” і “змістову”, у яку входять “змістова утопічна” і “науково-соціальна” [257, с. 47]. Однак при такому поділі важко встановити межу між запропонованими жанрами чи піджанрами, бо хіба науково-соціальна фантастика не може бути за змістом утопічною. Ось чому дослідниця російської фантастики Т. Чернишова вважає таку класифікацію “найскладнішою” із запропонованих [250, с. 230]. У статті “О старой сказке и новейшей фантастике” вона доводить органічну взаємопроникність наукової фантастики і казки, цілком справедливо засвідчуючи ознаки кризи жанру, бо завершилось його “перше коло” розвитку, настав період пошуків “нових шляхів” [250, с. 247]. Як на 1977 рік, то гіпотеза цілком прийнятна, щоправда, з нижченаведеним міркуванням важко погодитись в усьому: “Можливо, НФ (наукова фантастика. – С.Х.) в майбутньому просто зіллється з великою літературою і перестане існувати як самостійне явище...” [250, с. 248]. Принаймні на початку ХХІ століття цей прогноз не справджується.

До середини 80-х років уся фантастика радянського періоду розглядалася як наукова. І вже всередині неї виділялися жанрові підвиди – космічна, пригодницька, детективна, гумористична, історична тощо. На сьогодні фантастознавці схильні виділяти два основні жанри фантастики – наукову

фантастику та фентезі (як уже згадувалось), які також мають власні піджанри. Класифікація жанрів фантастичної літератури нині недостатньо розроблена в основному через значну дифузю фантастичних жанрів, причому вона відбувається не лише серед піджанрів наукової фантастики і фентезі, а й на їхній межі.

Є. Брандіс у статті “Наукова фантастика і людина в сучасному світі” пропонує таку класифікацію фантастичної літератури: “Поетика фантастичної творчості тримається завжди на допущенні: “а що було б, якщо...”. Але при цьому номенклатуру фантастики зводять щонайменше до чотирьох різновидів. Я б їх виразив фігурально: 1. що могло б відбутися насправді (фантастика прогностична, інженерна, винахідницька); 2. чого не може відбутися ні за яких умов (фантастика “ненаукова”, ірраціональна, казкова); 3. що повинно бути в ідеалі (фантастика утопічна, позитивна); 4. чого не має бути, чого варто побоюватися (фантастика негативна) “попередження”, “антиутопії”)” [30]. Запропонована класифікація загалом прийнятна тому, що автор акцентує на найважливіших жанрах фантастики, які наявні не тільки в кінці 70-х рр. ХХ ст., а й на початку ХХІ віку (науковій фантастиці, фентезі (за сучасною термінологією), утопії й антиутопії, Означення «фентезі» тоді ще не використовувалось радянськими дослідниками.

У праці Г. Гуревича “Карта країни фантазій” пропонується такий поділ фантастики: “Назвемо фантастикою літературу, (...) де істотну роль відіграють фантастичні образи... Науковою будемо вважати ту фантастику, де незвичайне створюється матеріальними силами: природою або людиною з допомогою науки і техніки. Фантастику, де незвичайне створюється “надприродними” силами, будемо називати ненауковою фантазією” [58, с. 90]. Отже, автор не вводить усі жанрові різновиди фантастики, а синтезує їх, по суті, у два види (ненаукова і наукова фантастика).

Деякі дослідники, зокрема О. Ковтун, надають перевагу терміну “раціональна фантастика” на позначення наукової фантастики. Така назва може видатися коректнішою, оскільки епітет “наукова” часто є суперечливим і доволі

невизначеним. Означення “раціональна фантастика” пов’язане з настановою письменника на раціональне подання фантастичного елемента, який є докладно аргументованим (часто використовуються покликання на сучасні й вигадані джерела, імітація газетних статей, оповіді очевидців, широке залучення історичних фактів тощо), логічно й ретельно “вписаним” у реальність. У такий спосіб письменник-фантаст створює ілюзію правдоподібності, науковості.

А коли в 70-х рр. теоретики та історики літератури наукову фантастику класифікували, виходячи зі змістової сутності та стильової манери письменника, на пригодницьку, філософську та іронічно-пародійну з додатком фантастики “філософської і психологічної”, то врешті-решт приходили до думки про умовність кожної класифікації та її нерозробленість. До цього додаємо, – не тільки кілька десятиліть тому, а й зараз, коли відбулися особливо помітні зміни в усьому: в методології літературознавства, кардинально нових наукових підходах, різних складових змістово-формотворчих виявлень у структурі художнього тексту.

Дослідниця О. Ковтун виокремлює шість самостійних типів художньої умовності: наукову (раціональну) фантастику і фентезі (fantasy), казкову, міфологічну, сатиричну і філософську, більш або менш пов’язаних із жанровими структурами літературної чарівної казки, утопії, притчі, міфологічного, фантастичного, сатиричного роману і т. п. Як видно із поділу, науковець розширює рамки дослідження, обираючи умовність базовим поняттям для осмислення наративу про незвичайне в руслі філософської та естетичної категорій і як складової поетики різних жанрів та галузей літератури в їх синтезі. Хоча зрозуміло, що у сферу нашого аналізу потрапить лише та проза фантастичної літератури і віднесені до неї твори, що розкриватимуть жанрову структуру сучасної української літературної фантастики – передусім власне фантастики, наукової фантастики, фентезі, утопії й антиутопії.

Ще одна складність полягає у виробленні принципів аналізу різних варіантів оповідності про фантастичне. Це принципово важливе питання в осмисленні не лише понять “фантастика” і “фантастичне”, а й усіх названих і не

згаданих тут жанрових структур літературної фантастики. Адже зрозуміло, як непросто виокремити різновид, скажімо, антиутопії від наукової фантастики, як нелегко розмежувати фентезі від літературної казки тощо. Однак кожен тип умовності, закладений у таких структурах, за всієї жанрової невизначеності все ж спонукає дослідників до конкретного розпізнавання, навіть більше, кожен вдумливий та ерудований читач здатен визначити жанр твору: це фантастика, притча, чи міф?

Як відбувається подібне розмежування? Логічно було б передбачити, що воно здійснюється на основі неповторного набору художніх засобів, котрі має у своєму розпорядженні кожен із типів вимислу. Однак ця гіпотеза навряд чи правильна. Адже одні й ті самі принципи перетворення реальності, не кажучи вже про конкретні прийоми, образи і деталі, з однаковим успіхом можуть використовуватися в різних жанрах. Наприклад, “дивовижних” героїв можна зустріти й у фентезі, і в казці, і в міфі, і навіть у науковій фантастиці. У кожному із цих жанрів вони набувають власної мотивації та функції. Зрештою, різні типи оповідності про незвичайне можуть довільно обмінюватися образами та персонажами, переосмислюючи “незвичайне” в дусі раціонально-фантастичної гіпотези, філософської алегорії і т. д. Відтак специфіку окремих типів оповідності про фантастичне можна виявити не на рівні окремих прийомів або навіть сукупності виражальних засобів, але тільки з урахуванням єдності змістового і формотворчого аспектів твору літературно-художньої фантастики. Висновок про приналежність тексту такого типу літератури до певного різновиду оповідності про незвичайне може бути зроблено на основі аналізу, котрий розкриває мету і спосіб використання вимислу й особливості картини світу, створеної письменником-фантастом. Інакше кажучи, необхідно розглядати цілісність моделей реальності. Такий аналіз здатний показати, які факти і риси реального життя використовує для зображення видуманого світу автор, як він переосмислює ці факти, надаючи їм незвичайного вигляду; і головне – для чого відбувається переосмислення, які теми дозволить зачепити, які питання поставити.

Вивчення змістової і художньої специфіки кожного з різновидів фантастики можна провадити в певній послідовності аспектів. Перш за все можна звертати увагу на його мотивацію (як обґрунтовується автором поява незвичного й чи обґрунтовується вона загалом), форми вираження незвичайного (“чарівне” у казці, “потенційно можливе” у науковій фантастиці і т. п.), особливості образної системи; просторово-часовий континуум, у якому розгортається дія (і його “речове” оформлення з допомогою незвичайних предметів та деталей).

Зрозуміла річ, що найперше ми звертатимемо увагу на форми вираження незвичайного, на створення і з’ясування поетики жанрової структури на прикладі сучасної української літературно-художньої фантастики як своєрідного типу художнього мислення та ідейно-образного самовияву. У цьому розділі, надто ж в історико-літературних частинах нашої праці, прагнутимемо до того, щоб здійснене нами дослідження особливостей жанрової структури літературно-художньої фантастики (на матеріалі нинішнього національного письменства) спонукало дослідників наступних десятиліть розвитку літературного процесу до осмислення нових різновидів, які щоразу появлятимуться з рухом суспільної та ідейно-естетичної думки.

Більшість учених до жанрів наукової фантастики відносять й утопію. Цей термін наявний в усіх словниках-довідниках чи літературознавчих енциклопедіях. Знову ж таки, залежно від року видання того чи іншого посібника, зміст його розширюється і доповнюється відповідно до динаміки літературознавчого осмислення певної доби, уведення “повернених” письменників, творів, понять тощо. Так, в одному з них читаємо, що утопія – фантазія, нездійсненна мрія. В іншому як приклад подається роман “Сонячна машина” Володимира Винниченка [124, с. 703]. В “Літературном енциклопедическом словаре” (М., 1987), де порівняно з попередніми подібними виданнями наявний глибший (попри деяку неминучу засоціологізованість, бо ж переходова доба) аналіз цього жанру як на прикладі різних епох в зарубіжній літературі, так меншою мірою і в російській, виділяються такі поняття, як

“первинна” і “вторинна утопія”, що не сприяють чіткості термінологічного визначення. В найновішій “Літературознавчій енциклопедії” уже чітко виділяється утопія “як літературний жанр”, що “іноді розглядається як різновид наукової фантастики, в якому піддана критиці сучасність” [123, с. 517].

На наше переконання, найбільш поширеними відгалуженнями-жанрами фантастики сучасної доби є якраз утопія, антиутопія, власне фантастика, фентезі й наукова фантастика. Утопія як літературний жанр має свою тривалу історію: від появи утопійних елементів у “Державі” Платона, знакової “Утопії” Т. Мора, якій завдячуємо саме таким терміном, “Міста Сонця” Т. Кампанелли, французьких утопістів і т.д. до уже минулого ХХ ст. із романами “Люди як боги”, “Машина часу” Г. Веллса, “На білому камені” А. Франса чи “Сонячної машини” В. Винниченка, “Туманності Андромеди” І. Єфремова, “Серце Всесвіту” О. Бердника та багато інших. І якщо спочатку утопія означувалася етимологічно як місце, якого нема, як нездійсненна мрія, то згодом дослідження поглиблюються і водночас розширюються стосовно сутності утопічного мислення як літературознавцями, так і філософами, соціологами чи безпосередньо й самими авторами фантастично-утопійних творів. На сьогодні відомо безліч різних класифікацій, які пропонувалися на основі осмислення конкретних текстів різних періодів, суспільств, підходів. У Польщі дослідженням утопії активно займався Є. Шацький, в Росії – В. Чалікова, яка першою і переклала дві його праці, об’єднавши в одну – “Утопия и традиция” (1990), згодом уклавши антологію зарубіжної літератури “Утопия и утопическое мышление”, в Україні – згадувані вже дослідники утопічного/антиутопічного Г. Сабат, Г. Сиваченко, а пізніше В. Захаржевська (у зіставленні болгарської й української утопії/антиутопії) та О.Стужук. Їм передували перші, глибокі розвідки О. Білецького, М. Зерова та ін. у 20-х рр., в яких осмислено згадану проблему на прикладі першого в цьому жанрі роману В. Винниченка.

На сьогодні більшість учених утопію відносять до наукової фантастики. Якоюсь мірою цьому сприяло те, що в колишньому тоталітарному суспільстві утопічні ідеї, експерименти про щасливе буття на острові чи іншому

умовно-незвичайному світі блокувались, по суті допускалась до друку найчастіше наукова фантастика, але в межах дозволеного цензурою або в періоди “суспільних потеплінь” (“Сонячна машина” В. Винниченка надрукована за кордоном, згодом в Україні в 20-х, а повернулася остаточно тільки наприкінці 80-х; після смерті Сталіна появилася “Туманність Андромеди” І. Єфремова чи відома історія із “Зоряним Корсаром” О. Бердника). Деякі вчені не виокремлюють утопії “в межах художньої фантастики”, відводячи їй роль “елемента, прийому” (О. Стужук). Стосовно багатьох творів такі міркування є прийнятними. Все ж більш коректно, на нашу думку, вважати утопію як самостійний жанр, який також може побутувати у межах фантастики як складова метажанру уже за своєю головною сутністю, так би мовити, природою, не кажучи вже про можливі її концепції: “ідеал”, незвичайний “експеримент”, альтернатива, запропоновані Є. Шацьким. **Тобто утопія** не може бути тільки різновидом наукової фантастики. Врешті, не в усіх утопічних за концепцією текстах наука/техніка виявляє себе як концепт. Варто виходити зі специфіки і конкретики утопічних творів, в яких наукова фантастика може бути складовою цілісної художньо-фантастичної структури, а може й не бути.

Антиутопія вже за етимологією вказує на заперечення утопічних варіантів суспільства, тому й поширені ще інші, по суті, синонімічні назви “негативна утопія” чи “роман-попередження”. Це “різновид сучасного роману, в якому окремі тенденції розвитку суспільства подаються у негативній історичній перспективі” [234, с. 69]. Власне, у цих жанрових різновидах фантастики домінантною є “песимістичний погляд на майбутнє, розчарування у цінностях цивілізації” [234, с. 69]. Поряд із найбільш відомими зразками цього жанру в світовій літературі (третя та четверта книги “Мандрів Гуллівера” Дж. Свіфта, “451 по Фаренгейту” Р. Бредбері, “Іруон” С. Батлера, “Машина часу” Г. Веллса, “Чудовий новий світ” О. Хакслі, “1984” Дж. Оруела, “1985” Е. Берджесса та ін.) літературознавці на початку третього тисячоліття називають й українських авторів: Павла Тичину (“Прометей”), Остапа Вишню (“Чухраїнці”), Галину Пагутяк (“Смітник Господа нашого”, “Радісна пустеля”, “Записки Білого

Пташка”), В. Кожелянка (“Дефіляда в Москві”, “Конотоп”), О. Ірванця (“Рівне/Ровно”), Нілу Зборовську (“Українська реконкіста”), О. Тесленка тощо. Сюди ж додаємо останні твори Ю. Щербака (“Час смертохристів. Міражі 2077 року”, “Час великої гри. Фантоми 2079 року”), Т. Антиповича (“Хронос”), “Матріополь” В. Тарнавського чи Марини і Сергія Дяченків (скажімо, I і III-я умовно виділені частини роману “Дика енергія. Лана” та ін.).

І нарешті, один із найпопулярніших на сьогодні жанрів фантастики – фентезі, який у зарубіжному літературознавстві почали досліджувати ще в 70-х роках ХХ століття, а в українському про нього почали говорити тільки на рубежі минулого і сьогоdnішнього віку. Володимир Єшкілев (у “ПЛЕРОМІ 3’98”) трактує його як “літературний жанр деміургійного дискурсу. Термін “фентезі” виник як опозиція до терміна “наукова фантастика” для означення деміургійних (фантастичних) літературних творів, не заангажованих до передбачень наукового і технічного прогресу, дія яких відбувається у персональних світах, декорованих здебільшого в стилі готичного роману”) [185, с. 14].

Отож фентезі як жанр вважається, по суті, новим в українській літературі (бо тільки з 80-х років почав розвиватися). Тому, зрозуміло, як і все нове, модерне, він має своїх прихильників і опонентів. Це засвідчили міркування літературознавців, критиків, письменників, загалом читачів сучасної фантастики, які роздумували на сторінках журналу “Книжковий клуб плюс” на тему “Фентезі: відстань до істини” (2006 рік). Звичайно, тут варто як приклад навести назви відомих творів В. Земляка (“Лебедина зграя” і “Зелені Млини”), читані в дитинстві казки, тобто так чи інакше різні вияви фантастики. Глибоким і справедливим є міркування про те, що химерна проза є “предтечею фентезі”.

І справді, як тут не згадати романів Є. Гуцала (“Позичений чоловік...”), В. Дрозда (“Ірій”), П. Загребельного (“Левине серце”), Ю. Щербака (“Хроніка міста Ярополя”) та ін. чи з попереднього десятиліття Олександра Ільченка, який своїм романом “Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця”, по суті, започаткував химерний струмінь української літератури на початку другої половини ХХ століття. Але ж можна шукати елементи

фантастики, навіть фентезі, у ще глибших джерелах (фольклор, міфологія, бурлеск, ранній український період творчості М. Гоголя (“Страшна помста”, “Вій”, “Вечори на хуторі біля Диканьки”) чи з петербурзької доби (“Ніс”), Г. Квітки-Основ’яненка (“Мертвецький великдень”, “Конотопська відьма), О. Стороженка (“Марко Проклятий”), окремих розділів “Енеїди” І. Котляревського, безперечно “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського, “Лісова пісня” Лесі Українки та інших.

Тимур Литовченко уточнив різницю між фантастикою, “просто фікшн”, “fantasy” і “науковою фантастикою”, “science fiction”, котрі ще дехто плував на початку 90-х, навіть із письменників. “В результаті нині отримую критичні зауваження рецензентів на свою адресу за надто велику розмитість меж фантастики в моєму розумінні, – пише він. – Бо з моєї точки зору, “просто фікшн” – це й улюблений мій horror (“жахлики”), і містика, і химерна, й філософська проза, й альтернативна історія... і ще багато-багато чого іншого, аж до утопії та антиутопії. І все це розмаїття правомірно об’єднувати коротким іноземним терміном fantasy” [122, с. 8]. І все ж письменник не нав’язує свою термінологію, а радить послуговуватися думками авторитетних фахівців, “які звужують жанрові рамки фентезі до творів, дія яких розгортається в світах, населених міфічними істотами, а головними персонажами є герої та особи королівської крові, ... окрім нечистої сили і добрих духів” [122, с. 8]. Правда, з Тимуром Литовченком можна дискутувати з приводу того, чи фентезі напрям у фантастичній літературі (як у фіналі своїх міркувань стверджує автор), чи жанр або різновид фантастики, але не можна не погодитися, що “українська міфологія аж ніяк не гірша за скандинавську, тому цілковито заслуговує на роль “бази” для нових фентезійних творів” [122, с. 9].

В Олексія Жупанського теж немає чіткості у дефініціях: він говорить то про фантастичну літературну течію, то про фентезійний стиль, а то й про те, що “фентезі важко вважати окремим літературним жанром” [79, с. 10].

Та найбільш критичним був “виступ” Григорія Штоня, який своє категоричне неприйняття обговорюваного жанру висловив у заголовку “Цвіль”.

На переконання літературознавця, “фентезі справді паразитує і квітне на літературі” [270, с. 11], воно є тією цвіллю, в якій нема “живого життя” [270, с. 12]. Відчувається, що автор висловлюваних міркувань негативно ставиться до жіночого фентезі, де “автореси” подають “не витвір, а продукт Розпаду”, де вони “полюбляють мати за місце дії фешенебельні офіси, аеробуси, Париж, Лондон, Нью-Йорк. Або вже згадуване – але позаісторичне – Середньовіччя”, “з розрахунком на якомога повніше демаскування цілковитого апсихологізму про місця і людей, де пересічний читач поки що не бував. Або ніколи не буватиме. Здебільшого – у парі з автором, котрий теж не проти почутися тим, ким не є” [270, с. 12]. Зрозуміло, що з автором цих критичних процитованих і не процитованих тут думок можна погодитися тільки тоді, коли мова йде про сліпе епігонство, починаючи від “батька” фентезі Д. Толкіна і цілого ряду його нетворчих “послідовників” у різних літературах світу і в нас, в Україні, у творах яких і справді хотілося б глибшої, психологічної мотивації вчинків, дій, менше сурогатності й більше свого, національного, загалом високохудожніх фантастично-фентезійних витворів.

Фентезі в наше століття ділить із науковою фантастикою ментальний простір, анітрохи не втрачаючи при цьому власної ірраціональності. Адже XXI-е століття – не тільки сторіччя електроніки й інформатики, роботів і місяцеходів. Це ще й століття “повернення до джерел”, до міфу й казки, містики й медитації, колективних уявлень і “граничних” станів свідомості. Словом, це століття, синтезу з усвідомленням остаточного поділу на “природне” й “надприродне”. Нині краще чесно визнати існування простору логічно не з’ясовного, ніж запліщувати на нього очі. Та чи сучасна людина є такою вже об’єктивною і матеріалістичною, як тривалий час було прийнято вважати? “Чи принципова різниця між її пристрасною до наукових (і псевдонаукових) прогнозів і сенсацій – від НЛО до сніжної людини – і середньовічною свідомістю, що живе у світі ангелів і демонів, напередодні пекла й раю?” [104, с. 66].

До прикладу, Є. Тмарченко пише, що “фантастичне починається на межі законів природи, і фантастика існує настільки, наскільки вона виходить за ці

межі і не покривається логічною мотивацією та поясненнями” [220, с. 132]. Український теоретик та історик літератури з Мюнхена І. Качуровський вважає, що “художня література може бути фікційна” та “нефікційна” [93, с. 111]. Перша базуватиметься “на творчому вимислі, на поетичній уяві, а конкретніше – на фантазії, фантастиці та абсурді” [93, с. 111], тобто десь із другої половини минулого століття, претендуючи на перше місце. Друга, нефікційна, “тримається справжніх речей і дійсних подій-випадків”. Акцентуючи на різниці понять “фантазія” і “фантастика” в літературознавстві, учений все ж подає досить широкий поділ на фантастичні і нефантастичні твори, без чіткішої їх конкретизації. Правда, добре орієнтуючись у світовому письменстві, починаючи від літератури європейського Середньовіччя, автор тут же доповнює вищесказане п’ятьма головними типами фантастики: “фантастика еллінських мітів, фантастика народної казки, фантастика лицарської поеми”, “фантастика готичних новель і романів”, а також “наукова фантастика”, “що від них стоїть” окремо [93, с. 113].

Таким чином, подаючи різні підходи учених до класифікації жанрів фантастики, у наступних розділах будемо конкретизувати їхні особливості на прикладах української літератури. У дисертації будемо розглядати жанри – власне фантастику, фентезі, наукову фантастику, а також утопію та антиутопію.

ВИСНОВКИ ДО 1 РОЗДІЛУ

В українській літературознавчій науці, порівняно із зарубіжною, мало уваги приділялось теоретичному осмисленню ключових питань, пов’язаних із природою фантастики, її жанровими різновидами, класифікаціями. Навіть у 90-х роках ХХ – початку ХХІ століття у підручниках, курсах лекцій авторитетних учених із “Теорії літератури” та “Вступу до літературознавства” для студентів вишів не вважалось за потрібне піднімати їх для вивчення чи глибшого дослідження майбутніми учителями-словесниками або науковцями (П. Білоус, В. Іванишин, В. Марко, В. Пахаренко, Н. Ференц та ін.). Аж у

навчальному посібнику (2011 р.) М. Моклиці у “Словнику термінів” подано пояснення термінів “фантастики”, “наукова фантастика”, “фентезі”, “утопія”, “антиутопія”.

Найповніше і найглибше на сьогодні всі вузлові й дотичні до фантастики терміни представлені у двотомнику “Літературознавчої енциклопедії” (“Академія”, 2007), укладеної проф. Ю. Ковалівим.

Поняття “фантастичне” і “фантастика” у різних літературознавчих вираженнях було предметом наукового осмислення у працях зарубіжних (Ц. Тодоров, Г. Дубовік, А. Згожельський, Ю. Кагарлицький, О. Ковтун, С. Лем, Є. Чернишова, М. Фрумкін) та вітчизняних дослідників (В. Державин, І. Качуровський, А. Нямцу, Н. Чорна, С. Олійник, О. Стужук). Попри різні підходи та неоднозначні міркування учених залежно від наукового досвіду, систематичного чи спонтанного осмислення вищезгаданих наукових дефініцій на основі різних літературних практик, реципієнт сприймає текст як фантастичний тоді, коли центральній фантастичній концепції чи образу “підпорядковується все у творі”, коли художній “вимисел”, “художня умовність” працює на фантастику як центральну чи другорядну дефініцію у всій системі жанрової структури. При цьому нерідко вчені виявляють парадигму фантастичне/нефантастичне як альтернативу до реальної дійсності. Загалом неоднозначність міркувань науковців зумовлює, з одного боку, термінологічну нечіткість, а з іншого – породжує дискусії, в яких так чи інакше народжується істина.

Проблема класифікації жанрів фантастики не менш дискусійна й неоднозначна. У вітчизняній літературознавчій думці її не оминають в оглядових розмислах М.Пивоваров й О. Положій, у спеціальних розвідках Н. Чорна, Г. Сабат та Г.Сиваченко (про утопію й антиутопію), І.Качуровський (про “фікційну” і “нефікційну” фантастику). У полі зору нинішніх дослідників обов’язково знаходиться теоретичне дослідження О.Стужук. При цьому не можна обійтися без запропонованих класифікацій В.Чумакова (“формальна, стильова” і “змістова” фантастика, Є. Брандіса (про чотири різновиди

фантастики: наукову, фентезі (якщо означувати сучасним терміном), утопію, антиутопію), Г.Гуревича (ненаукова й наукова фантастика), О.Ковтун (шість самостійних типів художньої умовності) тощо.

Підсумовуючи, акцентуємо увагу на взаємопов'язаності та взаємозумовленості таких категорій фантастичної літератури, як “фантастика” і “фантастичне”, що посутньо позначаються на двох підходах при аналізі літературно-художньої фантастики – “фантастика як прийом” і “фантастика як концепт”. Останній з них, як доводимо, є доволі продуктивним, оскільки сприяє авторам-фантастам у витворенні жанрового багатоманіття та її конкретизації.

На основі праць теоретико-методологічного спрямування українських та зарубіжних учених (передовсім тих, що стосуються класифікації жанрових особливостей фантастики) нами виокремлено кілька жанрів фантастики, означених як власне фантастика, наукова фантастика, фентезі, утопія, антиутопія.

У наукових працях українських дослідників теорії та історії фантастики та її жанроутворень виокремлено як метажанр, що не лише об'єднує предмет зображення, а й стає особливим способом художнього вираження. Чи не найпослідовнішою в цьому є О. Стужук, яка цілком мотивовано обґрунтовує функціонування в межах фантастики-концепту власне фантастики, наукової фантастики та фентезі. Її тезу про те, що ці жанрові утворення літературно-художньої фантастики можна оприятнювати на трьох “зрізах” аналізу такого типу художньої літератури – тематичному, композиційному та стильовому – можна доповнювати й образно-характерологічним рівнем. Тож на таку “теоретичну перспективу” осмислення жанроутворень фантастики звертаємо особливу увагу і проектуємо його до історико-літературних (практичних) двох наступних розділів дисертації.

РОЗДІЛ 2

ГРАНІ ФАНТАСТИЧНОГО І СВОЄРІДНІСТЬ ФУНКЦІОНУВАННЯ ЖАНРІВ У ТВОРАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОЇ ФАНТАСТИКИ

Науково проектуючи теоретико-методологічні підходи на аналіз творів сучасної української літературно-художньої фантастики та їх практичного творчого втілення в системі жанрових структур і формотворчих модифікацій, одразу зазначимо, що кожен вияв жанрового багатоманіття в цьому та наступному розділах дисертації матимуть свою окремішню концепцію, що в сукупності “працюватиме” на загальне спрямування дослідження – “фантастика-концепт”. Тому логічно розпочати з “власне фантастики” як самостійної галузі жанрової систематики. Тим паче, що літературно-художня практика сучасних українських фантастів та сприйняття “імпліцитним” (В. Ізер) читачем дає для цього вагомі підстави.

На основі аналізу творів українських письменників-фантастів нинішньої доби, як буде доведено, названі три жанри такого типу літературно-художньої творчості чи не найяскравіше виявлені у прозі Марини та Сергія Дяченків, Володимира Арєнєва, В. Єшкілева, Я. Мельника, Г. Пагутяк, Вікт. Савченка та інших сучасних авторів. Задля більшої повноти аналізу їх творів свідомо залучаємо до осмислення особливостей таких жанрових утворень відповідну творчість їх попередників – В. Винниченка, М. Руденка, О. Бердника, Вал. Шевчука та ін., а для порівняльно-типологічного зіставлення відповідні твори зарубіжних фантастів – Ж. Верна, Г. Веллса, К. Воннегута, Дж. Толкіна, А. Сапковського, А. Землянського, Я. Комуди, Я. Дукая та ін. Твори українських і західноєвропейських письменників, де такі жанри, як “власне фантастика”, наукова фантастика і фентезі оприявнюють собою найбільш поширені й звичні для читацької аудиторії різновиди вимислу. Асоціації з ними раніше від інших виникають у свідомості будь-якої людини при згадці про “незвичайне”,

“неможливе”, “наприродне”, “міфічне”, релігійне” у художній літературі, надто ж коли мова заходить про жанри фантастичної літератури останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століть.

2.1. Фантастика як концепт у художньому мисленні українських письменників

Найбільш поширеним є твердження, як уже зазначалось, що фантастику утворюють два магістральні жанри – фентезі та наукова фантастика. Але, будучи в основному контрастними та чітко означеними (як у поетикальному, так і в тематичному аспектах), на нашу думку, вони все ж залишають частину простору для існування ще однієї форми цього метажанру – власне фантастики. Користуючись термінологією, запропонованою О. Стужук, вказуємо, що поряд існують й інші означники – “чиста фантастика” (М. Назаренко), фантастичний жанр (В. Державин) чи жанр фантастичної літератури (Ц. Тодоров).

Теоретичним підґрунтям будуть слугувати основні положення уже згадуваної праці французького структураліста Цветана Тодорова “Вступ до фантастичної літератури” (1970), яка, по суті, є знаковою при розгляді цього питання. Адже після її опублікування почався фаховий літературознавчий аналіз фантастики як такої (про що було сказано в попередньому розділі). Ця праця викликала і викликає безліч дискусій і суперечок, але саме цей учений посідає центральне місце серед науковців, які досліджують фантастику.

Термін “phantastike” можна виводити ще з праць Платона, який описував два напрями мистецтва – вміння створювати реальність, подібну до реалістичної, і створювати таку, що немає відповідників у навколишній дійсності. Проте, як зауважив дослідник Кшиштоф Бак, поняття фантастичного, фантастики все ж появилася не як продукт певної естетично-художньої практики, а як результат “теоретичної метарефлексії” [276, с. 9]. Тому, з одного боку, термін є “конотаційно не обтяжений” [276, с. 8], але з іншого – така семантична відкритість провокує доволі значні розбіжності у використанні цих означень.

Щодо останнього твердження, то зауважимо, що нерідко такий жанр взагалі не виокремлюється і не розглядається.

Дослідники хорватської літератури стверджують, що праця Ц. Тодорова мала відчутний вплив на розвиток їхньої художньої постмодерної фантастики, бо основні постулати його монографії свідомо чи несвідомо застосовували письменники другої половини ХХ століття. Щодо української літератури, такого припущення зробити не можемо, та й загалом фантастика в національному постмодерні виступає радше як прийом, а не як самостійне явище. Тому варто сказати, що приклади власне фантастики в основному беруться вченими з літератури ХІХ та початку ХХ століття (Микола Гоголь “Страшна помста”, Юрко Юрченко “Журавель”, Орест Сомов “Київські відьми”, Хома Купрієнко “Як нажито, так і прожито”, Пантелеймон Куліш “Огнений змії”), коли існування реального та ірреального було умовою (або можливістю) в межах панівної течії в літературі. Ось чому ставимо перед собою завдання віднайти твори власне фантастики на сучасному етапі розвитку українського письменства та простежити їхню трансформацію.

Порівнюючи розвиток фантастики з нашим та хорватським чи сербським літературним процесом, можемо стверджувати, що сплески подібної художньо-естетичної практики у другій половині ХХ століття виникали або по-своєму трансформувалися в багатьох європейських літературах (звісно, у різних формах). Література, де художня дійсність викликає сумнів, невпевненість та двозначність, де реальність зміщена та деформована (не завжди через появу постмодернізму), існує в нашому красному письменстві як химерна проза, що має глибокі корені. Невипадково, аналізуючи твір Володимира Дрозда “Вовкулака (Самотній вовк)”, одна з дослідниць цілком справедливо зауважує: “Химерність роману Дрозда полягає у тому, що тут важко простежити межу між реальністю і фантастикою” [242, с. 271], по суті, підтверджуючи вищесказане. Це явище здебільшого аналізується в контексті історичного роману чи як продовження європейської комічної традиції, або ж у рамках явищ шістдесятництва та постмодерного барокового дискурсу (Ніла

Зборовська), окремо як специфіка творчості Валерія Шевчука (Марина Франчук, Анна Горнятко-Шумилович) чи творчості Євгена Гуцала (Марко Павлишин) тощо. Не намагаючись “вкласти” такий різновид літератури у річище історії української фантастики, все ж не можемо оминати приналежності його до поняття фантастичного і, безумовно, його впливу на фантастичну традицію у нашій літературі.

Вважається, що М. Ільницький започаткував у 1980 році літературну дискусію про “хімерну” прозу своєю оглядово-аналітичною статтею “Від епічності до...епічності [89], що продовжувалась і в 1981 році на сторінках журналу “Дніпро”. Правда, відомий учений у той час на передній план висував всесоюзну літературу (адже ж 1980 рік) і її жанрово-стильову синтезовану характеристику, тому тільки означив українську “хімерну прозу” як одне з найбільш своєрідних явищ тієї доби серед інших літератур в тогочасних республіках СРСР, не ставлячи собі за мету та й не маючи змоги глибоко осмислити її специфіку. Це якоюсь мірою буде зроблено науковцями, які брали участь у дискусії (Г. Штонь, В. Брюховецький, В. Дончик, М. Стрельбицький, В. Кравченко, В. Панченко, Л. Новиченко). Оскільки тема дискусії була досить широкою за колом осмислюваних проблем, то про “хімерну прозу”, виходячи з сьогоденного часу, чи не найглибше роздумували В. Брюховецький та А. Кравченко. Власне, з усіх дискутантів згадав про присутність фантастики в структурі “хімерного” роману якраз Андрій Кравченко, який згодом видав наукову розвідку про українську умовну прозу. Він ще тоді акцентував на тому, що “хімерний роман” базується на непрямому зображенні дійсності” і що особливого значення тут “набуває органічність нежиттєподібних форм” [114, с. 136]. Дослідник доречно використав міркування Ф. Достоевського про те, що “фантастичне в мистецтві має межу і правила. Фантастичне має до того стикатися з реальним, що ви повинні майже повірити йому” [Цит. за: 114, с. 136]. Правда, А. Кравченко говорить і про строгу мотивованість умовних образів, “обережне і вміле їх використання”, щоб “викликати довіру читача”. Відчувається, що автор вищезгаданих міркувань близько підійшов до

визначення місця фантастичного в химерному творі, своєрідно уточнюючи і поглиблюючи застереження М. Ільницького щодо фольклорно-алегоричної лінії в нашій літературі “про висячі сади Семіраміди”, що їх може явити і надмірне захоплення фантастикою. І хоч це слово (фантастика) авторитетним ученим не було названо, але воно розумілося. Такі ж побоювання підтримав В. Брюховецький і ще дехто з дискутантів. Не забуваймо, що 1980–1981 роки – це вже не “чорний застій” початку 70-х, але ще й не кінець 80-х – поч. 90-х. Тому зрозумілими на той час є підсумкові міркування Л. Новиченка про те, що загалом у всіх дискутантів ставлення до “химерного роману” було “прихильним, але надавати йому якогось особливого і перспективного місця в системі стильових течій сучасної прози, здається, ніхто не виявляв бажання” [159, с. 144], а до фантастики як складової химерності і поготів. Бо ж, урешті, в цій дискусії на першому плані не була “химерна проза”, а “проблеми загальної стильової ситуації в сучасному українському письменстві” [159, с. 140]. Усі ці поняття, як і міфологізм, які тільки зачіпалися, будуть ґрунтовно розроблятися в подальших десятиліттях уже вченими нової незаангажованої доби в літературознавстві.

Отже, “химерна” проза впливає на фантастику у вітчизняній літературі, будучи з нею пов’язана окремими чинниками. Та, на нашу думку, головною відмінністю між фантастичною і “химерною” прозою є наявні в останній різні види комічного, насамперед гумору, чого загалом немає в досліджуваних творах української фантастики поч. ХХІ століття, на відміну від зарубіжної літератури, де існує навіть термін “комічна фантастика” на означення саме такого типу творів.

Михайло Назаренко – один із досвідчених фантастознавців України, виділяючи її в окремий різновид фантастики, взагалі проголошує, що головною тенденцією в українській фантастиці останніх десятиліть є перехід від химерної прози до фентезі [113, с. 103]. Можна сперечатися з надмірним узагальненням та уніфікуванням наукової фантастики, яка принаймні ще в другій половині ХХ століття була досить помітною, однак химерна проза і справді займає особливе місце в українському письменстві. Традиційно такий різновид літератури

означають як “аналог магічного реалізму”, але, на наше переконання, химерна література має все ж більше спільного з власне фантастичною та фентезійною прозою. Системність – головна відмінність українського феномена від латино-американського відповідного сегменту літератури. Бо ж ірреальні вчинки не мають такої вмотивованості й осмисленості в художній канві роману, як у химерній прозі. Ця позиція, до речі, знову повертає нас до концепції структураліста Ц. Тодорова, який як одну із провідних жанровизначальних рис вказує реакцію (віру/невіру) читача на прочитане.

Оскільки традиціями фантастичної оповідності ми завдячуємо різною мірою і фольклорно-міфологічним зразкам та їх художнім вираженням у прозі О. Стороженка, П. Куліша, Г. Квітки-Основ'яненка, а також комічній “Енеїді” І. Котляревського, і міфологічній стихії Лесі Українки та М. Коцюбинського, то цілком органічно, що такі риси, як химерне сплетіння ірреального та реального, використання містико-фантастичних елементів з української демонології та фольклору, утаємниченість місця, дії, часу по-різному можуть поєднуватися і в рамках фантастичних жанрів, і в химерній прозі. Хотілося б мати окреме глибоке дослідження щодо взаємозв'язку цих явищ, але складається враження, що більшість українських дослідників навіть не задумуються над такою можливістю. Тому, проводячи паралель з європейськими літературами, можемо припустити, що фантастична течія того періоду в українському письменстві по-своєму вилилася саме в химерну прозу. Проте не настільки, щоб повноцінно бути концептом (ядром) того різновиду літератури. Але, маючи під собою основу, дала поштовх для фантастики, свідомо чи несвідомо переплелася різною мірою з тією ж вітчизняною фантастикою.

Коли мова йде про теорію жанру власне фантастики, то, окрім французького структураліста, варто вказати і статтю українського науковця з діаспори Володимира Державина «Фантастика в “Страшній помсті” Гоголя» [62], котра була надрукована набагато швидше – 1927 р. (а “Вступ до фантастичної літератури” – 1970). Український дослідник, як і Ц. Тодорова, відчував потребу у виокремленні певної групи творів у самостійний різновид,

щоправда, тільки на основі творів романтизму. Називаючи фантастику особливим поетичним жанром на прикладі твору Миколи Гоголя “Страшна помста” й вказуючи, що тільки в цьому творі “фантастична тематика виступає в чистому вигляді” [62, с. 253], В. Державин водночас не визнає значення окремого елемента змісту чи мотиву, а тільки в “їх внутрішньому співвідношенні й угрупованні, (...) в їх часовій послідовності, причиновій залежності й аналогічному або контрастному способі поєднання” [62, с. 255]. На нашу думку, ігнорувати значення тематики не варто, бо ж саме незвична подія, а надто ж її внутрішньо-текстова і зовнішня рецепція, становить важливу жанротворчу роль для обраного жанру.

Власне теорія Цветана Тодорова і побудована навколо особливостей сприйняття реципієнтом твору, де ця ознака, на його думку, є домінуючою і визначальною. Поняття “фантастичне” формує “сумнів, що відчуває людина, якій знайомі лише закони природи, коли спостерігає ірреальне явище”, а також “фантастичне існує, поки зберігається ця невизначеність” (переклад наш. – С.Х.) [228, с. 20]. Таку тезу варто застосувати хіба до різновиду власне фантастика, але аж ніяк до всього прошарку такої літератури, бо ж у фентезійних чи науково-фантастичних творах такого роду сумнівів немає, що не робить їх менш фантастичними. На відміну від В. Державина, Ц. Тодоров приділяє досить багато уваги тематиці і поділяє її на дві групи: “теми Я” і “теми Ти”. Основою “теми Я” є сприйняття, рецепція, розмивання меж між видимим та невидимим, духовним та матеріальним, споглядання навколишньої дійсності та себе у ній, певна пасивна позиція персонажів. “Тема Ти” характеризується більш активною дією, де герої самі вибудовують простір навколо себе, впливають, борються, динамічно взаємодіють з іншими персонажами, а також можуть уособлювати бунт, насильство, руйнування тощо.

У дисертації ми свідомо не вдаємося до розгляду всіх підвидів фантастичних творів, виділяючи тільки три магістральні з них. Бо ж надмірне деталізування, яке так чи інакше насамперед спирається лише на тематичний зріз твору, не вирішує проблеми. Однак, подаючи концепцію Ц. Тодорова, не

можемо оминати його власний розподіл фантастичної літератури: незвичайне у чистому вигляді, фантастичне-незвичайне, фантастичне-чудесне та чудесне у чистому вигляді. Останній підтип учений ділить ще на 4 групи – гіперболічне чудесне, екзотичне чудесне, механічне чудесне і наукове чудесне (тобто наукова фантастика, що спричинило, як уже зазначалося, бурхливу реакцію Станіслава Лема на таке “скромне місце” його творчо- побутового жанру). Ця термінологія не мала і, зрештою, не має змоги утвердитися в літературознавстві, бо ж занадто відносною і сумнівною є запропонована класифікація. Але, приступаючи до розгляду теоретичних роздумів французького структураліста, варто пам’ятати, що фантастика, в його розумінні, пов’язана з позалітературним явищем, а саме з протиставленням вигадки і реальності, відтак – виявленням певної реакції на це.

Теза про двоякість сприйняття подій чи незрозуміння їх як читачами, так і головними героями притаманна романові “Печера” (2010) сучасних українських письменників-фантастів Марини та Сергія Дяченків, творчість яких є надзвичайно багатоплановою, бо ж, практично, всі жанри, які охоплює метажанр фантастики, присутні у їхньому творчому арсеналі. При цьому послуговуватимемось основними положеннями теоретиків рецептивної естетики, в яких акцент ставиться на проблемі рецепції, тобто враховується, “рівень сприймаючої свідомості” (І. Фізер) [239, с.261]. Адже естетика рецепції надає перевагу саме “імпліцитному” (В. Ізер) (гіпотетичному) читачеві у парадигмі “текст/читач”. Хоча, очевидно, що без автора не було б тексту, як і без значеннєвості тексту, що корегує сприйняття читача, рецепція могла б бути “довільною і моносуб’єктивною” (Р. Інгарден). Тому між цими складовими має бути певна погодженість, навіть при акцентації й вивищеності однієї із них. Нам імпонують твердження В. Ізера, за якими “значущість твору породжує не сам текст, а реципієнт, який намагається зробити текст зрозумілим...” [239, с. 262]. Відрадно, що учений не відкидав аспектів психологізму при рецепції й інтепретації тексту “імпліцитним читачем”.

Отож фантастична, а отже незрозуміла з позиції об’єктивної дійсності подія не так вривається у життя героїв роману “Печера”, як оприявнюється. У

твори – дві сюжетні лінії – тваринна (світ Печери) і людська (об’єктивна художня реальність). Добру половину твору читач на інтуїтивному рівні відчуває їхню переплетеність, але пояснити, яким саме чином це відбувається, як реалізуватиметься “горизонт сподівань” (Г. Р. Яусс), не може. Зрозуміло, що йдеться про тваринні природно-насильницькі інстинкти, які притаманні кожній людині і які по-різному проявляються. Але оскільки це фантастичний роман, то підсвідоме цілком може опинитися в реальній дійсності ще й у матеріалізованій формі. Проте письменники все залишають на балансі, на межі віри/невіри, без пояснень і налаштувань, тому сумніви не покидають реципієнтів до кінця роману.

Починається “Печера” подіями, які поступово розкривають сюжет твору. Вночі крізь сонні візії у просторах Печери тварині царні щастить втекти від хижака-саага тричі, що не чувано в тому середовищі. Але дуже скоро (об’єктивна реальність – людська подоба) врятована жертва зустрічає і, що найголовніше, інтуїтивно, за окремими деталями зовнішнього портрета впізнає свого справжнього нападника. Звичний баланс похитнувся, бо ж усе в світі закономірно – сильніший вбиває слабшого, підсвідоме повинно залишатися незрозумілим, звірине мусить знайти вихід. Якщо цього не стається, негативні настрої переносяться в усвідомлене діяння. Така ситуація змушує задуматися над власною природою головних героїв: асистентку студії художніх програм Паулу Німробець та скандального талановитого режисера й художнього керівника театру Психологічної драми Рамана Ковича.

Боязнь навіть обдумати свої/не свої вчинки у Печері призводять до безмежного страху, а відтак до абсолютної неусвідомленості власної природи. Тому, по суті, весь твір не що інше, як процес боротьби із самим собою, зі своєю природою, пізнання і прийняття себе самого.

Загалом Печера – це складний психоаналітичний образ-комплекс, символ підсвідомості, що акумулює в собі витoki страхів і неврозів, інстинктів і заплутаних асоціацій. Вони матеріалізуються у позасвідомих і водночас конкретних тваринах-персонажах. Їх можна поділити на хижаків різного рівня

небезпеки: сааги, схрулі, барбаки, тхолі та світ царн, світляних жуків і їм подібних. Між ними весь час відбувається боротьба за виживання й утвердження сильніших, топтання чи нищення слабких. До речі, згадаймо античного філософа Платона, який “ситуацію пізнання” “передає через алегорію печери, в глибині якої прикуті до стіни невільники бачать лише тіні, що бовваніють біля входу в печеру. Ці тіні – чуттєві враження, подоба справжнього світу” [183, с. 477]. Як бачимо, ейдос (ідея) Платона по-своєму актуалізується в сучасному фантастичному творі.

У центральному образі-характері Паули/царни художньо реалізовано фантастичну ідею-концепцію – можливість існування набутого везіння для людей з “антивіктимною поведінкою”, своєрідної зброї проти смерті, оригінальної перепустки “в безсмертя”. Для цього, зрозуміло, існує конфлікт між двома групами людей, кожна з яких по-своєму зацікавлена в дослідженні світу такого типу, як Паула, яка змогла уникнути, як здавалось, неминучої смерті/загибелі завдяки своїй удачі, особистісним інстинктам. Та найголовніша ірреальна риса її натури не тільки приверне увагу до неї невідомих їй вищезгаданих людей, а й спонукає до закоханості в неї таких сильних і складних інтелектуальних особистостей, як Раман Кович та Тритан Тодін.

Лінія Рамана Ковича пов’язана також із приборканням свого “внутрішнього звіра” – хижака – через творчість, через театр, через сцену як майданчик вивільнення своїх істинних бажань, страхів, інстинктів. Адже він, як і кожна творча особистість, – “це деяка двоїстість або синтез парадоксальних властивостей” [271, с. 145], і в такого типу людей найсильніше – це “його власне творче начало, що зжирає більшу частину його енергії”, “а на все інше залишається надто мало” [271, с. 147]. Марина Дяченко певний період працювала актрисою українського столичного театру імені Івана Франка, тому тема мистецтва, а особливо її побічний, “закулісний” аспект прописаний надзвичайно проникливо і достовірно. Загалом, саме Раман Кович своєю приналежністю до театральної діяльності презентує особливість власне фантастики – розмивання меж між духовним і матеріальним, між фантастичним

та реальним. Здається, що міркування З. Фройда написані саме про цього героя: “Воно (сновидіння. – *X.C.*) є здійсненням бажання. (...) Воно було побудовано за допомогою надзвичайно складної інтелектуальної діяльності. Та, пізнавши цю істину, водночас зупиняємося перед цілим рядом питань. Якщо сновидіння, згідно з його тлумаченням, являє собою здійснене бажання в його реалізованій формі, то звідки постає та дивна і химерна форма, в яку втілюється останнє? Яких змін зазнають думки, перетворюючись у сновидіння, про яке ми згадуємо після пробудження? Звідки виникає той матеріал, котрий перероблюється в сновидінні? Звідки походять відзначені особливості думок, наприклад ті, що суперечать одна одній?” [244, с. 123].

Реальне життя і мистецька сцена, підсвідомий світ Печери і художній простір/дійство настільки тісно переплітаються, що різниця між ними інколи й зовсім зникає. Провокативну, наскрізь підтекстову виставу, яку все ж інсценізує режисер про нічне печерне життя, а значить, про потаємне і сильних, і слабких світу цього, забороняють, бо усвідомлюють і передбачають в прямому значенні “велику силу мистецтва”, його вплив на свідомість глядачів. Свої дії герой пояснює наукою, “...бо всі ми, всі, хто ходить під Печерою, дозволяють собі про неї забути” [70, с. 159]. На щастя, геніальне творіння Ковича записує на відео Паула і, всупереч офіційній забороні влади, починає прокручувати на одному з телеканалів. Фінал відкритий, як і притаманно романам Марини та Сергія Дяченкам: який вплив матиме “оголена” правда про власні інстинкти, якщо про це почнуть задумуватися всі, впізнавши себе у блискучій грі акторів про підсвідоме? Тут так і напрошується справедливе твердження дослідника мистецтва і психоаналізу Л. Виготського: “Не потрібно особливої психологічної проникливості для того, щоб помітити, що ближні причини художнього ефекту приховані в підсвідомому і що, тільки проникнувши в цю сферу, ми зуміємо підійти впритул до питань мистецтва” [38, с. 89].

Стосовно “Печери” Дяченків, доречно згадати оповідання Валер’яна Підмогильного “Ваня”. У ньому письменник художньо досліджує “печерний” рівень людської психіки, зокрема семилітнього хлопчика, “незнищеність

дикого”, атавістичного інстинкту озвірілості (В. Мельник), коли він добивав з Митьком уже мертве тіло улюбленого собаки Жучка, якого через сказ батьки вимушені були застрелити. На противагу твору В. Підмогильного, де акцент зроблено на негативах неусвідомлених дитячих інстинктів, що призведе Ваню до серйозного захворювання – неврозу, в романі Дяченків художньо декларується сумнів (що завжди присутній в основі поетики фантастики) у потребі знання/незнання власної неусвідомленої сутності. При всій різниці творів та їх авторів, існує спільна точка дотику – сила позасвідомих інстинктів.

Ще один герой твору Марини та Сергія Дяченків – Тритон Тодін – презентує позицію людини влади, яка намагається контролювати такі процеси і водночас охороняти від небезпеки такий рідкісний людський екземпляр, як Паула. У Печері йому відведено місце єгеря, людини, яка дивиться на тваринні інстинкти людськими очима. Тому він контролює і свої вчинки. Образ Тодіна можна зіставити з образом Долі з античної драми, що тільки наглядає, але не втручається. Намагаючись довести непотрібність усвідомлення власного єства, Тодін аргументує це питанням: що було б, якби ніхто не зміг реалізувати всю агресію в її природній формі? І навпаки, якби всі усвідомили свою сутність – хижака/жертви, чи стало б простіше жити? До речі, у читача існує сумнів у тому, хто такий Тристан Тодін, майже до кінця роману: він щиро полюбив незвичайну дівчину, є її справжнім охоронцем чи холоднокровною людиною експерименту, охоронцем цінної моделі, а чи тим і іншим водночас? Інтрига, побудована на фантастичній ідеї, своєрідний “горизонт сподівань”, як і повинно бути, розкривається тільки наприкінці твору: читач остаточно усвідомлює, хто є хто. Загалом, роман подружжя Дяченків належить до тих літературних текстів, які, за В.Ізером, задумані таким чином, “щоб зааганжувати уяву читача до процесу творення речей, що знаходяться поза ним, заради нього самого, заради читання, яке приємне тільки тоді, коли активне і творче” [87, с. 263].

Постать іншого талановитого сучасного українського письменника Ярослава Мельника може засвідчити дивний факт нашого літературознавства: твори, які, без сумніву, є фантастичними, такими не називаються. Навіть з існує

термін “прихована фантастика”. Візьмемо до уваги деякі його оповідання зі збірки “Чому я не втомлююся жити” (2010), які варто розглянути крізь призму власне фантастики. Оповідання, що дало назву цілісній прозовій книзі, на наше переконання, є найсильнішим, найталановитішим, бо відповідає на одвічне питання: в чому сенс життя.

Оповідання “Чому я не втомлююся жити?” є чудовою ілюстрацією твердження Ц. Тодорова про те, що “у творах фантастичного жанру повинен бути присутнім сумнів” [228, с. 70]. Справді, від початку і до кінця твору “фантастичне ставить нас перед дилемою: вірити чи не вірити?” Центральною є тема безсмертя, вічного життя індивідуумів. Здається, стільки століть людина мріяла про продовження людського існування в реальному житті, про конкретні засоби віддалення смертної години. Про це свідчать різновиди національного фольклору різних народів (скажімо, казки про живу і мертву воду в слов’ян), міфології (зокрема, релігійні міфи чи міфи еллінів про богів, які існують вічно), ідеї художників слова чи філософів, починаючи з античності (Сократ, Платон, Арістотель та ін.). Так, “поруч з власне буттям Платон концептуалізує мислення про небуття, яке виступає не як просте відкидання сутнього, а як “інаковість” буття – інобуття” [183, с. 477].

У цілому, не погоджуючись із міркуванням Ц. Тодорова про те, що “чудесне і незвичайне – жанри, з якими чергується фантастичне” [228, с. 36], а радше риси/особливості фантастики як такої, використовуємо його термін “фантастичне-незвичайне” [228, с. 36] для того, щоб передати пафос (як одну з особливостей поетики, за М. Кодаком [105, с. 17]), твору Ярослава Мельника. І справді, головний герой Діо Коперейк, очима якого подаються події з точки зору сьогоденного дня, – надзвичайний. Він живе вже кілька тисяч років, бо, щоразу, коли постаріє, йому роблять чергову пересадку мозку в Державному Центрі Другого Народження, трансплантуючи його в молоде і красиве тіло корпа – “істоти, як дві краплі води” схожої на людину, “з мозком, позбавленим розуму” [139, с. 69] до операції. Зношене тіло викидають геть. Він уже змінив сім тіл, проживши сім життів.

На передньому плані – сьогоdnішній стан існування безсмертної людини, її розумові здібності, міркування, спостереження, здатність логічно порівнювати з пройденим шляхом як себе, інших, так і соціум, найсвіжіші здобутки медицини. Власне, нинішнє буття (для реципієнта це можливе майбутнє) і життя в минулому його предків до Великого Стрибка, коли вони вмирали, проживши 70-80 років, продовжуючи його тривалість лікуванням чи трансплантуванням нежиттєдіяльних органів на двадцять чи найбільше п'ятдесят років, – це, по суті, для читача наша нинішня реальність. Автор майстерно нагнітає елементи незвичайного, щоразу шокуючи написаним і проводячи межу між колись і зараз. Якщо в минулому ці експерименти вважалися немислимими й жахливими, а протестуючі виступали “за заборону подібних операцій, що руйнують (...) самі поняття того, що є людина і людське життя” [138, с. 72], то згодом, через сотні літ, в Інститут імені Діленрема почалося добровільне масове паломництво.

Письменник щоразу варіює межу фантастичного-неймовірного. Адже врешті-решт матір стає молодшою від сина на півстоліття, чоловік за віком виглядає сином дружини, згодом “багато чоловіків були одружені на своїх матерях, сестрах і дочках, яких вони зустрічали, з волі випадку через сотні років” [139, с. 80]. Мало того, кожен міг із цікавості, при бажанні поміняти стать: з чоловіка стати жінкою і навпаки, бо для медицини не мало значення, в котре тіло трансплантувати мозок. Та й головний герой “був жінкою у четвертому житті”. Отож таке омріяне безсмертя, якого так прагнула людина, супроводиться або обертається абсурдними, недоцільними в соціумі метаморфозами з погляду аксіології, здорової моралі, етики, естетики, психолого-емоційних чинників.

Таким чином, центральною подією (вибір старим дідусем свого майбутнього тіла двадцятирічного корпа), шляхом роздумів і спогадів, повернення в минуле автор піднімає вічні проблеми: безсмертя і природної/штучної кончини, винаходу і моральних утрат, фізіологічного/фізичного і духовного/душевного, різних нюансів Добра і Зла в їх взаємопереплетенні і водночас протиставленні – любов, почуття і логос, розум, фантастичне й реальне, надзвичайне і ймовірне тощо.

У творах зарубіжної літератури проблему безсмертя глибоко дослідив Анатолій Нямцу [165, С. 26–36; 163, С. 455–473]. У Ярослава Мельника відчутні як оригінальні, так і схожі ідеї-висновки, проте у мікросвіті власного твору. Так, уже заголовком книги й однойменного оповідання “Чому я не втомлююся жити” концептуально та всім твором автор аж ніяк не утверджує останню “можливість задовільнити “одну, але жагучу пристрасть” – померти” [163, с. 472.]. В українській літературі смерть як благо художньо проголошується не у фантастичних творах, а в підтексті романтиком Ю. Яновським (новела “Лист у вічність” із роману “Вершники”), де листоноша не має права померти, поки не подасть знаку про початок повстання, експресіоністом В. Стефаником (“Новина”) чи талановитою продовжувачкою стефаниківської традиції В. Мастеровою (“Брати”) та ін.

На відміну від, скажімо, оповідання Ф. Фюмана “Коханий ранкової зорі” [245], де вічна старість сприймається як життєва каторга, головному герою Я. Мельника загалом імponує такий безсмертний спосіб життя. Адже кожного разу, відвідуючи вже вкотре Центр Другого Народження, де йому мають робити пересадку мозку, він хвилюється, бо це можливість викликати до життя нові почуття, нові стосунки, відносини. Тому, попри все, перемагає вітаїзм життя, його життєствердність, позитив у смислі існування. Таке сприйняття безсмертя відрізняється від міркувань героя оповідання П. Молнара (угорського письменника-фантаста) “Останній довгожитель”, для якого “...час утратив будь-яку цінність” (...), і “це усвідомлення безконечності часу (...) виключило у вас нечувано потужний спонукальний чинник...ваше життя ніби повернулось назад і стало подібним на зоологічне або рослинне існування” [Цит. за: 165, с. 25; 154, с. 472].

У досліджуваний нами період тему безсмертя піднімав і письменник-фантаст Олег Романчук (1951), випускник фізичного факультету Львівського університету імені І. Франка, молодший науковий співробітник відділу механіки і математики АН УРСР, який згодом перейде на журналістську, викладацьку і видавничо-редакторську (журнал “Універсум») роботу,

захистивши кандидатську дисертацію. В оповіданні “Чудесний еліксир (відкриття Альберто Рохеса)” [192, с. 107–113] автор акцентує як на суті самого еліксиру безсмертя, непростого наукового шляху до його відкриття ученим Альберто Рохесом, так і на долі учених в складних умовах диктаторських режимів, тобто і на подіях довкола нього. Зображено контраст між країнами, з одного боку, тих, у яких наявна свобода науковців у соціально вагомих експериментах (як і в головного героя, від імені якого ведеться оповідь). З другого – в тих, де панує диктатура. Ученого Альберта Рохеса після фашистського перевороту генерал Фуендес тримав по суті у в’язниці, нібито створивши йому “спеціальну” лабораторію. Неможливість виступити на міжнародному науковому конгресі в Женеві про дію еліксиру молодості, який Рохес випробував на собі, свідчить про підпорядкованість наукових досліджень пануючій системі. Тому концепція твору, пов’язана із синтезованим препаратом “Фактор В”, який продовжуватиме життя людини, наголошує на труднощах не лише наукового, а й суспільного характеру. Фінал твору засвідчує взаємопов’язаність наукової проблеми, актуального в усі часи еліксиру безсмертя, трагічної долі її винахідника та соціально-політичного укладу. Песимістичне завершення твору згладжується тим, що Рохес устиг передати пляшечку з життєдайною рідиною українському академіку Костенку, який зуміє розгадати склад цілющого напою.

Мотив безсмертя звучить і в романі Миколи Руденка “Ковчег Всесвіту”, який був написаний у 1990 році під час проживання автора-дисидента в Джерсі Сіті. Чи не першою про цей твір поінформувала материкового читача Марта Тарнавська в невеликій розвідці “Наукова фантастика Миколи Руденка” за 1996 рік. Твір не виріс на голому ґрунті, бо в письменника уже були науково-фантастичні повісті “Слідами космічної катастрофи” та “Магічний бумеранг”. Читач переноситься у третє тисячоліття нашої ери в космос. Назва твору відповідає колонії людей із планети “Земля”, які (в складі представників різних національностей) летять до сусідньої планети чи навіть планетарної системи, щоб відродити людство після жахливої катастрофи. Власне, їхнім

керівником-проводирем є Президент Космічної Академії Наук, який не є смертним, а навпаки, безсмертним. І саме він має, так би мовити, повноваження наділяти безсмертям одних і позбавляти життя інших, звичайних смертних колоністів тільки для того, щоб втримати чисельну рівновагу. Добровільна відмова від вічного життя академіками китайцем Лі-Чунь і росіянином Кривошеєвим заради невідомого шляху в космічну холоднечу є несподіваним фіналом. Він засвідчує моральні пріоритети окремих інтелектуальних землян, які заради інших жертвують таким бажаним для більшості безсмертям.

Дотичною є ця тема і в повісті В. Бережного “Космічний Гольфстрім”. Головні герої твору – астронавти, яким під час міжзоряної подорожі довелося пройти через чорну діру. Власне, тут і відбуваються непередбачені метаморфози – то миттєве постаріння, то омолодження.

Та не забуваймо про жанрову особливість власне фантастичних творів, про особливий “характер розробки мотиву безсмертя в фантастиці ХХ ст., який обумовлений тим, що специфічна поетика ”таких художніх витворів “дозволяє авторам моделювати найбільш неймовірні ситуації, стани і мотивування” [165, с. 31], що й спостерігаємо в оповіданні Я. Мельника. Адже, моделюючи можливі стосунки між такими ж безсмертними, як і головний герой, автор показує їх протиприродність, нелогічність та неможливість з точки зору предків, тобто сучасників: “Нерідко зустрічалося, через кілька поколінь, колишнє подружжя, але тепер кожен в якості іншої статі. Бувало, що матері, помінявши тіло на чоловіче, жили, самі того не підозрюючи, зі своїми дочками або синами, що стали жінками. Батьки, які отримали в якийсь момент жіночі тіла, розділяли ложе з синами, що залишилися вірними своїй природній статі і не знали (адже нерідко проходила тисяча років), з ким вони живуть, кого люблять” [139, с. 81]. Проте автор мотивує “божевільність” цивілізації Діленрема”, порівнюючи її з не меншою потворністю вчинків предків, тобто сучасників: “Але хіба у них не було свого безумства – всі ці війни, коли вони вбивали один одного, як тварини, і якось ледь не знищили саму планету термоядерними бомбами?” [139, с. 81].

Зрозуміло, що є й ряд особливостей художньої розробки теми безсмертя в

Ярослава Мельника, які по-своєму близькі до відомих у світовій фантастиці і водночас оригінально подані. Насамперед це відчуття того, що після чергового омолодження втрачаються теплі, родинні стосунки, глибокі почуття, які були в першому житті: до матері, дружини, дітей, оточуючих. Починається відчуження, байдужість одне до одного. Адже втрату того мікросвіту сімейності, що робить чоловіка і жінку чи матір і дітей найріднішими, неможливо замінити розумом, усвідомленням того, хто перед тобою, коли все інше – зовнішність, постава, хода, колір очей, звички, а найголовніше – вік. Той самий тільки мозок.

До речі, про розум. Головний герой, спостерігаючи за рідними чи уже нерідними йому людьми, за собою, своїми відчуттями, реакціями на бачене, чуте з окремих реплік-діалогів, робить глибокі узагальнення, час від часу повертаючись у минуле і порівнюючи з його сучасним. Він цілком справедливо роздумує про пам'ять і почуття, які ще можуть зберігатися одне або два життя, не більше. Він бачить, як втрачають сенс ті поняття, які в предків багато важили (“сім'я, близькість, спорідненість, смерть, заборона інцесту”). Головний герой розуміє, яка кардинальна різниця між реальною смертю в минулому, щирим оплакуванням втрати рідних, тими драматично-трагедійними відчуттями і станами, які зараз просто неможливі: пародія на похорон, пародія на смерть, зникнення понять шляхетності, благородства предків при їхньому не вічному, а короткочасному в межах вічності, житті. Таким чином, під час “процесу читання” (В. Ізер), встановлюючи непрості конкретні “взаємодії між минулим, теперішнім та майбутнім, читач, по суті, змушує текст виявляти свою потенційну різноманітність зв'язків” [239, с. 266]. І в них надзвичайне, неможливе реципіюється як власне фантастичне, та обов'язково у складних зв'язках з колишньою реальністю.

Інше оповідання з цієї ж книги “Мій Барабанкін”, де людські індивідууми перетворюють себе у тварин, мотивуючи це неочікуваним поясненням: “коли-небудь люди зрозуміють, що плоть – не священне табу, а матеріал для творчості. Кожен почне творити себе” [138, с. 26]. Цей твір презентує тодорівську “тему Ти”, де головним є інтенсивний вплив головних героїв на

навколишній світ та самих себе. Початок твору одразу викликає суперечливе відчуття – це неймовірно-фантастично, адже Барабанкін (головний персонаж), який “завжди жив, як хотів, не дивлячись ні на кого: і через те був щасливий” [138, с. 25], захотів змінити свою зовнішність з людської – в лісовика, а з лісової тварини – в свійську, в корову, а наприкінці твору – в... ангела. І те, що для його дружини чи реципієнта спершу здавалося жахливим і немислимим, згодом сприймається як можливе/ймовірне в майбутньому. У це повірить і відчує на собі його друга половина, а врешті-решт і читач. Тобто це той випадок, коли активний читач ” відчуває себе втягнутим у хід подій, які в момент читання здаються для нього реальними, навіть якщо насправді дуже далекі від його реальності” [239, с. 266].

Загалом реципієнт відчуває при першому враженні зовнішньої парадоксальної фантастичності глибоку ідею – спротив проти стандартизації людини, адже “кожен з нас неповторний всередині, а зверху – наче всі ми, мільярди, зійшли з конвеєра одного і того ж заводу” [138, с. 27]. Але художнє вираження цього (на відміну від, скажімо, шістдесятників, зокрема Василя Симоненка “Ти знаєш, що ти людина” чи ми – “безліч всесвітів різних”) будується на фантастичній концепції, на фантастичному припущенні. І коли в романі чи повісті воно вимальовується поступово, адже це дозволяє зробити більша епічна форма, то в оповіданні/новелі це поставлено, так би мовити, в центр твору, бо тут також відтворено, за І. Франком, цілий “світ у краплі води”. Виявляється, якщо людина може носити маску на обличчі, прикриваючи свої справжні почуття, то чому вона не може міняти своє тіло, свою природну зовнішність, відчуваючи себе при цьому щасливою і роблячи це щиро й відкрито. Не випадково один із французьких читачів у своїх враженнях про твори українського письменника (правда, тоді він фігурував як литовський чи французький письменник) пише про те, що Ярослав Мельник із вражаючою переконливістю порушує питання про табу, які обмежують людську свободу.

Тема Бога і всього священного у збірці Я. Мельника “Чому я не втомлююся жити” весь час зринає прямо чи опосередковано. Скажімо, штрихом

автор піднімає її у вищеаналізованому оповіданні “Мій Барабанкін”. Але якщо спочатку головний герой висловлює єретичну, навіть на сьогодні, думку (“Якщо Бог є, то я – перша людина, що зруйнувала форму, створену Богом” [138, с. 27]), то у фіналі Барабанкін не випадково захотів перетворитися в молодого ангела, освітленого сонцем, який випромінює “рівне заспокійливе сяйво”. Таке завершення твору можна аргументувати по-різному, адже “різні читачі по-різному піддаються впливові “дійсності” окремого тексту” [239, с. 266]. Тому цікавими й дискусійними постають проблеми Всевишнього й сакрального у власне фантастичних чи, ширше, фантастичних витворах.

Та й загалом у фантастичній літературі неодноразово можна зустріти питання/ідею: навіщо Бог, якщо я безсмертний? як саме оприявнюється Бог? Оповідання “Вдома у Бога” із цієї ж книги малої прози Я. Мельника цілком постає у контексті цілого ряду інших фантастичних творів європейської літератури, зокрема з оповіданнями Горана Петровича із циклу “Острів”. В українського письменника можна зрозуміти ейдос (ідею в розумінні Платона) шляхом діалогу/дискусії людини і Бога, а за ними – відомими релігійними постулатами (“Бог – у кожному”, “Бог є все і у всьому”, “Бог – це дух, голий дух” та ін., серед яких чи не найголовніший, що рухає думку – “Бог може перебувати у подобі кожного з вас”), і звичайними земними міркуваннями про високе, сакральне. Але через фантастичну умовність (реальна зустріч із Господом) автор спонукає задуматися над такими питаннями: чому не тільки звичайній, простій, грішній людині, як Колька і Катька, але й нерідко інтелектуально багатій, начитаній важко повірити в істинність всіх приписів Божих, якщо не сприймати їх механічно, на віру, не вдумуючись в сутність аж до головного (то є Бог чи немає?)

Врешті, згадаймо, що Леся Українка категорично не сприймала основну Заповідь Христа – любити всіх. Адже “замість відплати Ісус проповідував безумовне прощення, замість ненависті – необмежену любов до всіх, у тому числі й до ворогів” [217, с. 261]. Звідси “заклик до покори і самозречення” викликав у неї спротив, тому в “Одержимій” та “В катакомбах” вона як

художник слова виступає “проти духу рабства” [146, с.50]. Тому навіть сьогодні ці ідеї, віра/невіра в Бога, є не простими, а складними для деяких людей, і тому не варто їх спрощувати чи примітивізувати.

У згаданому оповіданні (“Вдома у Бога” Я. Мельника) талановито зображено оту подвійність мислення головного персонажа, його віру/невіру, отой сумнів, що супроводить власне фантастичні твори: “Так, Бог (мало б бути “Боже”, бо це звертання, але, очевидно, це воля автора для підсилення дискусійності діалогу, тому весь час використовується саме така форма. – С.Х.). Не розумію себе. Я з тобою розмовляю і водночас кажу, що раптом – тебе нема? Раптом це Колька, з подвійною свідомістю, і більше нічого. Чуєш, Коль? Адже це ти, ні? Ну, не муч мене, чуєш? Я розумію, що зараз у тебе друга особистість і ти вважаєш себе Богом, і говориш, як Бог: але ти мені тільки дай зрозуміти, що це ти, ну, що ти насправді не Бог, а ти... і все, га?” [137, с. 56]. Врешті, у заголовку вже закладено оте “фантастичне”, ірреальне: “Вдома у Бога”.

Близький в ідейному спрямуванні (“Бог є всюди”, “Бог – у кожному з нас” чи, за К. Ясперсом, “...Бог не говорить устами тільки однієї людини, а багатозначно через кожного” [272, с. 470]) і твір сербського письменника Горана Петровича “Ближній” із збірки малої прози “Острів та інші оповідання” (2007). Точкою типологічної подібності творів українського й сербського письменників є якраз не канонізований образ Ісуса Христа, а ближчий до фольклорного зображення, скажімо, в народних казках (“Мішок глини”, записаної на Івано-Франківщині) чи легендах він постає у вигляді убогого старця (як у О. Афанасьєва і в Горана Петровича) або в подібі звичайнісінького чоловіка Кольки – головного персонажа оповідання Я. Мельника). У цих аналізованих малих прозових формах Всевишній ближчий до Боголюдини, (“Христа-людини”, а не до “Христа-Спасителя” (Е. Людвіг) з акцентом на людському. Глибокі дослідження в цьому аспекті в зарубіжній літературі здійснив А. Нямцу [163, с.195-298], в українському літературознавстві – В. Антофійчук [8; 9], В. Сулима [217], І. Набитович [149], а теоретичні проблеми біблійної герменевтики осмислює З. Лановик [115; 116].

Зав'язка твору сербського автора – несподіваний стукіт у двері однієї із квартир багатоповерхівки біля першої години ночі. Це змусило Якова, головного персонажа, відчинити двері і побачити нещасного “зігнутого” старого у вкрай бідному одязі: “...щось на кшталт сорочки, із тих – без комірця, довгої до колін, із потороченої краями, з вицвілими кольорами” [178, с. 140], який забув, де він живе, звідки прийшов і для чого. Напруга зростає, попри одноманітність пошуку квартири, в якій мав би жити старий чоловік. Блукальці шукають помешкання цілу ніч. І тільки під ранок, на самісінькому вершечку високої будівлі, що нагадувала сучасну Вавилонську вежу, старенький все згадує, дякує і прощається: “Якось блаженно усміхався. Через двері проходив ще зігнутий, але на ходу випрямлявся, струсонув волоссям, догола скидаючи сорочку з плечей і спини (...) шелест дихання переходив у шелестіння пір'я, той горб розкривався парою великих крил” [178, с. 150].

Отже, пошуки Бога, його нагадування про себе, пізнання самого себе через зустріч із сакральним, умовним, фантастичним, відкриття в собі милосердя й доброти, що в плінних буднях, сімейних, професійних та суспільних турботах якось приглушуються, ще раз по-своєму піднімаються в творі. Тобто сприйняття вічних морально-етичних постулатів здійснюється у зіставленні реальної дійсності реципієнта, який саме таким чином інтерпретує наявний текст. І якщо в українського письменника і реципієнт, і головний персонаж сумніваються (це, справді, Бог чи Колька?) від початку і до завершення твору (власне, Ц. Тодоров наголошує, що цей сумнів може бути з обох сторін), то в сербського письменника цей сумнів приходить аж у фіналі новели і спонукає ще і ще раз вдумливо і повільно перечитати твір (то це був Бог?)

Ідея Я. Мельника, очевидно, взята з Біблії. На це вказують інтертекстуальні зв'язки: “тяжкоязикий” і “тяжкоустий” Мойсей, який, як відомо, зовсім не мав дару красномовства, але устами Бога і своєю подобою говорив зі своїм народом, бо йому Господь сказав : “...Я буду з устами твоїми, і буду навчати тебе, що ти маєш говорити” [23, с. 77]. Концепція твору українського автора з погляду реалій життя – фантастична. Бог приймає подобу

не дуже грамотного Кольки (“маленького, худенького, з почервонілим носом, з облізлою головою” [137, с. 49], всього у ластовинні, та мовить вустами Господа небуденно, незвично. І власне, ота подвоєність: відоме/невідоме, тимчасове/вічне, буденне/високе, низьке/сакральне, людина/Бог викликає сум’яття душі, віру/невіру. Не випадково Карл Ясперс у своїх філософських розмислах “Світ і Бог” говорить про те, що “окрема людина у своєму відношенні до Бога раз по раз наштовхується на парадокс, абсурд” [272, с. 374]. Та повернення до епізоду з Біблії про Мойсея і вибір Господом його за поводитиря ізраїльського народу при відсутності в останнього вроджених рис для цього та окремі точки дотику із тугомовним, не вельми освіченим персонажем твору Я.Мельника говорять про те, що в художньому світі окремі біблійні ідеї, колізії, образи, ситуації можуть накладатися на фантастичні і справляти при талановитості письменника добрий художній ефект. Адже і український, і сербський письменники прагнули, “враховуючи можливе, допустиме в дану епоху – надприродне, містичне трансформувати і осмислити як реальне, сучасне, тобто максимально приблизити його до понять і ідеалів середньої людини” [163, с. 207].

Таким чином, опираючись на художньо-естетичну практику українського літературного процесу початку ХХІ ст. та її інтерпретацію реципієнтом, стверджуємо, що власне фантастика є також головним рівноправним жанром фантастики поряд із фентезі та науковою фантастикою. Цим ми поділяємо міркування учених і вітчизняних (В. Державин, М. Назаренко, О. Стужук), і зарубіжних (Ц. Тодоров, К. Бак), хоч вони означували цю групу творів, за винятком О. Стужук, по-різному, але концептуальність залишається та сама. Вважаємо, що термін “чиста фантастика” є найближчим до “власне фантастики”, хоч зрозумілими і прийнятними є й синтезовані означення “фантастичний жанр” чи “жанр фантастичної літератури”.

2.2. Моделі наукової фантастики в ідейно-образній площині вітчизняних авторів

Наукова фантастика, як відомо, особливо заявила про себе в добу науково-технічних відкриттів у другій половині XIX-початку XX століття. Цей на сьогодні загальновідомий термін одні вчені пов'язують етимологічно з грецьк. *phantastike* (здатність уявляти) [123, с. 106], інші – з англійським аналогом *science fiction* (наукова белетристика чи наукова вигадка) [125, с. 238]. Вважається, що термін вперше був запропонований і введений в обіг Г.Гернсбеком, американським видавцем та письменником-фантастом (1929). Саме він чи не першим вказав на доцільність поєднання у жанрі наукової фантастики літератури (3/4 або 75%) та науки (четверть або 25%), що, зрозуміло, в красному письменстві було здійснено ще кілька століть назад.

Більшість дослідників вказують на знакову роль Жуля Верна (1828–1905) в утвердженні наукової фантастики і подальшого його впливу на наступників у цьому жанрі: від циклу “Незвичайних подорожей”, в яких піднесено спілку науки і техніки, романів “П'ять тижнів на повітряній кулі”, “З гармати на Місяць”, “Двадцять тисяч льє під водою”, “П'ятсот мільйонів Бегуми” до романів-попереджень про загрозу науково-технічного прогресу з 80-х XIX ст. та початку XX-го (“Робур-завойовник” (1886), “Володар світу” (1904) чи “Незвичайні пригоди експедиції Барсака”, останній виданий уже після смерті автора в 1914 році). Власне, завдяки вищезгаданим творам головною заслугою письменника “залишається створення жанру науково-фантастичного роману” [99, с. 276]. Сам письменник, порівнюючи свої твори з творами Едгаром По, вказував на таку істотну відмінність між ними: в американського художника слова “фантастика переходить в царину надприродного, тоді як він намагається пояснити надзвичайне з позиції науки...” [Цит. за: 99, с. 276].

Особливе художньо-фантастичне моделювання притаманне і творам Герберта Джорджа Веллса (1866–1946), який був послідовником Жуля Верна, надто в останній період творчості. Як і плідного на ідеї та проблеми

попередника, Герберта Веллса хвилює доля науково-технічного прогресу і його, як правило, негативний вплив на майбутнє людини і людства (романи в основному першого періоду творчості – “Машина часу” (1895), “Острів доктора Моро” (1896), “Людина-невидимка” (1897), “Війна світів” (1898) чи “Коли сплячий прокинеться” (1899), “Перші люди на Місяці” (1901), “Їжа богів” (1904), “Війна у повітрі” (1908) та ін.

А загалом учені вказують на генезу науково-фантастичних творів, зокрема їх елементів, що сягають фольклорних джерел, насамперед казок, народних легенд та балад, міфології і міфів, утопій доби Ренесансу, лицарських та готичних романів тощо. Особливо плідною для зародження наукової фантастики і фантастики загалом була Романтична доба з її етикою/естетикою та поетикою. Дослідники мотивовано згадують Ф. Рабле і Ф. Бекона, Дж. Свіфта й Вольтера, Й.–В. Гете і М. Шеллі та ін.

Із наявних визначень, даних науковій фантастиці (а їх є чимало), найбільш прийнятними видаються такі: “література гіпотези, література ідей” (Кобо Абе), “література можливостей” (Р. Конквест), “література, в якій ідея виступає як герой” (К. Еміс), “синтез науки та мистецтва” (М. Ємцев, Є. Парнов), “це – суто інтелектуальна література. Симбіоз художнього і наукового мислення” (В. Бережний).

Стосовно української літератури – доцільно говорити насамперед про 20-і роки ХХ століття як час появи перших науково-фантастичних творів (трилогії Юрія Смолича “Прекрасні катастрофи”, з якої, як вважає Кость Волинський, власне, жанр НФ у нас і розпочинається [44, с. 9.] Правда, вважаємо за необхідне зробити уточнення. Оскільки творчість Володимира Винниченка у час написання вступної статті К. Волинського про В. Бережного, точніше її публікації (1988), ще тільки починала “повертатися” до вітчизняного літературного процесу після стількох десятиліть забуття (по суті, цей процес активізується в основному з 90-х рр., хоч уже й появлялися перші розвідки про забутого письменника) (Федченко П. Два полюси одного життя // Літературна панорама: зб. – К.: 1988), тому учений не назвав “Сонячну машину” як

перший науково-фантастичний роман в українській літературі, за словами О. Білецького, “перший за весь час існування нашої літератури” [24, С. 31–43]. Адже В. Винниченко писав свій роман протягом 1921-1924 рр., перебуваючи за кордоном, в Німеччині. Інша річ, що опублікований він був в Україні, всупереч перешкодам, у 1928 році, а вдруге виданий аж у 1989 році. Науково-фантастична трилогія Юрія Смолича (1900–1976) появлялася в друці в Україні також у кінці 20-х – поч. 30-х рр. поступово: “Господарство доктора Гальванеску” (1929), “Ще одна прекрасна катастрофа” (1930), “Що було потім” (1933). Тому засновниками науково-фантастичного жанру в українській літературі вважаються Володимир Винниченко і Юрій Смолич. Першим відкривачам жанру завжди найважче, то ж відомі дослідники одразу вказали на цілий ряд вад, попри достоїнства творів (О. Білецький та М. Зеров насамперед ґрунтовно проаналізували твір В. Винниченка [85]). Першою осмислювала “Господарство доктора Гальванеску” Ю. Смолича у рік публікації роману Є.Старинкевич [210, с. 121–123]. Останнім часом типологічно зіставляв роман “Сонячна машина” та трилогію “Прекрасні катастрофи” крізь призму художнього моделювання наукового світу Роман Ткаченко [226, с. 514–522].

Незважаючи на те, що українська фантастика останніх десятиліть представлена у непоодиноких книжкових серіях, на сайтах чи порталах, у літературних проектах, журналах та навіть конференціях, усе ж і на сьогоднішній день вона залишається недостатньо знаною: нечисленна кількісно, надто мало аналізується, обговорюється, досліджується науковцями. Що стосується конкретно наукової фантастики, то, маючи в національному літературному процесі минулого століття відомі імена – крім вищезгаданих, В. Владка (“Ідуть роботарі”, “Чудесний генератор”, “Аргонавти Всесвіту”), В. Бережного (“Археоскрипт”, “Під крижаним щитом”, “Молодший брат Сонця”), Ю. Бедзика (“Над планетою – “Левіафан”), М. Дашкієва (“Володар Всесвіту”, “Загибель Уранії”), М. Руденка (“Чарівний бумеранг”, “Народжений блискавкою”, “Син Сонця – Фаетон”), О. Бердника (“Серце Всесвіту”, “Стріла Часу”, “Шляхи Титанів”, “Зоряний Корсар”, “Покривало Ізиди”), О. Тесленка

(“Дозвольте народитися”, “Кут паралельності” та ін.), на сучасному етапі зовсім небагатьох авторів можна віднести до творців цього жанру. Можливо, причиною цього є те, що “загалом же фантастика у сучасному світі, передусім у пострадянському просторі, перебуває, за міркуваннями Сергія Грабовського, у процесі дуже складних трансформацій. Проблеми, об’єктивно поставлені свого часу загальнорадянською м’яко-опозиційною гуманітарною думкою (в тому числі й художньою), виявилися нині відсунутими на задній план й поступилися місцем питанням тактичного виживання” [53, с. 66], з чим не можна не погодитися. Врешті, й відомий письменник-фантаст Борис Стругацький, роздумуючи над світовою й пострадянською науковою фантастикою на сучасному етапі, несподівано стверджує: “...НФ померла зараз, а можливо, і не померла, а просто знепритомніла (або впала в анабіоз)...” [53, с. 66].

Адже, здавалося, що сьогодні у незалежній Україні є більше умов для розвитку творчих різновидів фантастики (щоправда, не відкидаємо незначні видавничі можливості як окремих творчих особистостей, так і на рівні державної підтримки художніх проектів в умовах неоголошеної війни), ніж у складних політично і соціально періодах українських реалій загалом ХХ століття. Згадаймо, хоча б 30-ті – початок 50-х, 70-ті – перша половина 80-х рр. Тоді не тільки блокувалися національно вагомі художні ідеї, але й строго контролювався найменший вияв універсальної підтекстової думки, небезпечної чи незручної для радянської імперії. Звідси заборона друку, купюри у творах, відбування покарання, обструкція – від негативних рецензій аж до фізичного знищення. Скажімо, розстріл Дмитра Бузька, автора “Кришалевого краю” в 1937-му, вимушене перебування в таборах Печори та Казахстану, Пермі Олеса Бердника після двох арештів 1949–1956, 1979–1984 рр.; ув’язнення 1975, 1976 рр. і відбування покарання у мордовських та горно-алтайських таборах, а згодом дисидентство (1987–1990) Миколи Руденка; зазнав переслідувань за правозахисну діяльність і сучасний письменник-фантаст Віктор Савченко. Все це не сприяло активному пошуку і плідному розвитку жанрових модифікацій фантастики в українському літературному просторі. Власне, це одна із

найважливіших причин недостатнього побутування фантастики і, зокрема, наукової фантастики й сьогодні, на що, на жаль, не вказав у своїй актуальній статті “Українська фантастика – час Бика” Володимир Єшкілев [75, с. 130–136], прозаїк, зокрема й письменник-фантаст, есеїст, керівник проекту “Повернення деміургів”, головний редактор часопису “Плерома 3’98: Мала українська енциклопедія актуальної літератури” (1998) та організатор фестивалів творців фантастичного жанру “Мантیکора” в Івано-Франківську.

З іншого боку, можливо, дається взнаки більше тяжіння впродовж останніх десятиліть до жанру фентезі (тут доречно назвати одну з перших в Україні дослідниць цього фантастичного жанру на межі між минулого і сьогоднішнього століття Олександрю Леоненко). А може, антиутопія за своїми структурно-композиційними вимірами та ідейно-тематичною проблематикою “забирає хліб” у наукової фантастики? Досить згадати панорамний, широкомасштабний роман-трилогію Юрія Щербака “Час смертохристів. Міражі 2077 року”, “Час великої гри. Фантоми 2079 року” і “Час тирана”, на який давно чекали в національному красному письменстві, чи оригінальний роман “Хронос” перспективного прозаїка Тараса Антиповича. Чи на заваді – відсутність жанрової чіткості (чистоти) герметично закритих, складних і цікавих для осмислення творів, скажімо, Галини Пагутяк, які літературознавці означають то як “містичні”, то як “експериментальні”, то як “своєрідний метатекст (Тетяна Тебешевська-Качак), лише зрідка згадуючи про їх фантастичне наповнення. Врешті, й “інтернет-поширення творів”, і проблеми з необґрунтованими правками у художньому тексті літературного редактора, з яким автор може не погоджуватися, а ще – невміння видавництва рекламувати твори, сприяти розповсюдженню української фантастики, що спонукає до друку не в своїй, а в чужій країні, про що говорить письменник і науковець Федір Чешко в своєму інтерв’ю, а також вищезгаданий автор В. Єшкілев, докладніше торкаючись проблеми “Фендом” і “фендом УФ” [75, с. 135], що повинно бути окремою темою розмови чи дослідження, як, врешті, і про “Харківську школу” фантастики в українській літературі сьогоднішньої доби. Всі ці названі та ще не

згадані причини по-своєму пояснюють незначну кількість творів, написаних саме у жанрі наукової фантастики.

І все ж вони є, і чи не першим із них варто назвати твори Віктора Савченка (1938–2016). Нагадаємо, що він насамперед науковець (захищена кандидатська дисертація з хімії, а згодом і докторська). Люблячи науку і літературу, віддав перевагу останній (як, до речі, зробив свій вибір у свій час і Юрій Щербак після захисту докторської з медицини). У доробку В. Савченка цілий шерех фантастичних творів, починаючи з 80-х рр. ХХ ст.: збірок оповідань, повістей “Тривожний крик папуги” (1982), “Ночівля в карбоні” (1984) “Консульська вежа” (1984), романів “Монолог над безоднею” (1984, 2004) “Тільки мить” (1988), “Пригода на п’ятому горизонті” (1991), “Під знаком цвіркуна” (1994, 2004 рр. російською та українською мовами), “Дві вершини гороскопу” (1994, перевидано 2002). “З того світу – інкогніто” (2003, перевидано і доповнено коментарем до твору О.Завгороднього – 2004), “Золото і кров Сінопа” (2006), п’єси “Народжений під знаком Скорпіона” (1997), книг есе “Бог не під силу хреста дає” (1999), “Шлях у три покоління. Есе. Прозаїки Придніпров’я” (2003) та окультних досліджень “І бачив я звірину...” (2002), “Пророцтво четвертого звіра. Даниїл” (2002), “Порахуй число звірини” (2002). Він лауреат літературних премій ім. Д. Яворницького (1995) та “Благовіст” (1998). На Всеукраїнському конкурсі “читацьких симпатій” на кращу книгу фантастики, який тривав протягом 1989 року, отримав третє місце (Диплом “Чумацький шлях”). У 1994–2002 роках очолював Дніпропетровську організацію Національної Спілки письменників України.

А в одному із фантастичних оповідань Володимира Савченка (1933-2005) “Сигнали з планети Земля (Сценограма ювілейних зборів)” порушено своєрідну гармонію, за Г. Гернсбеком, між науковим і художнім дискурсом не на користь останнього. Автор на той час друкував свої твори більше, ніж 20 років, (теж письменник-фантаст, уродженець Полтави, жив і працював у Києві, однофамілець Віктора Савченка, також науковець: закінчив Московський енергетичний інститут (1957) і багато років працював у Київському Інституті

автоматики та Інституті кібернетики АН СРСР. Автор декількох зареєстрованих винаходів та цілого ряду праць у галузі мікроелектроніки. Дебютував у 1955-му, опублікувавши першу книгу оповідань і повістей у 1959-му (“Черные звезды”), згодом надрукує книги за назвою першого оповідання “Назустріч зорям” (1960) та “Привид часу” (1964). Після публікації роману “Открытие себя” (1967), “який присвячений етичній проблемі створення інформаційних клонів”, став ще в 60–70-і роки “лідером радянської НФ” [190, с. 166]. Останні твори – фантастичні повісті “Похитители сугей” (Київ, 1988), збірник фантастики “Визит сдвинутой фазианки” (Київ, 1991), а також повість “Посада у Всесвіті” (Київ, 1992).

У вищезазначеному творі письменник надає перевагу науці, що є свідченням вірності основному фаху, від чого втрачає художньо-образне моделювання. Справді, у згаданому оповіданні « Сигнали з планети Земля...» навіть персонажі, науковці-доповідачі діють під зашифрованими числовими номерами (00000001 – голова інституту, 0000010 – заступник з точних наук, 0000011 – заступник з питань внутрішньої рівноваги (гомеостазису) і т. д.). У центрі – дослідження планети Альфи-Каракатиці як Третьої планети, де наявна високорозвинена цивілізація, яка у чомусь споріднена із нашою електронно-обчислювальною природою. Та все ж, за спостереженнями одного із доповідачів, вона набагато перевищує нашу: “Могутність її засвідчує бодай обсяг інформації, яку вона передає про себе у Всесвіт” [197, с. 128]. Уже перелік секторів інституту, що займаються розшифровкою інформації невідомої планети, переконує у науковості оповідання (“логоматики”, “фізматематики”, “ліроматематики”, “алавердиматематики (хаотики)”). Головна увага зосереджена на науково-фантастичній концепції, а не на особистостях дослідників. Врешті, оповідання перенасичене науковою термінологією, а літературно-художня складова – мінімальна.

У фантастичному романі Віктора Савченка “З того світу – інкогніто” якраз відчутна ота згармонізованість наукового і художнього, на яку по суті вказував як на основну особливість науково-фантастичних творів ще в кінці 20-х років ХХ століття уже згадуваний Г. Гернсбек. Не випадково книга надрукована у

серії “Зірки прози ХХІ”, що відповідає високому рівню майстерності сучасного письменника-фантаста.

Твір захоплює реципієнта і таємничістю, і несподіваною інтригою уже на початку роману, що є однією із жанрових ознак наукової фантастики. До керівника кооперативу “Експарка”, його ідейного батька Віталія Тищенка несподівано завітали двоє відвідувачів із дивною, не до кінця зрозумілою пропозицією. Її вагомість доповнювалася письмовою довідкою-документом асоціації “Порядок”, в якій Тищенко, ще достеменно не знаючи суті запропонованої замовниками роботи, зобов’язується не розголошувати її. Гарантією є його життя. Сюжет розвивається напружено. Окремі деталі поглиблюють таємничість роману. За виконане замовлення фірма заплатить надзвичайно високу, астрономічну суму. Виявляється, що прибульці мають готові відео як про Тищенка, так і про інших членів кооперативу. Загалом все знають про них і про нього як керівника-професіонала, особливо про таку рису характеру, як вміння “не втратити самовладання за будь-яких обставин”, що конче потрібно при виконанні цієї небезпечної, ризикованої та відповідальної роботи. Врешті-решт нею виявиться своєрідне відрядження у... потойбічний світ, світ Вселенського Духу, де він повинен знайти конкретну, зрозуміло, колись померлу людину, і повернути її назад до земного життя, але вже в тілі іншого, запропонованого асоціацією “молодика”.

Наукова частина твору, хоч і пов’язана із фантастикою, але надмірно не ускладнює динаміку подій, не перевантажує науковою термінологією, не відсуває на задній план головних персонажів, а навпаки – створює вірогідні сюжетні перипетії, можливість таких наукових експериментів, а головне – віру в їх реальність як не тепер, то в майбутньому. Тому читач осмислюватиме такі наукові поняття, які трактуються і духівниками-теологами, і психологами, і філософами, і письменниками, але в кожного по-своєму: душа і тіло (дух і плоть) та взаємопов’язані з ними астральна і ментальна аура, ефірне та астральне тіло, фізична аура, задзеркалля, духовна і матеріальна сутність, відкрита і закрита

сутність, постулат Гаурами, можливість життя після смерті, Центр перевтілення тощо.

Основною є науково-фантастична концепція: відторгнення душі із потойбіччя шляхом складних процесів входження в неї іншої, уже живої сутності (тіла) із земного матеріального світу. Інакше кажучи, без деталізації послідовних і логічних науково-фантастичних дій, станів і явищ, – повернення із світу мертвих потрібних сутностей, ожививши їхні переконання, міркування, світогляд, спосіб життя, але у злитті із зовсім відмінною плоттю живої людини. Правда, залежно від того, ким вона буде реалізуватись і во ім'я чого, служитиме людям, добру чи злим силам і їхнім лиходійним перспективним планам, буде визначатися напрям руху суспільства.

Коли Віталій Тищенко, будучи розумною, прозірливою людиною, збагнув шляхом діалогу думок (теж цікава реалізація наукової ідеї), яку зловісну Особу його замовники хочуть повернути з того світу його ж руками, він подумав, зіставивши докупи сутність її міркувань, які, до речі, нагадують Сталіна: “Якщо “Порядок” володіє засобами заміни людських душ, то де гарантія, що процес не пустять на конвеєр? А це означатиме підміну суспільства... Буде створено такі собі Шамбали, крізь які сутності людей, що не відповідають стандартів Порядку, підмінятимуться потрібними, взятими з безмежного океану тих, хто пішов. Похмура перспектива...” [194, с. 23]. І, володіючи добре розвиненим інтелектом, далекоглядністю, любов'ю і повагою до людей, до порядності, він несподівано для всіх і для себе, в тих екстремальних умовах, ламає плани Центру, по суті, змінює його кардинально, ризикує своїм життям, ввійшовши душею в сутність не запланованої агресивної Особи, а “в тіло чорнявого молодика” [194, с. 24].

Звідси відома вічна проблема роздвоєння (а тут, по суті, потроєння) та подвійності особистості набуває своєрідних деталей та сюжетно-фабульних розгалужень, базованих на фантастичності й містичності/езотеричності. Невипадково О.Завгородній вважає, що аналізований твір однаковою мірою художній і езотеричний, бо В. Савченко “оперує такими аргументами на користь

існування потойбічного світу, які важко спростувати навіть засобами сучасної науки” [80, с. 174.]. Адже замість запланованої бажаної деспотичної Особи, перед якою всі з “Порядку” відчують страх, покірливість та чинопоклоніння, появляється нова гуманна сутність спершу Тищенка-“молодика”, але про це поки що ніхто не знає. Доведеться грати роль Іншого, користуючись його фразами (скажімо, “Проблеми – функції порядку. Зміниш порядок – відпадуть проблеми” [194, с. 25]). Згодом подвійне співжиття Тищенка-Компанійця (внука Особи) за планом Центру, його переживання за другу свою половину-провідника, котру можуть знищити, можливість дізнатися правду про невиконання ним запланованого “Порядком” завдання – усе це урізноманітнює, ускладнює й інтригує не тільки сюжетно-подієві перипетії, а й мисленнєві. Виявляється, що, перебуваючи в іншій сутності, він мимоволі на генному рівні перебирає в свою свідомість і ті жахливі думки з пам’яті Компанійця і його діда-Особи, що були виявом могутньої й страшної сутності.

Отож “ідея генетики не плоті, а генетики духу” [209, с. 204] є також у центрі цього напрочуд захоплюючого науково-фантастичного роману. Ось чому боротьба основних гуманних положень кооперативу “Експарка” в особі його керівника Тищенка та його високопрофесійних і сміливих друзів, навіть уже померлих (Хома Булига), й таємниче-небезпечної для соціуму асоціації “Порядок” є вельми напруженою, гострою. Бо в підтексті – це антагонізм світлих, добротвірних сил і сатанинсько-деспотичних, темних, які прагнутимуть влади, це оригінальний різновид конфлікту добра і зла.

За міркуваннями самого автора, сказаними про інший свій твір, але доречний і тут, “якщо в реалістичній прозі формування підтексту – найскладніше для письменника, то у фантастиці тим паче” [196, с. 354]. Адже створення в романі “другого, невидимого, плану вимагає значно більше часу. Ця – сугестивна частина – є душею твору” [196, С. 354–356]. І, справді, це відчутно при читанні аналізованого роману.

Майстерність автора виявляється не тільки в умінні створити захоплюючі сюжетні колізії, науково-експериментальні ідеї, що так чи інакше пов’язані з

містико-езотиричними складовими, але й у здатності письменника психологізувати думки, міркування, розмисли головного героя, що далеко не завжди спостерігається у фантастичному творі. Крім того, автор стверджує одну із ідей-попереджень: негативне нутро-сутність жахливої Особи-деспота “все ж таки встигає залишити в ньому (в Тищенкові. – С.Х.) свій слід” [209, с.204], додамо – негативний слід. Отож науковцям це варто враховувати в майбутніх дослідженнях.

До речі, дискусії про “примат фантазії над наукою” чи крайніх міркувань прихильників “теорії лімітування”, які навіть “вимагали обов’язкової перевірки кожного науково-фантастичного твору вченими відповідних спеціальностей” [74, с. 9] відлунюють у талановитих творах чи розбиваються на художній практиці. Бо майстер фантастичного жанру, пишучи свій твір, інтуїтивно-спонтанно відчуває, яке має бути співвідношення художньо-фантастичного й наукового. І процентне відношення в даному випадку не може бути скрупульозно точним, а приблизним, тому що тут діють закони образного слова, закони поетики фантастичного жанру. Це врешті-решт оцінює читач і дослідник-літературознавець.

Сказане стосується не менш захоплюючого своєю науково-фантастичною концепцією та її художнім втіленням іншого твору Віктора Савченка “Під знаком цвіркуна” (2004), який не випадково одразу ж переклали російською з українського оригіналу ще з рукопису в 1994 році. За своїми ідейно-естетичними засобами він є цікавим не тільки українському читачеві.

У центрі – науково-дослідний заклад, кожен із відділів якого займається конкретними розробками. Акцент на справжніх науковцях, які дійсно живуть своєю роботою і не припиняють наукових скрупульозних відкриттів навіть тоді, коли їм загрожує реальна смертельна небезпека. На передньому плані Михайлюк, який займається розробкою нового акустичного методу, різновиду геофізичного, мета якого – прозвучування породи на різній глибині. З ним працюють його колеги Ткач, Білокін, Вакуленко. Сюжетна інтрига розпочинається одразу ж із моменту, коли Михайлюк випадково перехоплює із

ефіру малозрозумілий і невиразний діалог загадкових істот на недосяжній для людського слуху звуковій частоті. Розкодуванню незрозумілих акустичних перешкод учений посилено і науково вивірено присвячує багато часу. Але “науково-технічний потенціал” (Ю. Ковалів), який багатогранно представлений у творі, доповнюється містично-фантастичним матеріалом, що поступово допомагає розкрити і проблеми, і характери центральних героїв, й ідеї, поєднавши особисте і загальнолюдське та спрогнозувавши вкрай несподівану загрозу як для людей, так і для обширу планети.

Захоплення-хоббі дельтапланеризмом і Михайлюк, і Ткач згодом використовуватимуть для розкриття невідомого й таємничого у їхній дослідницькій роботі. Власне, науковці відкривають латку землі серед могил на кладовищі, на якій з певної висоти і під певним кутом деколи появляється “міраж»: скелети-велетні із блиском воронованої сталі, зростом трьох людей, які лежать на людських кістках. При цьому відбуваються увесь час незрозумілі “провали часу” і якесь усвідомлення того, що по людині “випускали залп із минулого”, але між нею і “тим, хто стріляв, була стіна часу” [195, с. 71]. А ще при цьому появлялось сильне психічне потрясіння: наче в якийсь момент “вимер увесь (...) рід: батько, мати, брат, сестра, тітки і дядьки, всі їхні діти і внуки. І залишився на світі лиш я один” [195, с. 73] із сильним головним і душевним болем, невимовними стражданнями та з моментально посивілим волоссям.

І тільки в кінці твору, роздумуючи над підтекстом і післясловом автора, в якому він зізнається в тому, що “символ інсекта-гомо – “міраж” [195, с. 354] прийшов до нього уві сні, реципієнт не може не відчути його оригінальності. Адже, справді, в будь-якій країні, а не тільки в Україні, “скелети-велетні (...) на людських кістках існують всюди, де до влади приходили ті, хто не боявся смертельного гріха”. Вони – скелети – несуть подвійну функцію: з одного боку, підживляють своїх сьогоднішніх послідовників, з іншої, (якщо про них, звичайно, стане відомо широким масам), нагадують про найбільшу трагедію народу” [196, с. 355].

Не менш загадковим і таким, що потребує розслідування-розкодування, є й знак цвіркуна у різних частинах землі, на предметах і в різний час, так чи інакше пов'язаний з головними героями. Доповнюється цей ряд дивними працівниками їхньої наукової установи – завідділом Посудієвським чи працівником Тхоликом, яких ніяк не могли згадати ні на попередньому місці праці, ні їхні однокурсники при розмові про них. Створювалось враження неможливості конкретно описати їхні портрети, якась суцільна невиразність і непомітність не тільки зовнішня, але й у результатах їхньої наукової праці. Крім того, в науковій установі начебто ні з сього, ні з того завелася міль, яка зжирала штори, цінні документи, книги, магнітофонні записи... Автор весь час тримає в напрузі читача, переплітаючи науковий виклад із “людським” матеріалом, інтригуючи черговими новинами-відкриттями, висвічуючи світ порядних, добросовісних науковців, які мимоволі вступають у своєрідну боротьбу (своїм докопуванням до істини) із майже невидимими, бо прихованими зовні, опонентами. Врешті-решт один із науковців вловить зв'язок між міражем на кладовищі, який відкривається не всім, музейним експонатом, археологічною знахідкою, через яку всі, хто її бачив, несподівано вмирали чи гинули, а також істотами, які спілкувалися на “ультрамові”, та новим, невідомим досі, видом молі, що їсть не лише шерсть, а й будь-яку органіку.

Автор поступово, логічно мотивовано привідкриває сенс і результативність складних наукових пошуків одержаних головних героїв, які будуть вражені тим, що чекає їхніх сучасників в майбутньому. Адже виявлення дивних, фантастичних істот, комахолюдей, в яких переважають не людські ознаки, а комашині і які живуть за гіпотезами –теоріями своїх учених, не несе нічого позитивного. Згідно з ними, вони являють собою окрему цивілізацію, яка існувала ще до людської і розвивалась паралельно з нею. Покинувши Землю, вони “посіяли свої ознаки на хребетних”, які будуть весь час проростати і проростають, проникаючи в усі керівні структури, виявляючись в антиморальних, найгірших людцях, позбавлених совісті, справедливості, добра. У підтексті автор піднімає ідеї-застереження, вболіваючи за долю сучасної

людини і соціуму. Адже негативна сутність комахолюдей, інсекта-гомо та їхня життєва “філософія” у всьому розмаїтті їх негативних виявів в усіх сферах буття: науці, світогляді, побуті, які вони обплутують, мов павутинням, спонукає до роздумів. Хто справжні господарі Землі, чия цивілізація первинна (людська чи агресивних комахоїстот), чому вони нищать/з’їдають все – від старовинних фоліантів, літописів до сучасного друкованого слова? Чи не для того, щоб забрати в нас реальну історію і наше минуле, наш рід і духовні традиції й набутки, насадивши нам другосортність, вторинність, незначущість, аморальність? Чому вони поступово, один за одним, знищують інтелектуалів (Михайлюка, Вакуленка, Ткача), високого рівня професіоналів, які розкрили їхню страшну сутність, зрозуміли загрозу не тільки їхній науково-дослідній установі, а всесвіту? Адже байдужими до всього людьми типу нікчемного й нечесного Данилюги, Пожидая чи Слимчука, які за відповідну плату пристосовуватимуться до посудієвських, тхоликів та їм подібних людиноїстот, легко керувати і досягати зловіщої мети.

Читаючи про планетарну небезпеку в майбутньому від інсекта-гомо, не можна не згадати міркування Деяна Айдачича про те, що “коли письменники-фантасти зображують неземних створінь комахоподібними, вони роблять їх більш небезпечними (...) порівняно із земними комахами” [3, с. 60]. Правда, розміри їх у В. Савченка не є надмірно збільшеними, а навпаки – майже зовні непомітними, що збільшує загрозу людині й суспільству. Врешті, “неземні види у вигляді комах часто розумніші або розумні порівняно з земними комахами ” [3, с. 60], що й, справді, відчутно у творі українського фантаста. Загалом їх набагато менше у фантастичних творах, ніж твариноподібних істот різного розміру, виду, яких детально аналізує Д. Айдачич. Згадуються твори Володимира Владка (“Аргонавти Всесвіту”), де гігантських розмірів бабка на планеті Венера підхоплює одного із персонажів твору, чи Олексія Толстого (“Аеліта”) в сцені зустрічі героїв на Марсі з величезними павуками. “Таргани, як великі вівці”, “горбаті павуки” великих розмірів поряд з іншими страховиськами присутні на Венері в Олексія Беляєва (“Стрибок у ніщо”). Віктор Савченко

нікого не повторює, створивши оригінальний науково-фантастичний твір, опертий на витворену реальність.

Автор майстерно поєднує фантастичний і науковий дискурси. Крім вищезгаданих, спогади Ткача про його перебування в стані клінічної смерті, у зовсім іншому вимірі, й усі ті містично-фантастичні відчуття, про які можна прочитати у спеціальній літературі, та вони передані майстром слова захоплююче й неповторно (погляд на себе збоку, ніби на стороннього. як у сні-візії, світло-аура його душі й тих, хто його ніс до надприродного чарівника-рятівника Мірамби, ритуально-езотеричне оживлення ним Михайла Теодоровича ціною власного життя у печері, повній магичних древніх зображень-“петрогліфів”, стан перебування на межі свідомості й інстинкту тощо). Чи коли його з водієм помилково розстріляли в одній із африканських країн, де він як іноземний спеціаліст, геолог-розвідник розшукував тантал. Або згадка про лекції Кудрі з фізичної хімії про закони термодинаміки, про теплову смерть Всесвіту й конкретні наукові розмірковування, що плавно проектується на людські переживання, сумніви й бажання самому розібратись в різних наукових концепціях. І таких прикладів уміння заінтригувати читача вдало продуманими елементами поетики фантастичного з науковим осмисленням складних проблем чимало. Вони талановито доповнюються й художньо підживлюються, як і в попередньому творі, але зовсім по-іншому, по-новому й містикою, й езотерикою, таємничістю таким чином, що вияскравлюють як зміст ідей глобально-планетарного значення, так і висвітлюють невидимий зовні світ кожного із основних героїв.

Як і в попередньому, так і в романі “Під знаком цвіркуна” наукові розмисли скрупульозно продумані, адже письменник працював над ним кілька років. Але наукова правдоподібність не закриває, так би мовити, людину, її конкретику, глибоку індивідуалізованість, навіть психологічний портрет, загалом не конче характерний для науково-фантастичних жанрових форм. Сам автор у коментарі-післяслові до цього твору зазначав: “...не виключено, що фан-концепція про паралельну цивілізацію в людському суспільстві (в такому

плані, як вона описана в моєму романі) уже десь була” [196, с. 354]. І тут же згадує передбачення М. Нострадамуса, про котре, між іншим, він дізнався вже після написання твору, в якому той пророкує появу істот на якомусь із островів в четвертому тисячолітті, схожих і на людину, і на комаху. При цьому письменник ставить слушне запитання- зауваження: чи це фантастика “інсекта-гомо(комахолюди)?” І чи не є вони авторськими “мислеформами, котрим колись суджено втілитися в живу матерію?” [196, с. 354]

І хоч фінал твору загалом песимістичний, бо з усіх борців із інсекта-гомо залишився лише той, від імені кого ведеться розповідь, очима якого зображено всіх трьох головних симпатичних героїв, відкривачів смертельної загрози Планеті, Всесвіту. І все ж чорної безнадії нема. Бо він, віриться, так просто не піддасться комахолюдям, які поступово окуповують всі ділянки суспільства. Його начебто посилають у відрядження, на шахти, а насправді Посудієвський відправляє його на смерть... Проте він поїде в протилежний бік, виїде за кордон, закінчить справу Михайлюка, який встиг оприлюднити свої наукові відкриття, розіславши автореферати докторської в усі наукові центри світу, де ще не захопили владу в свої руки інсекта-гомо. Надія є.

Ще на початку 60-х рр. ХХ ст. Іван Єфремов, учений і письменник, автор фантастичних творів, зокрема відомого роману «Туманність Андромеди», роздумуючи над проблемою науки і наукової фантастики, висловить таке міркування, що опиратиметься на джерела особистої творчості: “Для того, щоб іти в наукову фантастику (...), треба бути вченим, який знаходиться на передньому краю досліджень” [74, с. 10]. Такі високі вимоги автор ставить перед письменниками, маючи на увазі те, що “лише невелика частина помітних явищ, фактів, натяків природи розробляється методично і планомірно науковими дослідженнями” [74, с. 10]. Та велика кількість їх лежить без руху, “зберігаючи в собі можливості привабливих злетів науки”. Ось чому варто, вважає вчений, “привернути увагу до них або до ще не використаних чи забутих можливостей” як одного із найбільших завдань науково-фантастичної літератури [74, с. 10]. Івана Єфремова можна зрозуміти. Нагадаємо, що Віктор Савченко також учений.

Врешті, письменників-науковців чимало в літературі як за освітою, так і за фахом. Згадуваний уже Герберт Веллс, як відомо, був студентом Нормальної школи наук. Найголовніші його зацікавлення пов'язані з природничими науками. Майбутній письменник “займався фізіологією, анатомією, біологією; слухав лекції і працював у лабораторії Гекслі, одного з найвидатніших тодішніх учених-фізіологів” [142, с. 254–259]. Айзек Азімов (1920–1992), автор популярних творів про роботів, з дитинства мав потяг до точних наук. Перед початком Другої світової війни закінчив Колумбійський університет за спеціальністю “біохімія”, згодом здійснював дослідження в галузі математики і біохімії. Стане доктором наук, професором, загалом відомим ученим. Курт Воннегут (1922), найбільше відомий як автор роману “Бойня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей”, вивчав біохімію в Корнуельському університеті. Згодом знання з хімії, природничих наук, математики сприятимуть його захопленню науково-технічним прогресом, що реалізується в художній творчості.

В українській літературі – хоча б вищезгадані учені й письменники Віктор Савченко, Володимир Савченко, Юрій Щербак (про них уже говорилося) чи Микола Дашкієв (1921–1976), який навчався на фізичному факультеті Ленінградського університету, згодом два роки викладав фізику, автор романів “Володар Всесвіту”, “Загибель Уранії” та ін. Або Олег Романчук (1951), випускник фізичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка, згодом кандидат філологічних наук, автор науково-фантастичних книг “Таємниця жовтої валізи”, “Зоряний кристал” тощо. Перелік прізвищ як у зарубіжній, так і в українській літературі можна продовжити, але з таким самим успіхом можна перерахувати і тих, хто не мав технічної чи природничої спеціальності за одержаною освітою, та їхні твори не менш цікаві, ніж вищезгаданих і незгаданих авторів науково-фантастичних романів завдяки їхній плодотворчій самоосвіті, загальній і конкретній філологічній ерудиції та професійному володінню словом, багатющій уяві й фантазії (Жуль Верн, Рей Бредбері, Джон Толкін, Урсула Ле Гуїн, Володимир Винниченко, Юрій Смолич, Володимир Владко, Василь Бережний, Олесь Бердник).

Як уже зазначалося, найбільш вдалим означенням жанрової приналежності фантастики є розуміння її як метажанру, що пропонує Олеся Стужук у своєму дисертаційному дослідженні, а наукової фантастики – як її жанрового різновиду, якому, власне, характерне моделювання реальності на основі синтезу раціональності та фантастичності.

А загалом будь-який фантастичний твір більшою чи меншою мірою, залежно від автора та його задуму, не може обійтися без відповідної атрибутики, адже потрібно змоделювати незвичайну дійсність, яка ідеально вписувалася б у реальний світ. Бо ж ілюзія достовірності (за О. Ковтун) є однією з обов'язкових та чи не найвагоміших рис наукової фантастики. І це зрозуміло, адже за основу береться раціональне начало, наукове дослідження, експеримент тощо. І не так важливо, наскільки добре письменник орієнтується у реально існуючих наукових гіпотезах, які він їх використовує, чи ж тільки у загальних відомостях про них, хоч, зрозуміло, що ілюзія глибоких наукових знань стосовно конкретики художнього втілення повинна бути. Усе залежить від майстерності письменника та його вміння виокремити головну сутність і подати як художньо реалізовану концепцію, яка зможе чи не зможе спрогнозувати майбутнє конкретної науки, наукової ідеї чи загалом відтвореної цивілізації, в центрі якої людина. У цьому аспекті цілком показовим є роман івано-франківського письменника Володимира Єшкілева “Тінь попередника” (2011) (якого відносимо до другої групи авторів, які мають не спеціальну технічно-математичну чи природознавчо-біохімічну освіту, а гуманітарну).

Цей твір репрезентує складний світ майбутнього (приблизно через 800 років), який постає на вісімдесяти п'яти населених планетах різних позаземних систем і з різними видами їхніх мешканців – чи то клонами, чи нащадками людей, чи ящерами, або ще якимись незбагненними для людської уяви істотами. Кожна глава роману розпочинається з конкретизації часопростору дій великої кількості персонажів. До прикладу, “Червона зона” Резиденції Джитау, головний житловий купол Центрального поселення, планета Кідронія (4КВ67:3) системи Абеяри, 12 семпрарія 416 року Ери Відродження” [77, с. 98] або ж “Борт

фрегата E91 “Девастейшн”, орбіта планети Кідронії, зоряна система Абеляри (55 Рака) [77, с. 8] і т. п.

Автор уже традиційно (бо такий підхід В. Єшкілев використовує і в інших своїх творах, скажімо, в романі “Богиня і консультант”), відмовляючись від усталеного християнського літочислення, створює свої варіанти часового обрахунку (кожна з планет має свою тривалість року, години, хвилини), щоправда, пояснюючи це початком нової ери в історії людства, яка на той момент пережила неймовірного масштабу кризу та переформатування способу співіснування не тільки одне з одним, але й із позаземними формами життя. Упродовж усього сюжету фантастичного роману автор неодноразово пояснює певні новоутворення, історію чи то планети, чи родоводу, чи, наприклад, подає перелік персональних військових звань Зоряного Флоту або ж класифікацію індексів кораблів міжзоряних класів та ін. у формі “Додатків” і посторінкових покликань. З одного боку, таке надмірне нагромадження фактажу може відштовхнути читача від роману, а з іншого - це, власне, є одним із способів узвичаєння нової реальності, її вмотивованості, а відтак сприйняття її як “принципово можливої”, що, як відомо, теж є одним із критеріїв наукової фантастики.

Сюжет роману “Тінь попередника” В. Єшкілева вибудовується навколо однієї події – нападу незрозумілих хижих істот гиргів на населені планети, внаслідок чого Зоряна імперія (це така собі єдина галактична мегадержавка) ініціює розслідування цього випадку. До справи долучаються всі існуючі людські та нелюдські створіння майбутньої цивілізації, адже в результаті з’являється глобальна зміна розподілу влади та й розвитку навколишнього простору в цілому, і тому, зрозуміла річ, як і з усіма наддержавками, імперія має своїх політичних ворогів, які й цього разу прагнуть використати ситуацію на свою користь. Разючі відмінності між мешканцями планет, їхнім способом життя та мислення репрезентують ще одну проблему твору – протистояння особи різним формам політичних режимів – олігархії, абсолютизму, демократії тощо.

Щодо останньої, то в романі віднаходимо цікаві думки: “...усі революції несуть в собі зародок нового деспотизму. Спільнотою світів неможливо керувати за законами демократії. Спочатку буде хаос і кровопролиття, потім у Флоту (очевидно, у Флоті. – Х.С.) з’явиться новий лідер, і все повернеться на круги свої” [77, с. 286]. Неодноразово у творі зринає думка, що краще бути комусь підконтрольним, ніж самому вершити свою долю... З такими міркуваннями (“усі революції несуть у собі зародок нового деспотизму”) можна погодитися лише почасти і то в тому разі, коли мається на увазі авторитаризм (згадаймо революцію 1917 року, іменовану не так давно “Великою Жовтневою”, яка завершилась “розстріляним відродженням” і подальшим неписаним, але реально існуючим беззастережним підпорядкуванням деспотичній владі), тоді як спільнотами майбутніх цивілізацій, віриться, варто все-таки керувати за законами людського співжиття, що базуватиметься на справедливості, рівноправності, істинній, а не ілюзорній демократії. Сьогоднішня доба красномовно це підтверджує. Адже хочемо ми цього чи ні, а наукова фантастика, як і будь-який жанровий різновид фантастики, створюючи образ майбутнього, має перед очима сьогоднішнє і близьке чи далеке минуле.

До складу експедиції відряджають професіоналів своєї справи – ксенобіолога Гвен Вей і техноархеолога Александра Вольска. Проте, як пізніше виявиться, до цього розслідування будуть причетні і Знаючі, і клони, і якоюсь мірою навіть ящери. Образна система роману поліфонічна. Та загалом, у відображенні чималої кількості персонажів відсутнє глибоке входження в характер, у психологію вчинків, у розкриття внутрішнього світу. Та в тому то й уся справа, що власне критерії жанру наукової чи, як її ще називають, “раціональної” фантастики не сприяють цьому, бо в таких творах “відбувається неминуче художнє здрібнення героя – на нього зчаста просто не вистачає авторської уваги” [104, с. 87]. Адже письменник мусить переконати читача в наявності позаземних форм існування, не повторюючи відомих зарубіжних авторів: ні циклу романів Айзека Азімова про “Установу”, ні “Марсіанських хронік” Рея Бредбері, ні “Машини часу” чи “Війни світів” Герберта Веллса, ні

“Механічного піаніно” чи “Сирен Титану” Курта Воннегута. Цей список, звісно, можна продовжувати.

В. Єшкілев пропонує свій варіант-проект майбутнього із незвичним, не схожим на земне міжпланетне співіснування з високим рівнем науково-технічного оснащення, мислення, мовлення, в якому все-таки так мало теплих людських стосунків, природного способу життя землян, емоційних звичних реакцій-сприймань. Натомість усе надміру механізоване, штучне, контрольоване, з акцентацією на рацію, з наявністю зручних файлів імплантованої кіборгенної пам'яті, персональних мінікомунікаторів, удосконалених за останнім словом науки і техніки нанороботів, від результатів співіснування яких у зоряно-космічних світах людини та позаземних істот-утворень віє антиутопізмом... Хоча, зрозуміла річ, хоче цього автор чи ні – міжтекстові паралелі все ж присутні (цьому аспекту, зокрема, присвятила окрему розвідку дослідниця Світлана Олійник, осмислюючи образну систему твору В. Єшкілева крізь інтертекстуальні виміри [167, с. 7]).

Традиційно наукова фантастика представляла два блоки героїв – люди та істоти, створені новітніми технологіями, чи як негативна реакція на них (мутанти і гібриди, наприклад). Натомість Володимир Єшкілев уводить ще одну групу – містичні образи Знаючих, Повзучих Отців, розумних ящерів, а також архетипну тінь таємничого попередника, винесену в назву твору, намагаючись підвести реципієнта до думки – людина майбутнього зможе існувати не тільки в надоснащених технологіями просторах, але й у тісному зв'язку зі своїми пракореннями та трансцендентними силами. Не випадково відомий канадсько-хорватський дослідник Дарко Сувін означає наукову фантастику як літературу незвичних знань, підкреслюючи: “...цей жанр був завжди пов'язаний із надією віднайдення в незнаному ідеального середовища, племені, країни, розуму, що презентувало б найвище Добро (або ж із острахом знаходження його протилежності). У будь-якому разі наукова фантастика закладає можливості існування інших систем, альтернативних, паралельних...” [290, с. 305] (переклад з польської наш. – С.Х.).

Варто виокремити ще одну закономірність у творах осмислюваного жанру. Учені є й головними героями чи радше персонажами, проте в деяких випадках вони залишаються, так би мовити, за кадром, а на перший план все ж таки потрапляють плоди їхньої діяльності. У романі “Тінь попередника” значною частиною дійових осіб роману є саме науковці. Пройшовши низку трансформацій, – від ученого-чорнокнижника, божевільного доктора (схожого на Моро Герберта Веллса) чи асоціальних, заглиблених тільки у свій власний світ дослідників, сучасна наукова фантастика створює новий тип ученого. Він усвідомлює, що високий розвиток науки завів її творців, власне кажучи, в глухий кут. Тому потрібно шукати інші способи взаємодії з навколишньою дійсністю. Саме в цьому відчувається добре розуміння автором тонкощів науково-технічного розвитку і його прогноз, опертий на міркування деяких мислителів ХХ століття стосовно того, що цей процес у майбутньому значно сповільниться. “На найближчі 100–200 років можу прогнозувати достатньо консервативний розвиток людства, зокрема й у технічному плані, навіть почнуть забороняти деякі наукові галузі”, – роздумує В. Єшкілев в одному зі своїх інтерв’ю [76, с. 2].

За автором, будуть природно та штучно народжені роботи та клони, таємничі Знаючі (вочевидь, навіяні улюбленими масонами В. Єшкілева) та клани ящерів, нащадки Повзучих отців, які взагалі будуть використовувати мовчання як обмін інформацією, бо ж вони винайшли щось більше за слово. Люди майбутнього начебто звикнуть до таких змін, однак це (в додаток до інших техногенних проблем) буде нищівно впливати на їхню психіку. Неоснащених тіл не буде існувати, в людину буде вмонтовано безліч спеціальних приладів, насамперед для того, щоб вона могла вижити в штучному для неї просторі й водночас для тотального “орвелівського” контролю.

До речі, таку неприродність середовища та й загалом усієї структури життя можливого майбутнього, яка негативно відбивається насамперед на емоційному та психічному стані людини, віднаходимо також в уже згадуваному оповіданні іншого сучасного письменника Ярослава Мельника “Чому я не втомлююся

жити?” Беручи до уваги тільки один аспект із наукового розвитку – вміння лікарів майбутнього транспортувати мозок людини у молоде тіло, коли та, відповідно, підходить до старості, а відтак людство зможе жити безкінечно, тільки щоразу в інших личинах, – письменник зобразив крах майбутнього саме через абсурдність ситуацій, які можуть виникнути, чи злам людини як такої: який сенс життя, якщо ти не помреш ніколи?

Окремо варто розглянути питання про стилізацію української мови до наукової фантастики у романі “Тінь попередника”. По суті, завжди аналізуючи фантастичні твори, дослідники торкаються і лінгвістичних проблем. Зрозуміло, що кожний літературний твір є й мовним. Проте у випадку фантастичного тексту це дуже важливий момент. Відтворювати реальну дійсність письменникові все ж легше, адже реципієнтам, за великим рахунком, ті чи інші аспекти сьогодення знайомі, тому автор не витрачає час на докладний опис певних речей чи подій. Фантаст натомість зображує те, чого немає, і, відповідно, те, чого він не міг спостерігати на власні очі (що і відображається на рівні художніх прийомів чи концептів). Відтак велика кількість новоутворень у художніх текстах є часто незрозумілими. Мова твору опосередкована, але вона може бути для нас як відкрита (тобто допомагати у сприйнятті), так і закрита (герметична), – як зазначає Ст. Лем у праці “Фантастика і футурологія”, в якій через мовні спостереження аналізує фантастичні твори, зокрема англійські та польськомовні [119, с. 6].

Неодноразово письменник Володимир Єшкілев у виступах перед читачами, на презентаціях чи у статтях акцентує увагу на стереотипній думці деякої частини реципієнтів щодо неможливості використання української мови для написання наукової фантастики. Пояснюючи таку думку, знову нашоувхуємося на перервану традицію української фантастичної літератури та здебільшого написання і публікування сучасних текстів російською мовою за кордоном. Специфічна мова наукової фантастики повинна відшліфовуватися з книги до книги, а якщо творів обмаль, то й лексика її – на відповідному рівні. Хоча при цьому не можемо не згадати творчість Володимира Винниченка, який

ще в 20- рр. першим довів придатність української мови для розвитку цього жанру (науковий винахід сонячної машини ученим-хіміком Рудольфом Штором) чи згадувані уже Ю. Смолич, В. Владко (кінець 20-х – поч. 30-х рр.), згодом В. Бережний, О. Бердник, М. Руденко та інші. Художники слова охоче використовують наукову термінологію, вплітаючи її в канву творів. Очевидно, В. Єшкілев поставив собі завдання змінити цей стереотип сьогодні й напрочуд вправно з ним справився, адже роман пересипаний безліччю нових слів відповідної тематики – тезаурусом своєрідних професій (спеціаліст з ментального впливу ксеноморфів, техноархеолог, ксенобіолог) та науковою термінологією (метазої, альдостерон, супремус), назвами різновидів спорядження (екзоскелет, смартган), дивних тварин (мацак, псевдокефалоподій) та істот (гирги, норми, г'орміти) тощо.

Роман з огляду на жанротворчі складові цілком відповідає критеріям наукової фантастики. Правда, твір важко читається через ускладнену сюжетність, велику кількість персонажів та значне нагромадження фантастичної атрибутики. І, як справедливо зазначає у своїй рецензії на книгу Інна Корнелюк, “... це текст не зовсім для гуманітаріїв. Або для гуманітаріїв, які цікавляться наукою й технікою, сучасною астрофізикою, нанотехнологіями” [110, с. 1]. Однак аналізований роман знайде своїх читачів та поціновувачів, прихильників раціональної фантастики, адже це тільки перша книга із запланованої трилогії, яка доповнює сучасний літературний національний процес.

Таким чином, незважаючи на те, що нинішня суспільно-політична ситуація в Україні не сприяє досягання якихось небувалих висот ні в техніці, ні загалом в різних галузях науки (попри наявність численної інтелектуальної еліти, навіть тієї її частини, яка, не маючи умов для втілення в життя своїх знань, виїхала за кордон), науково-фантастична художня література все ж існує. Опираючись на певні художні досягнення вітчизняної фантастики 20–30-х, 50-х, 80-х – 90-х рр., плідно працювали і працюють у досліджуваний період помежів'я ХХ – поч. ХХІ ст. О. Бердник, О. Тесленко, О. Романчук, М. Руденко, Віктор

Савченко, Володимир Савченко, В. Єшкілев та ін., кожен по-своєму виявляючи жанрові характеристики раціональної фантастики.

2.3. Фентезі як жанрова структура у прозі українських письменників-фантастів

На відміну від наукової фантастики, де художній світ вибудовується за законами наукового бачення, відображення і рецепіювання, де незвичне для читача здебільшого пояснюється і мотивується, фентезі сприймається як опозиційне йому, як витворена реальність, у якій можливо все. Так, важко знайти відносно прийнятне однозначне пояснення щодо побутування вовкулак, вампірів чи одухотворених предметів, але якраз фентезійний твір доцільно сприймати як “справжню реальність” [104, с. 99]. Або ж краще розуміти це як одне із можливих трактувань нашої дійсності, що все ж розвивається за своєю логікою (тому фантастика так “комфортно” почуває себе навіть у межах постмодернізму).

Розвиваючись із 20-х років минулого століття, фентезі досить довго не привертало увагу літературознавців та й загалом реципієнтів, аж до появи у 50-х роках ХХ століття трилогії “Володар Перснів” професора-філолога Оксфордського університету, дослідника давньої літератури Дж. Толкіна. Описуючи подорож гоббіта Фродо до Мордору з метою знищення персня влади, письменник створює світ Середзем’я, заснований на західноєвропейській міфології. На противагу йому, в кінці ХХ століття у пострадянських літературах виникає слов’янське фентезі, що відповідно базується на національних традиціях означуваних країн. Найпопулярнішим цей жанр виявився в Росії (а в українській сучасній літературі якраз поживавився на помежів’ї ХХ – поч. ХХІ ст.), де оприявнюються і риси міфу, і чарівної казки, і героїчного епосу, і роману. Вищезгаданий знаковий твір Дж. Толкіна написаний на стику різних літературних традицій настільки високохудожньо і багатопланово, що справді вплинув на весь подальший розвиток жанру в будь-якій літературі світу.

Класифікуючи різновиди фантастики, літературознавці все ж спираються насамперед на проблемно-тематичний рівень тексту, а отже, кожна література та дослідники цього питання виокремлюють значну кількість варіантів, базуючись передовсім на художній практиці, на найяскравіших прикладах жанроутворень конкретної національної літератури зокрема. Власне, твір Володимира Аренєва (справжнє прізвище Володимир Пузій) “Бісова душа, або Заклятий скарб” (останній варіант 2014-го року, а перший – 2002-го) належить до українського фентезі як підвиду слов’янського фентезі, в якому і подає автор свій варіант інтерпретації реальності, опираючись на фольклорно-міфологічні традиції українського народу. Прикладами творів, базованих на категоріях міфу, є романи “Ритуал” та “Дика енергія. Лана” Марини і Сергія Дяченків, що поєднують декілька літературних традицій-жанрів – фентезі (міське та слов’янське), антиутопію та утопію.

У більшості творів європейських письменників, написаних у цьому жанрі, змальовано середньовічний світ, насамперед для створення відповідного історичного тла (Дж. Толкін “Володар Перснів”, А. Сапковський “Сага про відьмака”, Я. Комуди “Розповіді з Дикого Поля” та інші). Володимир Аренєв у післямові й сам вказує, що тлом для його твору слугує епоха умовного середньовіччя, ще до доби Богдана Хмельницького, хоча відповідна атрибутика та стилістика й так очевидні. У творі “Бісова душа, або Заклятий скарб” можна віднайти традиційні теми та образи, які характерні як для світового і конкретно слов’янського фентезі, так і для історичного роману. Але майстерність письменника якраз і полягає в тому, що він талановито зумів поєднати світомислення давньоукраїнської доби з періодом існування запорізького козацтва (зокрема, й через глибинні фольклорно-міфологічні пласти), його побутом і життям народу, традиціями, повір’ями, акцентувавши на вічних проблемах (вірності й зради, дводушності, боротьби язичницьких і християнських постулатів, а ще – священного й диявольського, гріха й покути, боргу та його сплати, життя і смерті, Добра і Зла в неоднозначних трансформаціях, зокрема в станах передсмертя, смерті й посмертного буття). Та

художня реалізація задуманого автором настільки оригінальна, що можна говорити і про його власну концепцію трактування чи інтерпретації відомих фольклорних (казкових), фантастичних і навіть історичних тем чи образів.

Моделювання незвичної дійсності, на думку Н. Кирюшко, є однією з найголовніших детермінант у поетиці фантастики [96, с.45-51]. Власне, більшість класифікацій і спираються на специфіку цієї моделі при розподілі на жанри – раціональні технізовані світи (наукова фантастика), паралельні магичні (фентезі) чи поєднання реальних вимірів з ірреальними, чудесними (власне фантастика). Володимир Арєнєв розділяє світ на три площини, спираючись на давньоукраїнську міфологію: Яв, де живуть усі смертні, Нав, перехідний простір, та Вирій – потойбіччя. Варто відзначити, що схожа тривимірність присутня у “Велесовій книзі”, але автор її не копіює (“Яв, Нав, Прав”), а вносить своє бачення завдяки творчому домислу. Головний герой повісті – козак-характерник Андрій Ярчук, отримавши завдання закласти та заховати скриньку-скарб, відправляється через темну веселку у Вирій, “що знаходиться наче поряд із Яв’ю, але наче й під нею” [10, с. 47]. До речі, тут символіка багатозначної веселки корелюється з поняттям міст як “перехід від реального до нереального”, від земного існування до смерті, до потойбіччя. Ось чому в повісті веселка темна, “злотворна”, але й світи живих і мертвих у творі напрочуд тісно переплетені.

Уся повість-фентезі – це дорога з багатьма перешкодами й ускладненнями, з перебуванням персонажів у різних площинах та ликах, що мотивується співіснуванням темряви й світла, прагненням Божеської дороги й неможливості уникнути мимовільних зв’язків з демонічним світом (Світайло-характерник, кобзар, Степан Корж, Андрій Ярчук, Іван Прохорук). Однак і в українському, як і в слов’янському чи загалом світовому фентезі, є те, що спільне для цього жанру: інтригуючий початок, концепт дороги, її небезпечність і таємничість, непередбачуваність подальших сюжетно-композиційних дій реальних/ірреальних персонажів упродовж усього шляху, поява чарівних предметів та ін. Скажімо, в Дж. Толкіна – незвичайний перстень і спокуса

всевладдя, орки, гоббіти, ельфи, чарівники, у Володимира Аренєва – незнайомиць у каптурі, магічна скринька, людина-маска, персонажі-вовкулаки, дідусь-деревинка, Ропущине кільце, різновидова нечисть. Проте герої тут не односторонні, а навпаки, виявляють свої слабкі й сильні сторони. Варто зазначити, що, попри таку багатющу атрибутику у жанрі фентезі, все ж образ людини є завжди пріоритетним.

Власне, у повісті “Бісова душа, або Заклятий скарб” різноманітних, фольклорно-фантастичних дійових осіб/істот чимало. Андрій Ярчук – головний герой із притаманними йому рисами-характеристиками нашого народу. Він перейшов безліч боїв разом із запорізькими козаками як захисник рідної землі, але на старості літ його мучать відіння про жертви та спогади про них: “А Ярчукові раптом примарилося, що не глечики це, а голови, ним за довге життя порубані...” [10, с.20]. Загалом він інтригує одразу ж своїм прізвищем. Одні (як фольклорист С. Пушик) вважають його українським фольклорним персонажем, бо ж Ярчук, “ймовірно пес сонячного бога Яровіта. Непереможний у (...) поєдинку зі звірами, небезпечний для людей” [10, с. 52], інші – опираються на безпосереднє значення лексеми собака-ярчук, “якого, за народним повір’ям, боїться нечиста сила” [73, с. 52.] чи “який має здатність бачити і проганяти злих духів” [43, с. 617]). А ще Ярчуку притаманні здібності характерника, тобто він наділений надприродними властивостями (скажімо, перетворюватися в разі потреби у вовка, лікувати чи рятувати від смерті людей, виживати у будь-яких екстремальних ситуаціях, чи впливати на долю побратимів). Тому читач уявляє сутність цього наче заздалегідь відомого і водночас повного таємниць персонажа. Власне, він зображений як досвідчений козак після численних пережитих боїв, як людина, яка прагне знайти відпочинок у монастирі. І це не випадково, адже характерники так чи інакше пов’язані з нечистою силою, і навіть коли вони роблять добро (приміром, рятують від смертельних ран), то з допомогою не сакрального, а бісового знання. Вони відають про такі речі, про які пересічна людина знати не може.

Таким чином, як навчав учитель Ярчука старий характерник Світайло, у них нема “прямої дороги до Бога”, а є терниста, інша, обхідна. Врешті, таємничий персонаж, який діє впродовж усього твору як незнайомиць у каптурі, спочатку може сприйматися як диявол, який і дає завдання Андрію Ярчуку. Автор змальовує начебто оригінальну угоду з Нечистим, бо, на відміну від інших творів світової літератури, тут вона не скріплена кров’ю, а проголошена Ярчуком усно як “знак вдячності” рятівникові, який оберіг його від смерті (“...коли буде потрібно (...) слово даю – зроблю будь-що”) [10, с. 37].

Борг, як відомо, треба сплачувати, але – якою ціною, якщо рятівник не Христової віри, а із світу темного, де, наприклад, дідьча веселка “співає гнітючий гімн ночі”. Постає вибір між гріхом і боргом, обіцянкою та її виконанням, моральністю і релігійними постулатами. Та Андрій Ярчук не вагався: він розумів, що мусить виконати обіцяне взамін на життя. Непрості, незвичні стосунки людини з темними силами у Володимира Арєнєва спонукають згадати Г. Гете (“Фауст”), М. Булгакова (“Майстер і Маргарита”), В. Винниченка (“Записки кирпатого Мефістофеля”), Наталену Королеву (“1313”), В.Короліва-Старого (“Нечиста сила”), Р. Єндика (“Регіт Арідника”), Вал. Шевчука (“Дім на горі”, зокрема “Голос трави” та ін.).

Важливим елементом поетики фентезі Володимира Арєнєва виступають казкові та міфологічні образи (Баба Яга та її Хатка, Миша, Чоботи-скороходи, Дзеркальце, Вовкулака, Берегиня, Лисиця, Смерть), які у письменника далеко не тотожні із загальновідомими. Скажімо, Миша у Арєнєва, оригінально трансформується із хитрої Срібної Лисиці з однойменної казки, яку вигадав Ярчук для врятованого ним хлопчика. При цьому автор використав загальновідоме прохання дитини при втраті зуба: “Мишко, мишко! На тобі зуб кістяний, а мені дай залізний!”, зобразивши її не помічником, а, по суті, шантажисткою, яка ще й збігається з міфологічним образом Харона, оскільки, вивідавши інформацію через вирваний зуб про мрії маленького Миколки, спонукає їх сісти на пліт, а згодом ще й вимагає плати за їхній перевіз.

Ось чому із позитивного героя дитячих ігор в українському дитячому фольклорі (згадаймо фольклорні записи, зроблені свого часу П. Чубинським), чи, на перший погляд, із невинної смиренної мишки вона перетворюється у своєрідний “знак лицемірства” (К. Гібсон) і є ближчою до темних, а не світлих сил. У контексті твору В. Арєнєва зрозумілою є фольклорна традиція Західної Європи, за якою “миші зображувались як персоніфікація відьом або душ померлих” [48, с. 102], бо ж Харон перевозить, за античною міфологією, не живих, а мертвих. Не випадково в Данте перевізник – це біс. Та й, за українською міфологією в записах В. Гнатюка, миша є однією із тих істот, подоба якої може прибирати вигляду чорта [49, с. 95].

Традиційно в давнину, за дослідженнями фольклористів, скарби одразу ж обов’язково закопували в землю, в такому місці, звідки їх потім можна було забрати. Закляті ж скарби, на протипагу “чистим”, важко було віднайти не тільки тому, що вони “горять”, “світяться” перед опівніччю і лише в спеціально означені дні, але й тому, що їх стережуть злі духи, постаючи у різних іпостасях. Врешті, далеко не кожна людина може знайти і відкопати той скарб, бо він, як і його сторожа, здатний перетворюватися в різні подоби [49, с. 237–240]. На цю тему – пошуку скарбів – чимало написано не тільки у фантастичному, пригодницькому чи міфологічному жанрах (згадується химерна діалогія Василя Земляка “Зелені млини” і “Лебедина згря” [84] та промовистий епізод розкопування скарбів двома братами опівночі у фільмі “Вавілон ХХ”, знятому за цими творами). В. Арєнєв не скористався традиційним у цьому плані сюжетом, а структурував власну подієвість: скарб не буде захований у землю одразу, а перебуватиме весь час на видноті. У такий спосіб він притягуватиме до себе, поки не буде знайдено конкретного місця, що впродовж твору буде збільшувати загрозу життю його тимчасовому власнику – Ярчуку. Така була умова володаря скриньки (достатньо згадати смерть Світайла, якого зарубали, “зазіхнувши на нехитрий скарб сліпого характерника” [10, с. 93]).

Своєрідно змальовано у творі образ Кістлявої, або Смерті. Вона “жила в кожній людині, міцно з’єднана з душею свого власника та майбутнього раба.

Тож виходило, що кожен носить у собі власну смерть – і коли настає час, Кістява просто відокремлюється від душі і йде. А душа, не прив’язана більше до тіла, також іде (...) за небокрай” [10, с. 34]. Ритуал оживлення Костя (уже двічі померлого), коли йому “вселили душу в давно вже мертве тіло”, виявляє логіку міфу, згідно з яким, будучи у потойбіччі мертвим (бо ж, наприклад, Ярчук живий і переходить з однієї площини в іншу), годі повернутися до себе попереднього. І хоч дослідниця Олеся Стужук відзначає тенденцію до втілення у цьому образі класичного вампіра, який після смерті насолоджується своїм існуванням [212, с.212], та все ж автор, вважаємо, дотримується народних традицій навіть у відтворених фантастичних реаліях, бо такі муки, які Кость терпів, витримати було неможливо: “Кость благав їх, потім – проклинав, потім просто повз, скільки вистачило сили. Скалічене тіло не слухалося, було важким і чужим” [10, с. 144]. Вражає огром найтонших відтінків у відчуттях перебування персонажів у станах життя/не-життя, смерті/не-смерті, які зумів талановито відтворити автор у справді фентезійному просторі.

Однією з найцікавіших та найбільш оригінальних трансформацій у художньому світі В. Арєнєва зазнає ліс. Він небезпечний, згідно з більшістю вірувань, і належить до тих локусів, “які смерть вирощують у своїх, нетрях”. Але в своїй цілісності, хаотичності та якійсь нескінченності він постає винятково авторським фантастично-фентезійним витвором, зовсім іншим, ніж у реальному світі. Дерев та всілякі чудернацькі істоти, безумовно, перешкоджають у дорозі головному героєві та завдають йому шкоди. Однак такими діями, як виявиться згодом, ліс випробовував-шантажував характерника. Ліс в особі оригінального дідуся-деревинки поставив умову: вийдеш звідси живим, якщо я буду літати. Навіть для фантастичного твору ідея, на перший погляд, звучить парадоксально. Та якщо розкодувати сутність цього дивного другорядного образу-персонажа (як складова лісу-природи), то зовнішня ірреальність доповнюватиметься специфічно аргументованою сутністю, а парадоксальність як така зніметься. Адже дід, за українською міфологією, це “предок” (В. Войтович), а “деревинка”/дерево також може бути символом роду, доповнюючи його ідеєю

безсмертя, космосу. Врешті, багатозначність цього поняття спостерігається в усіх міфологіях світу, найперше як дерево життя та дерево пізнання. Але авторська умова-ідея, самобутньо передана через фентезійний образ дідуся-деревинки, акцентує якраз не на прив'язаності до землі, а на пориві ввверх, на динаміці росту, розвитку, а не пригасанні чи руйнації (хоч це уже ліс потойбіччя), тим самим апелюючи до життєствердної вічності. Тому, навіть палаючи, ліс ніби промовляв “...від неймовірної насолоди: “Нарешті!...піти!...рухатися!..” [10, с. 71].

Варто підкреслити, що власне через фантастику, на нашу думку, можна оригінально персоніфікувати безліч абстракцій, як-от: любов, смерть, життя, тваринне у людині й людське у тварині (останнє особливо при зображенні Вовкограда).

Та й містичні персонажі в Арєнєва неоднозначно негативні, а наділені й чимось людським із світу живої природи. Так, вовкулака – це “людина, що має здатність перевтілюватись у вовка або стає ним за тяжкі провини чи від чарів злого відьмака” [43, с. 80]. Таке сприймається оточуючими тільки негативно. Впродовж усього твору читач симпатизує Степанові Коржу-вовкулаці, Світайлу чи Ярчуку-характернику, який при потребі теж міг перетворитися у вовка. Корж постійно охороняє Андрія, допомагає йому й Миколці переборювати всі труднощі. А Ярчук, перейнявшись духом козацтва (все життя “рубав голови” ворогам) врешті, рятує від смерті хлопчика, хоч, узявши його з собою, наражається на ще більшу небезпеку для себе, та визволяє від Кістлявої Гната Голого. Автор художньо мотивує відмінність між Ярчуком-вовкулакою, який набув здатності перевтілення, та Коржем Степаном, що від народження є перевертнем. У таких, як він, є “душ... в одному тілі цілих дві”, і, “якщо одну вб'ють, друга залишатися у Яві не може...”. Врешті, “і до Господа потрапити” не може. Хоч, за словами самого Коржа, він вірить у Бога, “а зла ніколи не творив задля втіхи чи від нудьги” [10, с. 63]. Дводушність як гріх, що сприймається простими смертними тільки негативно, в міфологічно-вигаданому часопросторі

має іншу конотацію, глибший смисл і певною мірою викликає жаль і співчуття: Нав і Прав-Вирій, бо “І там немає нам життя, і тут...” [10, с. 64].

Саме образ Гната Голого засвідчує, що твір Володимира Арєнева – українське фентезі з відомими історичними особами. Знаємо, що Гнат Голий був одним із керівників гайдамацького руху (30–40 рр XVIII ст.), що діяв на Правобережній Україні, в Чорному лісі, на Поділлі. Він відомий як мужній запорізький козак, кошовий гайдамацького загону, який захопив Чигирин, Тарашу, Умань. Тому Гнат Голий став персонажем низки історичних творів різних жанрів, надто тих, у яких художньо розроблялася проблема зради, що пов’язана насамперед із його побратимом Савою Чалим (численні варіанти народних пісень, балад, творів М. Костомарова, І. Карпенка-Карого, В. Домонтовича тощо). І хоч джерелом теми Сави Чалого-зрадника і теми розправи над ним за зламану присягу його побратима Гната Голого постають різновиди усної народної творчості, а також документальні матеріал, та кожен письменник по-своєму трактує як Саву Чалого, так і Гната Голого. Якщо в І. Карпенка-Карого останній постає майже ідеалізованим, то в М. Костомарова Ігнат Голий зображений як негативний персонаж, який, власне, підбурює побратима Чалого, спонукає перейти до ляхів через те, що свої козаки, мовляв, не вибрали гетьманом.

Таким чином, в обох письменників – це образи-антиподи. У Володимира Арєнева реалізовано мистецтво вигадки стосовно історичної особистості відповідно до законів фентезі як жанру і до логіки характеру. Звідси й вдало створені зовнішні портретні деталі (людина-маска) із внутрішньою запрограмованістю (Кисим – у перекладі з татарської: смерть). На відміну від творів українських класиків, сучасний автор відобразив зрадницьку сутність саме Гната Голого, нагадавши біблійний мотив зради Ісуса Христа апостолом Петром. Типологія прозора: Ярчук вірив Гнатові і любив його, як свого сина, врятувавши його від Кістлявої; як Месія не сумнівався в учневі своєму. Проте автор зобража не легку й добровільну зраду, а ускладнено-вимушену, пов’язану з чорним світом влади татарина-чарівника, який грає на почуттях Гната до матері

та сестри, змушуючи виконувати його умови в обмін на життя найрідніших. Складний фінал його долі з фентезійними станами передсмерті-смерті-післясмерті вкотре засвідчує справедливість козацької кари Ярчука і його щирого прагнення позбавити Гната посмертних мук у потойбіччі.

Пророцтва та передчуття фактично завжди присутні в усіх творах європейського і слов'янського жанру фентезі. Козак-характерник Ярчук бачить віщі сні щоразу, коли рятує когось від смерті: чорний сніг, зірки, шлях і відчуття, що “розпадається на сотні уламків, намагається зібрати себе, та лише дедалі швидше продовжує розсипатися на ніщо” [10, с. 35]. Такі передбачення не лише є рушієм сюжету, але й збільшують зацікавлення читачів, втягують їх у хід подій, бо ж важливо переконатися – здійсниться пророцтво чи ні.

Такі аспекти сюжетотворення тісно пов'язані зі знаковими, особливими предметами, що несуть значно більше змістове навантаження, ніж просто функціональне. Зброя або кінь для будь-якого козака доби запорізького козацтва чи взагалі персонажа фентезі є важливими, інколи життєво необхідними. Маючи свою історію походження, вони стають ніби предметами-героями. Дзеркало, яке дає незнайомиць у каптурі Ярчукові, у період розгубленості вказує напрям до мети, це дороговказ у потойбіччі, що допоможе виконати складне завдання. А кінь Орлик – “бувалий, майже віщий” [10, с. 73], за словами Андрія, рятує героїв у найскладніші моменти подорожі. Чоботи, що самі приєдналися до головних героїв під час їхньої небезпечної мандрівки, наділені безумовно магічними властивостями, нагадують казкові Чоботи-скороходи, допомагають у битвах і навіть відіграють вирішальну роль. Наприклад, у ситуації з Бабою Ягою, де вони скочили їй на ноги і розійшлися в різні боки, тим самим убивши нечисть. Як бачимо, сфера персонажів і сфера предметів суттєво зближується та взаємодіє, доповнюючи одна одну.

Узагальнюючи, варто зазначити, що такі жанри, як фентезі чи наукова фантастика, мають певні вже усталені критерії, типи героїв і навіть антураж. Тому їх, як правило, відносять до масової літератури. Однак в українському літературному процесі наявні такі письменники (як-от Володимир Аренев), які,

пишучи твір у конкретно означеному жанрі, створюють оригінальні власні концепції чи образи, що їх аж ніяк не можна назвати схематичними. Моделюючи тривимірну реальність, відповідно до давніх вірувань, письменник стирає межі між живими і посмертними вимірами. Ці простори населяють люди, характерники, вовкулаки, мавки, відьми, людиноподібні звірі, персоніфіковані смерть чи ліс. І кожного з них автор наділяє новими, часто неочікуваними рисами чи функціями (Миша як Лисиця-зłodійка і як Харон-перевізник; у наскрізь мертвому лісі тліє порив до руху, до лету). З'являються непередбачувані фінали-розгадки (загадковий незнайомиць у каптурі виявиться одним із рахманів-хранителів рідної землі, для яких “багато важить те, що зазвичай люди мало цінують: слова, вчинки, думки”, те, “до чого завжди лине душа”, а таємнича скринька, навіть закопана, “приносить людям добро”). Ідея-концепція, як бачимо, гуманістична, добротвірна – для загалу, для народу, але подана вона не штучно, із патріотичним пафосом, а глибинно захована розкривається у фіналі твору.

Спираючись на український фольклор, літературну традицію (М. Гоголь, О. Стороженко, П. Куліш, І. Котляревський, Леся Українка, М. Коцюбинський, Вал. Шевчук та ін.), на праці учених-істориків (Д. Яворницький) і створюючи фентезійний світ, автор дає приклад втілення його найрізноманітніших ідей у художню реальність. За окремими спогадами, діями, побутом, уснопоетичними моделями головних персонажів постає майстерно відтворена давня доба української праісторії, часів Запорізької Січі в ірреально існуючих просторах (земний-передсмертний-смертно-потойбічний), декодувати які допомагає фольклор, міфологія, історія.

Не можна не згадати молоду талановиту авторку фентезійних творів Наталію Щербу із Івано-Франківська, яка трилогією “Бути відьмою” (її спочатку не хотіли друкувати в Україні, і вона вийшла в Росії) стала відома не тільки в себе вдома, а й далеко поза межами. Автор післяслова “Карпатська відьма” Ігор Чорний цілком справедливо назвав її продовжувачкою традиції класика української літератури Михайла Коцюбинського, бо ж карпатський колорит,

магія, чарівництво, містика у єднанні з сучасністю вказують на це. Достатньо прочитати хоча б один із наступних фантастично-фентезійних творів серії “Часодії” “Часовий ключ”, щоб переконатися в майстерності авторки. Наталія Щерба захоплююче будує композиційно-сюжетні ходи й перипетії, вклинюючи в них інтригучі біографії персонажів, цікавих як читачам шкільного віку, так і дорослим реципієнтам. Змодельований нею світ наповнений, як цього вимагають жанрові особливості, недомовками, інтригами, таємницями, загадками. У центрі проблема часу, про що свідчить назва твору, активного часу завдяки зусиллям героїв, які володіють надлюдськими здібностями щодо опанування й керування ним, зрозуміло, для Добра чи Зла.

Наталія Щерба поступово відкриває світ головної героїні, школярки Василини Огневої, оповитої загадками від народження (хто її матір, чому вона померла і чи справді померла, чому дівчинка не виховувалась у сім'ї рідного батька, задля чого вона потрібна зараз батькові, який, як згодом виявиться, її зовсім не любить, що собою являє простір Остаї й Ефлари?). Одним із знакових і наскрізь фантастичних епізодів—модельовань, які весь час розкодовує Василина (що потрапляє із звичайного земного життя у зовсім інший, ірреально-казковий світ духів, фей і лютів, часівників-чарівників та часомайстрів, які можуть потрапляти в інші часи, простори, усувати будь-які перешкоди, розчинятися в повітрі, впливати на людей не тільки їхнього надприродного кола), було випробування-посвячення всіх дітей Нортон-старшого (батька) на часовий ступінь, на здатність володіти Часовим Колом, а згодом – Часовим Ключем.

У творі присутній цілий ряд характерних жанрових ознак фентезі. Найперше – це самотність головного персонажа. Адже Василина відчуває довкола себе вкрай вороже оточення, бо ж ніхто: ні батько, ні пані Олена Мортинова, його найбільш приближена особа, керівник Школи Світлочасу, ні брати й сестра Дейла в домі Нортон-Огнева не люблять її, а, по суті, ненавидять, особливо найстарший, не уявляючи навіть, що вона пройде випробування на найвищій часовий ступінь. Адже, як виявиться, спадок має перейти в руки сина

Нортон – молодшого, а не Васи́ліні, щойно поверненій у вкрай загадковий, повний родинних таємниць батьківський дім. Твір побудований багато в чому на ремінісценціях чарівних казок (скажімо, мотив “Попелюшки”, коли нещасна сирітка несподівано відчує в собі й підтвердить це на посвяченні дар керувати часом, собою й іншими), на казковості, позбавленій (за Лемом) “оптимізму детермінованої долі” (надприродні здібності не принесуть Васи́ліні радості чи спокою, а викличуть заздрість й постійну переважку боротьбу за своє життя навіть у фантастично-віртуальному світі, за утвердження себе, за Добро і Справедливість у ньому), на різноманітних моделях магії і чарівництва (таємний світ Нортон-старшого та його оточення, насамперед сильної чаклунки і страшної у ненависті до дівчини-підлітка Мортинової), на творчому впливі світового фентезі (“Гаррі Поттера” Дж. К. Ролінг). Загалом, роман “Часовий ключ” Н. Щерби можна віднести, за класифікаціями дослідників західноєвропейського літературознавства, до “високого” фентезі (“вигадані світи”) та частково “низького” фентезі (“поєднання ірреального та реального світів”) [123, т. 2, с. 530]. Не випадково за твори серії “Часодії” авторка удостоєна низки нагород, премій, медалей.

Композиційно інший твір Марини і Сергія Дяченків “Дика енергія. Лана” можна розділити на декілька частин, залежно від місця, де відбуваються події: в ірреальному місті синтетиків, на дивних руїнах височенних хмарочосів серед “диких”, на таємничому Заводі, що несе смерть, і, нарешті, в горах, де люди живуть за своїми первісно-древніми законами, традиціями, ритуалами. Все це вказує на те, що автори творять свої специфічні фантастичні світи, можливі тільки в їхньому художньому просторі. Це і є найголовнішою ознакою фентезі – різновиду фантастики як метажанру.

Головна героїня Лана у пошуку власної ідентичності (енергії) діє у різних просторах, які об’єднуються то чітко вираженим, то дещо прихованим ритмом. Власне, ритм відчутний упродовж усього твору, і він дає можливість жанрово означити його як роман-ритм (у чому вбачаємо новаторство й оригінальність авторів), що має і свою символіку.

За твердженням теоретика літератури А. Ткаченка, “символом може стати, в принципі, кожен елемент художньої тканини – метафора, порівняння, художня деталь (...), заголовок, персонаж, портрет (...), пейзаж (...), зрештою – весь художній твір...” [225, с. 265]. Щоправда, при цьому варто пам’ятати, що символ “невіддільний од структури образу, його зміст полісемічний” [225, с. 265]. У фантастично-фентезійному романі Марини і Сергія Дяченків – письменників, що здатні піднести образ до символу, міцно злютовані воєдино три підтекстові поняття: барабан, який спочатку виступає як вагома предметна деталь, що з розвитком сюжетних перипетій обростає і доповнюється щоразу новими сутнісними відтінками значень; згадуваний уже ритм, який із чуттєвого та відчуттєвого сприйняття рівномірного “чергування впорядкованих елементів” [225, с. 265], як правило, звукових, переростає в образ-лейтмотив, а загалом – у символ-лейтмотив. І, нарешті, енергія як остання поєднувальна ланка цих понять, що не може існувати без двох попередніх, будучи органічно і безпосередньо пов’язана з ними. Але майстерність творення художньої аури тексту безпосередньо йде від центрального образу-героя, який у письменників-фантастів невіддільний від цих трьох понять. Більше того, Лана сама виступає творцем цієї життєвої енергії, яка, за тлумаченням цього поняття, наче передає центральне ядро характеру героїні: “Діяльна сила, поєднана з наполегливістю, рішучістю у досягненні поставленої мети” [69, с. 43].

Оскільки “...певним ключем до розуміння естетичного коду стає первісний смисл образу” [187, с. 295], то варто звернутися спочатку до такої художньої деталі, як барабан, що присутній в усіх частинах роману, нашаровуючи на себе “інші смисли”. Відомо, що в первісному суспільстві барабан служив насамперед “засобом зв’язку”, замінюючи “слово, традицію і магію” [94, с. 91]. Недаремно шамани використовували його “ритм і тембр” для того, щоб “викликати стан екстазу”, а тому, що його виготовляли із матеріалу “Світового Дерева”, барабан мав здатність “набувати ... містичного змісту” [94, с. 91].

У романі Марини і Сергія Дяченків уже на початку твору Лана внутрішньо відчуває, що їй потрібен барабан для створення ритму, котрий вона б змогла

використати при зміні кольорів під час енергетичного шоу. Вже це бажання, навіть глибинне відчуття, засвідчує її прагнення жити інакше, цікавіше, розумніше, ніж живуть пікселі, а також потребу бути активною, а не пасивною, як та суцільна маса синтетиків, серед яких вона існує. Це можна трактувати і як “міфологічну інтуїцію”, адже “базою первісної культури, – слушно зауважує Ольга Фрейденберг, – слугує ритм” [243, с. 71], бо він “необхідний первісній людині, доступний і безкінечно приємний” [243, с. 70]. І саме тому реципієнт може відчутти, чому так важливо головній героїні дістати такий барабан. Він постає як першоджерело, як природний первісний протест (проти того стехнізованого невільного середовища, яке змальовано у першій, умовно виділеній, частині твору); і водночас як захист від стихій навколишнього світу. Та згодом, як виявиться, порятунком із безвиході.

Згадаймо епізод, коли Лана опинилася, самотня, у незрозумілому дивному і небезпечному просторі, де її рятує дерево, що, маючи відчутну міфологічну основу, стає Деревом життя. Через ритм вона одержує простір, свободу, енергію – а це все для неї рівноцінне життю: “Беру Сонце, визволяю його з гілок. І воно сходить, заливаючи мене теплом – із середини” [69, с. 402]. Потрапивши в магазин Римуса і побачивши тисячі барабанів, вона розуміє, що в “кожного свій голос”, а ще чутно, який “глибокий, низький, таємничий” витворений нею звук. Власне, звук і ритм нібито примітивного, а насправді міфологічно-магічного барабана супроводжуватиме її впродовж усього художнього часу. Не випадково “різновидом символу є звуко-символізм, що вказує на зв’язок між звучанням і значенням слова” [123, т. 2, с. 389]. Уже з першої випадкової зустрічі продавець барабанів відчув, що перед ним особа, яка здатна через барабан відчутти ритм свого серця і “ритм цілого міста”, тобто вона не така, як інші, бо володіє енергією власною, а не штучною, як пікселі. Вона може стати генератором ритмів. Підтвердженням цього стане епізод, у якому напрочуд красиво, художньо неповторно передано народження ритму, створення “дикої енергії” самою Ланою в колі таких же сильних, інших, ніж синтетики, “диких” молодих людей,

які зможуть прожити без синтетичної їжі, без енергетичної години, загалом без цієї рабської системи.

Таким чином, ця ланцюгова реакція переходу: барабан – ритм – енергія постане як відображення їх внутрішнього світу, осердя їхнього характеру, врешті, глибинної символіки. Адже, за “Словником символів” Х. Керлота, барабан ще асоціюється з серцем, а за П. Рікером, “багатозначність символу зумовлена будь-якою структурою значення, де один первинний, буквальний, прямий сенс спроектований на опосередкований, вторинний, інакомовний, але осягнений тільки через перший” [Цит. за: 123, т. 2, с. 389].

Отже, в художній трансформації Марини і Сергія Дяченків барабан постає магічним оберегом Лани. В найтяжчі моменти її життя, коли воно висить на волосині, на допомогу приходить цей перевірений у різних ситуаціях предмет. Коли Лана опиняється у загрозливості місці, барабан знову дарує їй можливість вижити, створивши ритм і, народивши енергію, спонукає до життя, а не до повільної смерті. Як довго страждала Лана в ролі молододі Цар-Матері, не знаючи, як вона має провістити початок весни, коли довкола люта зима! І тільки ритм барабана із намальованим на ньому вовком (а це теж постійний міфологічний образ-лейтмотив, що набуває значення тотему-оберега, як і барабан) допоможе новій хранительці роду вказати на початок весни, початок нового життя. Власне, тут автори оригінально вплели в свій карпатсько-гуцульський міф, календарні міфи, що моделюють річний цикл, смерть і весняне воскресіння природи.

Топос гуцульських Карпат язичницької доби, що водночас розкладається на окремі складові-міфи – лісу, гір, води, які тут же в синтезі творять неповторний світ Гуцульщини, – цілісний і органічний, він оригінально постає в Марини та Сергія Дяченків якраз у другій частині роману “Дика енергія. Лана”. За кадром проступає виснажлива робота Руслани Лижичко в Карпатах (вона й стане прототипом у творі), де були зняті картини прекрасних ландшафтів і небезпечних трюків, що правили за тло до цілого циклу-платівки пісень “Диких танців”, за виконання однієї з яких і здобула перемогу українська співачка на

пісенному конкурсі (“Євробачення”, 2004). А письменники-фантасти стали переможцями міжнародного конкурсу у Глазго (Шотландія, 2005) саме за цей твір.

У романі Дяченків жодного разу (зрозуміло, згідно із жанровою специфікою твору) не спостерігається конкретної вказівки місце, де відбуваються події, але реципієнт, як і сама героїня, одразу ж потрапляє у простір карпатських зимових лісів із гуцульським побутом (овечий одяг, трембіта, громовиця, дудочка-фльоєра), їжею (бануш, бринза, білі гриби), дивовижно-ритмічним арканом (танцем гірських легінів, що через рвйні рухи, жести передає їхню стійкість, витривалість, жагучу пристрасність), доволі простим, первісним інтер’єром, добою прапредків.

Потрапивши у незнайомий світ, по суті, й справді звалившись із неба після антиутопічного простору пікселів-синтетиків, смертельно-загрозливого й таємниче-незнаного Заводу, Лана відчуває свою органічну близькість-єднання з міфологічно присутніми тут головними стихіями буття: насамперед землі (ліс, гори), повітря, а також води, вогню, чого раніше ніколи не було в її житті. Найперше – це рятівне дерево, без якого вона (як уже згадувалось) загинула б і яке безпосередньо постає як Дерево життя (“...під шерехатою корою у нього є жили й нерви. І воно живе серед снігу, стоїть і не здається, то чому маю здаватись я?! Притискаюсь до стовбура щільніше – як до друга. Майже одразу знаходиться гілка. Товста, дуже зручна. Я підтягаюся, стаю на неї коліном, тоді ногами, тоді... (...)... просто над головою – бачу величезне, як хмарочос, дерево з тисячами м’яких, укритих снігом лап”) [69, с. 138].

У контексті сюжетно-фабульних подій твору воно й справді сприймається, як вісь, “що з’єднує різні світи”, як символ “невичерпних життєвих сил”, врешті, як вічне “оновлення та відродження”. Звідси одразу ж відчутна бінарна опозиція – штучне, мертво/живе, природне, змодельоване яскраве енергетичне шоу, що триває дуже коротко, щоб створити ілюзію краси у всуціль контрольованому світі синтетиків, і вічна краса лісів та гір, якої досі не бачила дівчина. Протиставляються потворний і герметично закритий світ/суспільство штучних

людей-пікселів і справді величний природний карпатський простір, у якому легко дихається “диким”, таким, як центральна героїня, які виживають завдяки своїй енергії-ритму у вільному просторі, а не чекають на систематичну підзарядку-підживлення, щоб принаймні існувати.

Тож можна говорити про такий зріз твору – фантастичне/реальне, реальність/міф, фентезійне, фантастичне/міфологічне. В останньому більше спільного, як відмінного, бо межа протистояння тут надто неглибока, нечітка, прозора. Адже, за І. Качуровським, “фантастика – це вихід поза межі реального” [93, с. 112]. Таке розуміння зближує фантастику і міф, бо більшість міфів містить у собі чимало вигаданого і казкового, не реального, а умовного й навіть фантастичного, хоч, за визначенням учених (а їх, як уже йшлося про це у першому розділі, є дуже багато, бо скільки дослідників, стільки й визначень), утвердилось цитоване далі, хоч воно все ж і не відбиває усіх змістових складових цього неоднозначного поняття. Міф – це “прадавні сказання, що являють собою неусвідомлено-художні оповідання про важливі, часто загадкові для первісної людини природні, фізіологічні і соціальні явища (...), про подвиги (...) героїв, про їх битви і трагедії” [81, с. 257]. Це врешті-решт не може не сприйматися як цілісна система первісної духовної культури. Все це узгоджується композиційно у наскрізь фантастичному романі-фентезі Дяченків у світлі сприйняття реципієнтом карпатських частин-епізодів твору. Вони якраз творять органічність карпатсько-гуцульської світобудови часів далеких пращурів.

Згадаймо почуття поки що безіменної дівчини з незнайомого світу (згодом їй дадуть ім'я Лана) і Ярого з племені людей-вовків, які не розвиваються довго, скажімо, від дитинства й до періоду дорослості, а набагато швидше, динамічніше. Насперед тому, що в сучасних прозаїків карпатсько-гуцульський міф про кохання триває тільки впродовж однієї частини роману із чотирьох. Крім того, у художньому світі Дяченків герої зустрічаються за драматичних загадкових обставин у тому періоді життя, юності, коли й приходить це перше, до того ще не відчуте ними прекрасне почуття. Ось чому міфологічний час тут особливо згущений: від першого погляду “одне на одного”, в якому стосовно неї

у Ярого відсутня ненависть, а наявна насамперед цікавість, до кохання, на відміну від Цар-матері як першообразу [127, с. 110], якій дано бачити майбутнє (незнайомка принесе смерть трьом їхнім родам).

Ярий – “білявий”, поки що “безбородий” гуцул-язичник, молодий представник трьох родів, якими десяток років керує Цар-мати, яскраво виражена “родова мати – дополітеїстичний образ-тотем часів матриархату” [184, с. 156]. Він, як і всі інші з його ж оточення, свято дотримується вірувань, обрядів, ритуалів. Вони живуть тут давно, складається враження, що вічно – серед гір, що “не мають кінця і краю”, де “повно звірів і птахів”, а в “річках та озерах – риби” [69, с. 149].

На первісність умов проживання в творі Дяченків указує спосіб життя/виживання мешканців роду, їхнє ставлення до навколишнього світу, один до одного, підпорядкованість усіх родоначальнику об’єднаних родів-прапредку. А ще – час: події відбуваються в добу існування людей-вовків. Не випадково С. Аверінцев у міркуваннях про язичництво писав: “Діалектика єдності та множинності постає в язичництві як двійництво та обертанність, як принципова нерозрізненість особистості і того, що лежить за її межами, у всезачинаючому і всепоглинаючому лоні природного буття” [1, с. 263]. Адже найперше, з ким зустрілася головна героїня твору, потрапивши в невідомий їй простір, були вовки, серед яких – “істота, яка лише віддалено нагадує вовка. Вовча шерсть, вовча постава, вовчий хвіст і дуже велика, непропорційно велика голова (...).

У нього зовсім людський погляд, і водночас нелюдський (...). Чекаю, що він заговорить, та він мовчить. Він усе-таки вовк” [69, с. 146]. Маючи добре розвинуту інтуїцію, дівчина подумки називає дивного вовка Голованем, і, як виявиться згодом, вона не помилилась. Міфологічне й фантастичне, по суті, злилось воедино. Власне, у цьому творі, зважаючи на прапервісність доби, в якій відбуваються події, це той випадок, коли “вовк був символом доблесті, честі, мужності” не лише “у римлян і єгиптян”, але й у слов’янській міфології, як, врешті, міг бути й родоначальником племені. І справді, Головань виявиться чоловіком Цар-Матері, з якою й започаткував новий рід. Крім того, за Сергієм

Плачиндою, вовки – це давньоукраїнське плем'я, що проживало приблизно в XII столітті до н. е [184, с. 64]. Таким чином, будучи інтелектуально підготовленими до написання епізодів-картин з давньої прадаби, автори зуміли художньо переконливо передати цей колорит як через простір і час, так і через проблему кохання, життя центральних і другорядних персонажів, через обряди-ритуали.

Головна героїня, потрапивши у “вовче селище” до людей-вовків, майже одразу ж входить у їхній світ-простір із існуючими тут законами і традиціями. Вона мусить вступити в двобій з найкращою й найсильнішою суперницею, яка повинна отримати ім'я саме цієї зими, власне, після цієї знакової битви, якщо перемаже, проте у якій обов'язково хтось із них двох мусить загинути. Таке веління Цар-матері, бо вона “найстарша чи наймудріша жінка, яка очолювала рід, чинила суд” [184, с. 157], адже такий закон їхнього племені. Вона захищає всі три роди, як своїх дітей, від біди, яку здатна бачити як ясновидиця на обличчі зайшлої незнайомки. І тут ніхто не в змозі допомогти їй, безіменній чужинці: ні Головань, теж із колишніх пікселів, який симпатизує юній незнайомці, будучи дуже добрим і теж маючи певний дар передбачення, ні Ярій, який за такий короткий час (а може, і з першого погляду) вже встиг закохатися в неї. Міфи-традиції сильніші за них.

Творці сучасної фантастичної прози талановито акцентують на природності зародження красивого й чистого почуття. Для Ярого Лана – особливо цікава й притягальна незнайомка з іншого, зовсім незрозумілого йому світу. А головне – в ній відчувається специфічна сила, особлива енергія, уміння перемагати у, здавалось би, безвихідних ситуаціях. А ще їй як чужинці властива нежіноча мужність у поєднанні із безпосередністю, адже там, у прадавніх племенах, жінки в сміливості не відстають від чоловіків (досить згадати юну суперницю із першого двобою чи саму ж родову-матір, яка передала генетично, навчивши свою доньку всього того, чого й вона уміла, щоб боротись).

Ім'я Лана центральна героїня отримає після несподіваної для всіх перемоги не тільки над найсильнішою ученицею-донькою Цар-матері, а й над самою родоначальницею. Лана непередбачувана, діє за своїм розумінням добра

і милосердя, порушуючи закони-співжиття людей-вовків, що нечувано тут (адже здобула перемогу), вона пожаліє свою жертву, подарує їй життя, що, за ритуалом-традицією, є немислимим, неможливим. Вона ще раз боротиметься на грані життя і смерті з не менш міфічною істотою, з Мисливицею, страшною за зовнішнім виглядом і холодною, безжалісною за сутністю, яку ще ніхто не перемагав, бо йти на черговий двобій із нею, означало йти на вірну загибель, як, врешті, і в останній битві-двобою із самою Цар-матір'ю.

Та в цьому сакралізованому міфічному просторі Лані все-таки вдасться вижити, домогтися своєї чергової перемоги, але, головне, не шляхом убивства жертви, як заведено за ритуалом-обрядом, а завдяки витримці й сміливості, здатності через власний ритм-життя-енергію прорахувати наступні ритми-дії противника і довести його самого до несподіваного фіналу-падіння, у прірву (як у випадку з Мисливицею). Нарешті знакова перемога-ритуал на Вогненному Кону, на який виходять тільки рівні за силою супротивники. Майстерно передано авторами міфологічно-ритуальний космос боротьби особистостей із надлюдськими можливостями: Цар-матері та її наступниці. Власне, тут ритм-пісня, а не зброя визначають переможця, який зуміє “подолати бар'єр, вийти за межі, за власні рамці” [69, с. 184], забираючи поступово силу переможеного. Ритуальний вогонь, у якому згорає Цар-мати, котра відбула свій термін родової матері, передаючи свої обов'язки молодій, новій родоначальниці Лані (перед своїм відходом не забувши дати, за традицією, безіменній незнайомці знакове ім'я), цілком пов'язано з фольклорно-міфологічними обрядами, де опозиція старе/нове, зміна пір року (зима/весна) чи передавання всіх своїх знань старою відункою молодій (згадаймо “Голос трави” Валерія Шевчука, літературну основу і її екранізацію) має глибокий сакралізовано-філософський підтекст.

Вагомість цієї битви і чіткість перемоги гранично прозрілива і навіть із міфологічно-філософським підтекстом, попри наскрізь пронизуючий фантастичний струмінь. Біла довга сорочка, зодягнена хранителькою роду, підкреслює значимість і урочистість цієї події-битви, а в разі поразки вона стане

деталлю поминального обряду. І справді, коли Цар-Матір переможено, відбувається магічне дійство самоспалення-переходу в інші виміри, адже її “діяльність” закінчується в міфічну добу, що якимось чином нагадує і символіку первісних людей, бо “вогонь означав визволення душі, а дим – вознесення” [108, с. 159]: “Раптом вона починає палати вся – ніби облита оливою. Сніп вогню – стовп диму – і тіло розпадається попелом, і вітер підхоплює його, забирає – смерчем – у небо”) [69, с. 182]. Так і хочеться порівняти цей епізод з фінальним монологом Мавки у драмі-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня” (“О, не журися за тіло! Ясним вогнем засвітилось воно, чистим, палючим, як добре вино, вільними іскрами вгору злетіло. (...) стане початком тоді мій кінець”) [232, С. 201–293.].

Врешті, Лана теж поступово, але в чітких межах міфологічного (не земного) часу закохується в Ярого, знаючи, що він голими руками поборов вепра, заслужив таке символічно-міфологічне ім’я, що він завжди з нею, готовий бути поруч, при потребі підтримати, вказати вихід. Дяченки зуміли передати кохання у прадавню добу, взаємопов’язавши його з міфічним часом, календарно-обрядовим циклом, з космічною гармонією людини й природи, коли Лана як нова Цар-мати інтуїтивно відчуває після чималих сумнівів, що уже час викликати весну. Усе довкола пробуджується і оживає після зимових, лютих холодів, снігів, вітровіїв-смерчів, тоді ж природно і вибухає їхнє справжнє почуття.

Циклічність у природі взаємопов’язана і з їхніми іменами, навіть мотивується ними. Тож мимоволі виникає така собі “філософія імені” (О. Лосєв). Бо ж ім’я Ярий етимологічно пов’язано з іменем Ярило – “бог весняних робіт, плотської любові й статевих пристрастей” [184, с. 178], в чому художньо майстерно переконують реципієнта автори. А ім’я Лана має подвійний смисл і підтекст: це не тільки остання частина імені Руслани, якій присвячено твір і яка є прототипом героїні. Існує внутрішній і текстовий зв’язок із давньоукраїнською міфологією, з іменем богині Лади. За сутністю образу-характеру в творі й за символікою Лана органічно переплітається з існуванням великої давньоукраїнської богині весни [184, с. 121]. Власне, як і в творі, свято Лади

наставало тоді, коли починав танути сніг, коли молода Цар-мати уже закликала весну. Крім того, існує міф про кохання Лади і Яра, якого богиня весни повернула до життя після його загибелі в сутичці з ведмедем; це знайомство переросло в кохання, яке згодом матиме драматично-трагедійний фінал, що зазнає перетворень у зв'язку з календарно-обрядовим циклом: "...Яр повертатиметься (...) щовесни й лише на три місяці", "(...) а Лада з Вирію" [184, с. 75].

Таким чином, міфічний образ давньоукраїнської богині Лади трансформувалася у майстерно виписаному характері Лани сучасних творців фантастичної прози. А оскільки, "за народним повір'ям, Ярило – чоловік богині весни й кохання Лади", то "їхня шлюбна зустріч триває" [184, с. 179] лише один цикл. Насправді Дяченки не уточнюють у творі тривання їхнього щастя-любові, воно й справді триватиме недовго, бо збудеться віщування-передбачення колишньої Цар-матері: неспокійна, енергійна Лана поведе молодих добровольців із племені до таємниче-страхотливого Заводу, щоб розгадати таємницю його існування, пожирання ним багатьох людських життів, а вірний язичницьким законам-традиціям своїх племен Ярий залишиться вдома. Красиве почуття двох молодих людей прадавньої доби перейде у міф-кохання.

Отже, міфологічні образи-герої (Лана, Ярий, Цар-Мати), образи-символи (Дерево життя, Родова мати, люди-вовки), образи-деталі (барабан-ритм-енергія) увиразнюють міфопоетику фантастично-фентезійного простору роману-ритму Марини і Сергія Дяченків "Дика енергія. Лана". Концептуально твір спрямований до сучасної молоді – рвійної, активної, креативної, позбавленої пасивності й рабської філософії.

Фантастика, фантастичне, як уже згадувалось, є одним з найдавніших і постійних компонентів у світовій культурі. Тому цілком закономірно, що міф і фантастика постійно переплітаються на різноманітних рівнях. Міфологія як свідомість, світосприйняття бентежила і бентежить увагу багатьох дослідників, особливо у сфері відображення первісних форм у модифікованих існуючих сучасних. Ці залишки творіння, на думку Е. Тайлора, сьогодні потрібно

відшукувати в різновидах фольклору, у народних забобонах, у давніх легендах, у думках та іноказаннях, у тих чи інших старих світоглядах [218, с 45]. Починаючи з 90-х років ХХ столітт., в українському літературознавстві виникає помітний інтерес до міфологічної (архетипної) критики (О. Бондарева, Г. Грабович, А. Гурдуз, О. Забужко, І. Зварич, З. Лановик, Ю. Мединська, Т. Мейзерська, М. Моклиця, А. Нямцу Р. Піхманець, Я. Поліщук, О. Турган, Л. Скупейко, О. Слоньовська та ін.), інтерпретація художніх творів крізь призму якої “дозволить з’ясувати динаміку форм через окреслення сталих першооснов, культурних кодів, архетипів міфологем” [187, с. 5], що по-своєму визначатиме глибинну сутність конкретного письменника як творчої індивідуальності. Згодом, використовуючи теоретичні напрацювання світової міфологічної критики, що була започаткована ще наприкінці ХІХ ст. і розвивалася впродовж ХХ ст. (Р. Барт, М. Гайдеггер, Дж. Гаррісон, М. Еліаде, К. Леві Строс, О. Лосєв, Ю. Лотман, Е. Мелетинський, Дж. Мюррей, Ф. Ніцше, В. Топоров, Н. Фрай, Дж. Фрезер, З. Фройд, Р. Чейз, К.-Г Юнг), та представників української літературознавчої науки, з’являються розвідки, в яких досліджується творчість конкретних письменників, спосіб художнього мислення котрих тяжіє до міфологічної авторської свідомості. Зокрема, Г. Грабович, О. Забужко, І. Зварич, М. Мейзерська досліджують міфологічне мислення Т. Шевченка; М. Моклиця, Я. Поліщук, Л. Скупейко природу міфологізму драматичних творів Лесі Українки; З. Лановик об’єктом дослідження обирає міфологізм у біблійній герменевтиці; Б. Тихолоз виокремлює міфологему змієборства в І.Франка; О. Бойченко аналізує “Московіаду”, а Н. Ліхоманова – “Перверзію” Ю. Андруховича; О. Бондарева – “драматизм міфу” і міфологізм сучасної драми; Ю. Ганошенко – міф, архетип в українському інтелектуальному романі 20–30-х рр. ХХ ст.; Т. Жовновська – онірико-міфологічний дискурс прози Вал. Шевчука; І. Кейван – архетипні структури у творчості Н. Кобринської, Є. Ярошинської та О. Кобилянської;

О. Карпенко та Л. Яшина – міфопоетику прози В. Дрозда; Н. Мафтин – імпліцитну міфологічність в “Огненному змії” П. Куліша та ін.

У цьому ракурсі чи не центральним постає поняття міфу, з яким органічно взаємопов’язане й поняття ритуалу, насамперед релігійних обрядів (культових міфів). Свого часу в контексті проблеми “міфологія – релігія” якраз найбільш дискусійним вважалося питання про співвідношення міфу й обряду. Науковці-міфологи, релігієзнавці доводили, “що багато міфів слугують ніби поясненням, коментарем до релігійних обрядів, ритуалів”. Власне, дискусійним було питання, а що первинне – міф чи ритуал? Зрозуміло, що стосовно релігії можна говорити про першість, примат ритуалу, обряду над міфом, хоча загалом вони складають одне ціле, являючи собою ніби два аспекти первісної культури – “словесний і подієвий”, “теоретичний і практичний”, – як зазначено у “Міфах народів світу” [144, с. 14]. У добу появи двох магістральних шкіл, які вивчали проблему міфу у другій половині XIX ст., висловлені цікаві міркування про міф, який “виступає не як свідома спроба пояснити навколишній світ, а просто як відображення умираючого магічного ритуалу, обряду” [144, с. 17]. Дж. Фрезер зробив значний внесок у науку в рамках згаданого аспекту, вказавши на пріоритет ритуалу над міфом. Крім цього, подальші дослідження дали поштовх до створення кембріджської школи класичної філософії (Д. Гаррісон, Ф. Корнфорд, А. Кук, згодом В. Топоров), в якій тезисною ідеєю також уважалася перевага ритуалу над міфом. Учені вбачали в ритуалах важливу основу для розвитку не лише релігії, але й філософії та мистецтва стародавнього світу. До цієї ж проблеми зверталися О. Веселовський, Ф. Реглан, К. Леві-Строс та ін., які мали різні погляди щодо ролі і місця ритуалу в міфологічному дійстві.

Якщо ж розглядати проблему ширше, то перед будь-якою національною літературою постають проблеми сучасного літературознавства, які вимагають, за А. Нямцу, “поглибленого дослідження” “традиційного сюжетно-образного матеріалу міфологічного, легендарного і власне літературного походження” [163, с. 9–10]. У цьому аспекті нас найбільше цікавить міф в інтерпретації сучасних письменників.

У “чарівному романі для юнацтва” “Ритуал” сучасних українських письменників-фантастів Марини та Сергія Дяченків, відразу привертає увагу заголовок, який, як завжди, виражає центральну концепцію твору. Отож заголовок одразу інтригує, адже, за “Енциклопедією містичних термінів”, визначення з якої не випадково використала Г. Бердник як один з епіграфів до своєї книги про карпатську магію і мольфарів, ритуал – це “послідовність дій, що виконуються за певних обставин... Будь-який містичний ритуал складається з жестів та слів, котрі наділені глибоким символічним або містичним значенням, що має бути сприйняте й усвідомлене людиною, яка виконує ритуал. Ознайомлення з потаємним сенсом ритуалів – невід’ємна частина будь-якого містичного посвячення” [Цит.за: 15, с. 6].

Корені ритуалу як міфологічного відображення в контексті вказаного роману слід починати шукати в космогонічному міфі про створення світу. До цього спонукає центральний герой роману – дракон, символ першопочатку, якого можна віднайти у будь-якій міфології світу. У різних словниках символів зазначено, що дракон є подальшим розвитком образу змія. І справді, споконвіку дракон у свідомості людей асоціюється з нечистою силою, водною та, звичайно, вогняною стихіями. Оскільки, як зазначалося вище, залишки первісних форм варто шукати в забутих легендах, забобонах, різних видах фольклору, то образ дракона в “Ритуалі” Марини та Сергія Дяченків є в цьому розумінні яскравим прикладом.

У різних казках відомий мотив, коли народний лицар – Іван-богатыр, Котигорошко, Ілля Муромець – іде на пошуки вогняного Змія, тобто дракона, щоб побороти його та визволити жертву чи принести людям добро. Такий хід подій, тільки поданий в авторській інтерпретації, може сприйматися як авторський міф, який віднаходимо в аналізованому романі.

Головний герой твору – Арман, він же Дракон-перевертень Арм-Анн із славетного роду, історія якого записана на древніх каменях, має здатність до трансформації в людину. Таким чином, умовно тут присутній міф-тотем, за яким, як відомо, людина походить від тварин. Головна суть магістрального

ритуалу в осмислюваному творі така: кожен дракон у певний період життя повинен виконати деякі усталені дії, споконвічні канонізовані обряди: він має викрасти принцесу з найближчого королівства, принести її до свого замку та в ритуальній кімнаті з'їсти. Але трагічний для нещасної фінал має ще один можливий варіант порятунку: мужній лицар (переважно принц, тобто майбутній король) може знайти володіння дракона і визволити жертву (найчастіше це закоханий у красиву дівчину принц або сміливець із славного роду, якому невільниця дракона дуже подобається завдяки її чарівній зовнішності). Отож тут мусить бути протистояння, битва людини з драконом. Ритуал, як відомо, “ґрунтується на усвідомлених чи несвідомих міфічних та архетипних дискурсах” і “застосовується як особливий психічний засіб, за допомогою якого відбувається особистісна трансформація, що супроводжує перехід людини з одного статусу в інший” [123, с. 330]. Письменники зуміли майстерно відобразити це як в образі двісті першого нащадка Армана, так і некрасивої принцеси Юти, яка через помилкове викрадення не найкрасивішої, а найнепривабливішої із сестер опинилася в кігтях дракона

Та завдяки свіжості й багатству авторської вигадки, умінню створювати постійно інтригуючі сюжетно-фабульні перипетії, зображенню надзвичайно цікавих реальних і фантастичних характерів, Марина та Сергій Дяченки все ж вносять корективи в існуючий Закон-ритуал: Арм-Анн відчуватиме себе “виродком”, “самотньою потворою”, “відступником”, бо, знаючи, що мусить виконати ритуал смертебвиства для процвітання і продовження роду драконів, він не може цього зробити через свій м'який, якийсь не драконівський характер, адже “сама думка про ритуальну кімнату була йому страшна й огидна” [72, с. 35]. М. Новикова вважає, що “чим давніша та чи інша культура (або її етап), то частіше зображуються в ній звір, а не людина. Бо звір могутніший від людини: від наявності звіра залежить існування людини, – не навпаки” [158, с. 9]. Адже “стійка символіка тварин викликана тим, що вони тривалий час служили наочною парадигмою, відносини між елементами якої могли використовуватись як модель життя людського суспільства і природи. У міфопоетичній свідомості

тварини виступають одним із варіантів міфологічного коду, на основі якого можуть складатися цілі комплекси повідомлень умовно-символічного характеру” [231, с. 85]. Тим паче, коли цим звіром є дракон. Дракон, за словником “Знаків і символів” М. О’Коннела та Р. Ейрі, – “це символ імператорської влади і посередництва між небом і землею” [108, с. 26]. Власне, дракон вважається одним із найголовніших дев’яти символів китайських імператорів. Марина та Сергій Дяченки пішли за легендами Сходу, а не Заходу, бо там дракон є символом позитивних рис, зокрема, мудрості й сили [108, с. 140]. І загалом, на Далекому Сході все, що пов’язане з драконами, є благословенне, а китайці називають себе “нащадками Дракона” [108, с. 141]. Арман і справді має майже ангельський характер, який спочатку приховує належними для його статусу володаря фразами, навіть інтонаціями. Та поступово страшна потвора в очах Юти перетворюється в доброго, ніжного, мудрого, толерантного і водночас сильного чоловіка, в якого вона закохується. Так само і некрасива спершу в очах Армана та її оточення принцеса Юта впродовж міфологічного часу і простору (перебування в замку Арм-Анна) перетвориться в красиву дівчину, без якої його життя втратило б сенс.

Поступове, без форсування, без натяжок, а мотивоване зародження і утвердження справжніх почуттів настільки вдало передає одну із ланок ритуалу – перехід в інший психологічний стан центральних героїв, інший статус, що читач наче забуває про первісну зооморфну природу Армана, а сприймає його як людину, якій притаманні людські почуття і відчуття. Не випадково на це вказує і його портретна характеристика в тому епізоді, коли він перетворювався в людину (“вузьколиций темноволосий чоловік, невисокий, худорлявий, чимось пригнічений і приголомшений” [72, с. 8]).

І хоч дракон, здавалося б, більш характерний не для слов’янського, зокрема українського, фольклору та міфології (його образ притаманний насамперед єгипетським і американським міфам), усе ж і в українських чи загалом слов’янських народних казках можемо віднайти риси-символи героя-дракона Марини та Сергія Дяченків. Бо ж він “пов’язаний з водою, з

горами, він – (...) охоронець кордонів” (у творі – своєї території, переданої йому у спадок від пращурів), викрадач Арман пов’язаний із “вогнем” [43, с. 193]. Врешті, він змії-спокусник, бо все-таки зумів закохати в себе принцесу Юту, полюбивши її також. Крім того, “Змія-дракона, змія-ящера шанували у різних місцевостях давньої України, особливо біля великих рік та озер” [43, с. 93]. Не випадково й І. Франко у своїй творчості використовує образи гадюки, змії, змія, загалом гадів, про що ґрунтовну розвідку написав згаданий уже Б. Тихолоз – “А серце в мене вижерла гадюка...” (міфологема змієборства). Адже “космічний змії (змія, дракон) – первісний, основоположний образ-архетип будь-якої розвиненої міфології, символ початкової первозданної всеєдності й замкнутої в собі довершеності”, – зазначає Е. Нойманн. “Це згорнута в кільце змія, що живе у власному життєвому циклі, первісний дракон початку, що кусає свій хвіст, Уроборос (грец.), що сам себе породжує” [160, с. 27]. Первісна Змія – “найдавніше божество доісторичного світу” [160, с. 28]. І в цьому переконуєшся одразу ж після першого прочитання роману “Ритуал” Марини та Сергія Дяченків. Адже Р. Інгарден вважав “особливо важливим” “перше читання творів літератури, перцепованих з естетичних настанов, які уможливають встановлення естетичного предмета” [90, с.161], наступні фази читання будуть поглиблювати й конкретизувати першу фазу читання й рецепіювання.

Пройшовши ряд трансформацій, тобто оформившись кожен раз відповідно до світомислення людини і суспільства конкретного періоду, сьогодні перед нами архетип може постати в абсолютно неочікуваній формі, та попри це – суть, стрижень залишається той самий. Характерною рисою міфологічної свідомості є вміння наділяти образи якимись нереальними, часто химерними, фантастичними особливостями, ознаками. Коли такі персоналії потрапляють у літературу, то найчастіше їхні ірреальні здібності побутують у творі алегорично, підтекстово. Натомість у такому різновиді художньої літератури, як фантастика, вищезгадані образи можуть бути такими, якими й були від початку, не обтяжені умовностями, тобто письменники не змушені опускати деякі деталі чи замовчувати чисто надлюдські риси, а й навпаки,

можуть додавати щось нове та цікаве, відповідно до того, як і в яких обставинах виражений той чи інший архетип. Власне, головний герой роману “Ритуал” дракон і може слугувати таким прикладом.

І тут виникає логічне запитання, чому відношення міфологічного світорозуміння щодо багатьох людських предметів, речей, відчуттів утілювалося переважно у тваринних образах. Звичайно, є безліч гіпотез, але, напевно, зацентруємо на загальній тезі про античну людину, яка спочатку ще не виділяла себе із загального середовища, тобто з природи, і тому, очевидно, під час творення міфів, під час сприйняття світу, перших кроків до розуміння себе, її уява виливалася часто в незвичні, химерні образи тварин, які, зрозуміло, є частиною навколишньої дійсності. Або ж можемо прислухатися до більш кардинального твердження О. Фрейденберг, яка вважає, що в міфі під людиноподібною формою виступає весь у цілісності і в окремих частинах космос. До космічних сил вона відносить людей, звірів, рослин, предмети в їхньому злитому воєдино образі: “...а людина, злита зі звіром, предметом чи рослиною, – це не людина в нашому розумінні” [243, с. 53]. Один із представників цих сил – дракон.

Отже, центральний образ у романі “Ритуал” поданий у цікавій авторській інтерпретації і сприймається як авторський міф. На початку роману Арм-Анн постає як істота-дракон, що здатна до перетворення в людину. І, будучи в подобі чоловіка, будь-який негативний вчинок, стан душі він перекидав на іншу свою сутність, тобто знову перетворюючись на тварину, свої емоції виражав то у формі грізного реву, вогняного дихання, то в нищенні осель, зрештою, в суцільній руйнації довколишнього світу. Але через народження справжнього людського почуття – кохання – до принцеси Юти, в Арманові, навпаки, більше відлунує людське, навіть коли він перебуває у тваринній подобі (“Тепер, у небі, він постійно перебував у напруженні – чи не занадто різко змахують шкірясті крила, чи не ранив принцесу ороговіла луска, чи не запаморочиться в неї голова?” [72, с. 172]).

Архетип як “першообраз”, “прообраз, ідея” [123, с. 96] знаходить своє неповторне художнє вираження у творах, де головна увага приділяється зооморфним образам-архетипам, які трансформуються в найрізноманітніші реалії конкретного часу, простору, суспільної доби. У цьому плані мистецьке володіння фольклорно-міфологічними, філософськими, релігійно-біблійними категоріями, які входять у систему літературного твору, дають високі зразки художності, скажімо, у Лесі Українки (“Лісова пісня”, “Кассандра”, “У пущі”, “Камінний господар”), М. Булгакова (“Майстер і Маргарита”), Наталени Королеви (“Сон “тіні”, “1313”), або іншого символічного чи міфологічного наповнення (“Закоханий чорт” О. Стороженка, “Огнений змії” П. Куліша) аж до знакових у творчості прозаїків-шістдесятників романів “Вовкулака (Самотній вовк)” В. Дрозда і “Дім на горі” Вал. Шевчука.

Аналізуючи авторський “текст-міф” Лесі Українки “Кассандра”, О. Турган, спираючись на концепції різних форм використання міфу в художньому творі, цілком справедливо виділяє такі типи міфологізму літератури, з яких відображене в романі ритуально-міфологічне дійство підпадає частково і під перший, і під другий тип, а саме – “інтерпретація й трансформація традиційних міфологічних образів і сюжетів” [231, с. 3], тобто викрадення драконом принцеси-бранки для оживлення своєї крові, крові славного роду, що передає свої традиції й ритуали вже більше, ніж двомстам поколінням, а також “створення авторського міфу” [231, с. 3], згідно з яким автори подають читачеві деконструкцію, порушення, нищення традиційного ритуалу.

Отже, завдяки своєму талантові Марина та Сергій Дяченки інтерпретують власний варіант міфологічного часу і простору, упродовж якого відбувається в самотньому тисячолітньому замку драконів перехід у іншу іпостась засобами фантастичної поетики, уточнимо, поетики фантастичного твору як, скажімо, міфологічного героя-дракона, так і казкової принцеси. Тому в романі акцентується примат ритуалу, а в його фіналі – органічне переплетення міфу й ритуалу та створення нового-старого міфу про кохання.

ВИСНОВКИ ДО 2 РОЗДІЛУ

Проаналізовані твори сучасних українських письменників-фантастів крізь призму їх жанрової своєрідності дають підстави для таких висновків. У національному письменстві нинішньої доби наявні такі різновиди художньої фантастики, в яких саме “фантастичне” постає ядром тексту. Тому згідно із роллю, яку відіграє фантастичний дискурс у структурі цілісного тексту (фантастика-концепт) і виокремлюємо власне фантастику, наукову фантастику і фентезі в рамках метажанру.

Базовою науковою працею для підрозділу 2.1. слугує “Вступ до фантастичної літератури” Ц. Тодорова, зокрема його теорія, що базується на ваганні читача при реціпіюванні “неймовірного”, “надзвичайного” в тексті, викликаючи сумнів у сприйнятті змодельованої художньої дійсності (роман “Печера” Марини і Сергія Дяченків, збірка малої прози “Чому я не втомлююся жити” Я. Мельника). Аналізом названих текстів доведено, що власне фантастика як різновид метажанру займає своє місце поряд із фентезі та науковою фантастикою.

У підрозділі 2.2. “Моделі наукової фантастики в ідейно-образному світі вітчизняних авторів” об’єктом осмислення послужили романи Вікт. Савченка “З того світу – інкогніто” й “Під знаком цвіркуна” та В. Єшкілева “Тінь попередника”. Їх дослідження якоюсь мірою спростувало, принаймні для української наукової фантастики, сумні передбачення щодо її майбутнього письменника Б. Стругацького та науковця Т. Чернишової. Доведено майстерність Вікт. Савченка у створенні достовірності “науково-технічного потенціалу” (Ю. Ковалів), вміння психологічного проникнення в світ персонажів-учених, що за специфікою жанру не є обов’язковим, підняття проблем, у яких убачаємо вболівання не лише за долю науково-дослідного закладу, а всієї вселенної, відкриття невідомих раніше комахолюдей, “інсекта-гомо” та загрозу майбутньому планети. І хоч “Тінь попередника” В. Єшкілева читається і сприймається набагато важче, ніж В. Савченка через

ускладнену атрибутику, та автор концептуально доводить, що високий розвиток науки й техніки завів її творців у своєрідний тупик, тому потрібно шукати інші способи порозуміння із оточуючим світом. Крім того, письменник вірогідно прогнозує (у цьому він суголосний з деякими мислителями ХХ віку) значне сповільнення цього процесу

Жанр фентезі в українській літературі представлений відносно інших найбільш кількісно. Принцип «можливої реальності» презентують твори Дяченків «Ритуал» та «Дика енергія. Лана», а також Володимира Арєнева «Бісова душа, або Заклятий скарб». Художня концепція твору Арєнева базується на основі фольклору (не тільки українського), казки та історичних фактів (конкретних образів, історичного тла), які автор переосмислює відповідно до законів вибраного жанру (трирівневий простір, образ Кістлявої-смерті, Гната Голого, вовкулаки, Миші-Харона). Автоори «Ритуалу» натомість всуціль використовує міфологію як джерело трактування своєї ідеї. Це відбивається і на хронотопному рівні, і на системі образів та особливостях проблематики. Доведено, що ритуал як центральна концепція протягом твору переважає над міфом, однак у фіналі спостерігаємо органічне взаємопереплетення та створення нового-старого міфу про кохання.

Панорамне фентезі «Дика енергія. Лана» складається з кількох частин, кожна з яких може бути розцінена по-своєму – як чисте фентезі, як антиутопія чи утопія. Ряд ключових образів-концептів – барабан, ритм, енергія – постають як відображення сутності натури, внутрішнього світу головної героїні Лани (прототип Руслани) та їй подібних «диких».

Може здатися, що в кінцевому підсумку, визначаючи жанри фантастичної літератури, ми повернулися до проблемно-тематичного критерію у розмежуванні власне фантастики, наукової фантастики та фентезі і різниця між цими різновидами зводиться до звичайного набору образів і мотивів (приміром, якщо в тексті присутні сакральні сили, то це фентезі, якщо ж інопланетяни – наукова фантастика тощо). Однак змістові пріоритети безпосередньо

співвідносяться з формальними ознаками і власне фантастики, і наукової фантастики, і фентезі.

Ґрунтуючись на цілісному сприйнятті моделі реальності, читач легко розпізнає, про який тип фантастики йде мова і яку жанрову форму обрано. Водночас, як підсумок аналізу в другому розділі прози сучасних українських авторів, можемо стверджувати, що між власне власне фантастикою, і науковою фантастикою, фентезі цілком можливі своєрідні “жанрові компроміси”. У такому разі відбувається взаємне проникнення і переосмислення “канонічних” раціонально і міфічно-фантастичних мотивів, що породжують багаточисельні нові смисли, нові модифіковані форми фантастичної літератури. Приміром, такі, як утопія та антиутопія, мова про які як жанрові утворення йтиме у наступному розділі.

РОЗДІЛ 3

ТЕНДЕНЦІЇ ЖАНРОВОГО ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ФАНТАСТИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Одне із найбільш дискутованих питань фантастознавців є приналежність утопії/антиутопії до фантастики. Олеся Стужук, на класифікацію якої ми опираємося у дисертації, не відносить їх до жанрів фантастики, а пропонує розглядати тільки фантастичні елементи у їхній структурі. Галина Сабат вказує на обов'язкову присутність фантастичного колориту в утопії/антиутопії, але не більше [193, с. 17]. Анджей Згожельські, польський науковець, натомість стверджує, що фантастичне (як тип мислення-відчуття) трансформувалося через утопію до наукової фантастики. Відтак утопія займає одне з головних місць у “фантастичному” процесі. Кожен із дослідників має рацію по-своєму, бо ж, справді, утопія/антиутопія не є таким “виразно” фантастичним жанром, як фентезі, наприклад. Однак постійне звернення науковців до цього питання – приналежності чи ні до цього метажанру – спонукає знову задуматися про теоретичне окреслення цієї проблеми.

Якщо беззастережно стверджувати, що утопія/антиутопія – це жанри фантастики, то перед нами постає проблеми “неконтрольованого розширення меж фантастики” (М. Фрумкін). У такому випадку, до прикладу містична чи готична проза будуть належати до фантастичного метажанру. Але це суперечить нашим уявленням про природу і класифікацію означуваного явища.

Про фантастику як повноцінний жанр говоримо тільки з кінця ХІХ століття, тоді як утопія (і як філософська категорія, і як літературний твір) має набагато давніші корені. Можна погодитися (опираючись на працю А. Згожельського), що фантастичне як елемент чи прийом був завжди частиною утопічних/антиутопічних творів, а з розвитком цього жанру “фантастика підпорядковує собі щораз більшу кількість елементів твору” (пер. з польської наш. – С.Х.) [294, с. 88]. Тому уже в ХХ–ХХІ столітті утопічні та антиутопічні

твори здебільшого аналізуються і через теорію фантастики. А ще, очевидно, мають вплив позалітературні чинники – сприйняття чи сумнів, віра/невіра, а також головні положення рецептивної естетики у парадигмі “текст-читач” з акцентацією на реципіюванні та інтерпретації читачем уже своєрідного “власного тексту”.

Окрім того, у сучасній науці про природу жанрів, зокрема літературно-художньої фантастики, простежуються тенденції взаємопроникнення тих чи інших форм у загальну структуру твору. Під таким кутом зору можна дивитися на жанри утопії, антиутопії. Названі два поняття обґрунтовувалися літературознавцями, з одного боку, як такі, що мають тісний зв'язок, приміром, з власне фантастикою чи науковою фантастикою, а з іншого, – як такі, що є цілком самодостатніми. Справді, відповідні жанрові утворення на основі цих понять несуть у собі домінуючі характеристики, що вказують на їх особливість: “утопія” означає художнє втілення соціального ідеалу, “антиутопія” – антиідеалу з невірою письменника в соціальний прогрес. Нас передовсім цікавлять ці жанри, як такі, що існують і творчо побутують у сучасному українському літературному процесі і мають своїх творців ще у ХХ столітті (Володимир Винниченко, Юрій Смолич, Володимир Владко, Микола Руденко, Юрій Бедзик, Василь Бережний та ін.), а ближче до його завершення та початку ХХІ століття – Олесь Бердник, Валентин Тарнавський, Юрій Щербак, Галина Пагутяк, Тарас Антипович та ін.

У цьому розділі розглядатимуться жанри фантастичної літератури, зв'язані передовсім з утопією та антиутопією, між якими зберігається як відмінність (позитивна чи заперечувальна оцінка автором зображуваної суспільної моделі), так і спорідненість, взаємопроникність. Власне, ці жанри не що інше, як різновиди, що є частиною єдиної художньої структури – метажанру. Маючи свою власну історію виникнення та формування (не завжди прив'язану до фантастичного), утопія та антиутопія на сьогоднішній день нами буде розглядатися у контексті фантастичних жанрів. Така наша позиція щодо аналізу цих двох форм української літературно-художньої фантастики опирається на

давню традицію не лише нашого національного, а й західноєвропейського письменства. Йдучи за нею, з давніх часів і до сьогодні, зокрема наприкінці ХХ – початку ХХІ століть, будь-яка утопія (класична або сучасна, “позитивна” або “негативна”) являє собою цілісне художнє втілення гіпотетичної (не конче ідеальної) суспільної структури, котра естетично несе в собі планетарне зображення й осягнення подій, явищ, процесів, фактів, та їх багатосторонній соціальний аналіз. Щоб у цьому переконатися, достатньо згадати твори українських (“Сонячна машина” Володимира Винниченка, “Зоряний Корсар” Олеся Бердника, “Чарівний бумеранг” Миколи Руденка, “Прекрасні катастрофи” Юрія Смолича) та західних авторів-фантастів (“Люди як боги” Герберта Веллса, “R.O.R” Карела Чапека, “Магеланова хмара” Станіслава Лема, “1984” Дж. Орвела, “Ми” Євгена Замятіна та ін.)

Досліджуючи особливості таких жанрів фантастики, як утопія та антиутопія на матеріалі української літератури кінця ХХ – початку ХХІ століть, ми аналізуватимемо їх крізь призму метажанру, опираючись насамперед на теорію рецептивної естетики. Це твори Данієли Андруш “Синглет Хігса”, Олеся Бердника “Серце Всесвіту”, Галини Пагутяк “Писар Східних Воріт Притулку”, Тараса Антиповича “Хронос”, Юрія Щербака “Час смертохристів: Міражі 2077”, “Час великої гри: фантом 2077 року” та ін.

3.1. Утопія як різновид фантастичного жанру українських прозаїків

Поширеною тенденцією є контрастний розгляд та розподіл (приналежність) утопії та антиутопії між відповідно фентезі та науковою фантастикою. Бо у першому випадку рушійною силою є мрія/фантазія, а у другому – факт/гіпотеза. Ще зустрічається класифікація, де утопія/антиутопія розглядається тільки як різновид наукової фантастики [66, с. 310], що, на наше переконання, є дискусійним. Такі різні підходи до явищ можна пояснити їхньою особливістю – утопія та антиутопія можуть накладатися, “зливатися” з іншими жанрами [193, с. 15], не втрачаючи при цьому своєї самобутності. Тут доречно згадати дослідження Ж.-М. Шеффера “Що таке літературний жанр”, де

науковець розмірковує про відношення між текстом і жанром, про жанрову ідентичність творів. Останнє поняття відносне, бо вона (жанрова ідентичність тексту) в деяких умовах і до певної міри контекстуально варіативна. Тому жанрова приналежність з часом може змінюватися, а також, з іншого боку, вбирати в себе риси декількох жанрів одночасно. Це, звісно, не означає, що один із двох жанрів завжди є різновидом іншого, чи те, що певні жанрові визначення зачіпають різні рівні тексту [268].

Для початку до уваги візьмемо одного із найталановитіших і найоригінальніших українських фантастів ХХ ст. Олесь Бердника (1926–2003). Оскільки творчість згаданого письменника насамперед трактується крізь призму наукової фантастики, то аналіз повісті “Серце Всесвіту” як зразок утопії яскраво демонструє жанрове взаємопроникнення. Розуміємо, що Олесь Бердник хронологічно належить до письменників-шістдесятників (перша книга “Поза часом і простором”, 1957), але своєю творчістю та утвердженням оригінальних ідей він впливає на весь подальший літературний процес другої половини ХХ століття. Невипадково його творчість осмислюється останнім часом у вітчизняному літературознавстві в наукових статтях, в дисертаційних працях, розвідках (І. Дзюба, Н. Логвіненко, С. Олійник, К. Комісаренко, Т. Гречанюк, О. Стужук).

Утопія та наукова фантастика вирізняють насамперед завдяки певній проблематиці та мотивам творів, завдяки усталеним образам, зрештою, через ряд поетикальних засобів. Знову ж таки відбуваються активні дискусії щодо співвіднесеності утопії та міфу, але для нас важливі міфологічні компоненти цього жанру. Такий пласт дослідження здійснив російський учений Едуард Баталов, який одним із перших провів комплексне вивчення поняття “утопія” як соціокультурного явища. Науковець виділив ряд архетипів, які є основоположними для утопії. Насамперед – це просторовий та часовий архетипи (міфопоетична модель світу), адже хронотоп у таких художніх структурах є вагомим, навіть жанровизначальним чинником.

Важливе місце в утопічних різновидах творів займає архетип катастрофи, хаосу (міф про кінець світу, апокаліпсис), який у структурі твору упорядковується за допомогою так званого героя-рятівника (або насильства, залежно від виду утопії). Ця схема притаманна як утопії, так і антиутопії, звісно, у численних художніх варіаціях. Усі ці компоненти ми можемо знайти і в досліджуваному творі Олеся Бердника “Серце Всесвіту”, який, проте, не є типовим у плані побудови ідеального суспільства.

У нашому випадку катастрофа присутня у вищезгаданій повісті, але це не хаос, не тотальна руйнація чогось чи загалом апокаліпсис. Розміри аварії на Землі, про яку йдеться у творі, значно менші, але й водночас більші, бо виходять за земні рамки. Суть її полягає в тому, що в космічному просторі відбулася якась незбагненна подія, після чого на планету Земля приземлилася ракета “Сатурн-1”, яка була запущена ще кілька років назад, але аж зараз разом із стороннім тілом штучного походження (яке за зовнішніми ознаками являє собою специфічну півкулю, а це є насправді благання про допомогу інших космічних істот), повернулася до місця свого призначення. Такі обставини у сюжетній канві твору означають лише одне – з’явилася можливість налагодити міжпланетний, а то й міжгалактичний зв’язок. Згодом виявляється, що в Космосі відбулася аварія експедиції жителів планети Альфа Центавра, які й дали про себе знати землянам, що й становитиме кульмінацію фантастичної повісті-утопії.

Так званого героя-рятівника у творі уособлює Сергій Соколов, голова Комітету Міжпланетних сполучень. Це не образ-культ, він не рятівник у прямому значенні цього слова, оскільки не створював ідеальної держави, але він здатен сформулювати її закони та порядки, змінити погляд на світ і людей у ньому. “Людство не можна ділити на окремих індивідів. Воно – єдиний організм. Воно – безсмертне. Вмирають окремі клітини, організм не вмирає” [21, с. 521], – пристрасно стверджує Соколов у дискусії із західним філософом. Такі ідеї цілком притаманні утопістам, які оспівують “міцний колектив і підпорядковану йому особистість. Окрема людина – це частина великого цілого: скеровується ним, рухається в тому ж напрямку і невід’ємна від нього” [193, с. 55]. Ця

проблема вкладається у рамки бінарної опозиції “Я”/“МИ”, особистість / маса, проте в Олеся Бердника вона набуває вищого рівня, бо ж герої повісті “Серце Всесвіту” – це не тільки люди, а й позаземні істоти. “І я не вірю в битву між чужими космічними расами. Їм нема чого нищити одне одного. Ми будемо чужі фізично... хай навіть зовсім не схожі... та є щось значиміше, що об’єднує нас!

– Що саме? – скептично запитав Мен.

– Розум.” [21, с. 521].

Соколов не керує, а скеровує. У цьому і важлива відмінність поміж схожими, але не тотожними героями в утопіях. Прикметно, що зовнішній вигляд Соколова цілісно майже не поданий у творі, окрім декількох портретних штрихів: “худе, аскетичне обличчя”, “важкі повіки втомлено піднялися”, “великі чорні очі хворобливо блищать, в їхній глибині горить вогонь якогось шукання”, та йому приписуються у повісті тільки найкращі людські характеристики.

Цей образ радше нагадує архетип Мудрого Старого, який уособлює в собі силу розуму, проникливості, інтуїції та знання. Йому притаманно з’являтися тоді, коли інші знаходяться у безвихідній ситуації і якоюсь розповіддю чи вдалою думкою наштовхнути їх на правильні вчинки, рішення чи ідеї. І, справді, своєю промовою Соколов вселив надію і порозуміння у, здавалося б, безвихідну ситуацію космічного масштабу: “Розповідь Соколова була прослухана з незвичним хвилюванням. Навіть літні вчені не могли всидіти на місцях. Вони (космонавти. – С. Х) передчували, що в їхній долі стануться великі зміни” [21, с. 533].

Варто звернути увагу і на саме прізвище Соколова. Уже в ньому закладена сутність характеру героя та його значущість. Адже, за “Словником давньоукраїнської міфології”, сокіл – це “першоптах і первобог світу, птиця-тотем у найдавніших українців”, який “впливав на долю богів і людей” [184, с. 166], “причому він виступає як незалежне єство, а не як посередник між Богом і людьми” [43, с. 492]. Зрозуміло, що Олесь Бердник у той час (1961) не міг не надати центральну роль людині з російським прізвищем, проте сутність його за етимологією чисто українська.

Але головне, що допомагає визначити жанр твору О. Бердника, від чого ми відштовхувалися про виборі тексту– не хронотоп, не проблематика, не характери героїв чи ряд міфологем (хоч загалом вони “працюють” на концепцію твору), а насамперед це ідея, яка закладена у повісті, у світовідчуттях окремих героїв, що суголосні з авторською свідомістю. Така теза підтверджується і польським ученим Єжи Шацьким: “... як основоположну рису утопії приймаю не так вибрану літературну форму, як спосіб мислення...” [260, с. 21].

Беззаперечним є ще й те, що утопія завжди передбачає філософську парадигму світобачення. Та й загалом існують твердження, що всю утопічну літературу можна розглядати як гігантський коментар до “Держави” Платона, який, власне, вважають першим утопічним твором, а після нього уже йде “Утопія” Томаса Мора, “Місце Сонця” Томмазо Кампанелли, “Нова Атлантида” Френсіса Бекона чи вже більш сучасні нам романи “Люди як боги” Герберта Веллса і “На білому камені” Анатолія Франса. Філософічності художнього мислення письменника-фантаста сприяє талановите конструювання часопросторових відношень у творі.

Хронотоп відіграє важливу роль у жанроутворенні художніх структур. Осмислюючи головні жанрові риси поетики утопій і антиутопій, Галина Сабат у своїй монографії виокремлює підрозділ, в якому з’ясовує роль часу і простору в згаданих фантастичних жанрах [193, с. 118–131]. Зокрема, обов’язковою умовою Утопії та антиутопії є існування іншого часу та простору. Крім того, необхідним є миттєве подолання часу, тобто читач одразу ж переноситься із сьогодення у світ далекого майбутнього.

Відомо, що окремі письменники переносять події твору і в далеке минуле, наприклад, у фантастичній повісті-антиутопії “Птахи з невидимого острова” Валерій Шевчук зображає Польщу XVI століття, у підтексті маючи на увазі, звісно, Україну. А в його ж історико-фантастичному творі “Мор” – українську дійсність часів козаччини. Інші письменники прогнозують віддалене майбутнє, до прикладу, Юрій Щербак. Письменник визначив час подій уже в заголовку антиутопії “Час смертохристів. Міражі 2077 року” (2011). І це не є випадковим ні

в утопіях, ні в антиутопіях, бо за проміжок часу від сучасного до майбутнього можна змінити сутність людини. У всякому разі такі зміни письменникам видаються вірогідними і цілком можливими – і в талановитих творах читач їм вірить.

В утопіях та антиутопіях, закономірно, на нашу думку, існує певний вияв часу і простору, “хронотопу”, яким послуговуються усі письменники-фантасти, зокрема – утопісти/антиутопісти. І це зрозуміло, бо ж саме такий час, а не інакший допоможе відтворити той чи інший задум художника слова найкраще. Але нас цікавить мистецька постать Олесь Бердника, творчість якого можна просто означити як утопія-мрія, причому нездійсненна, незважаючи на те, що він сам дає конкретне жанрове визначення своїм творам – “фантастичний роман”, “науково-фантастична повість”, “роман-фесрія” чи “науково-фантастична фесрія”, “повість-легенда”. Звісно, що всі ці жанрові утворення тісно переплетені і не завжди можна визначити їхні межі, де один різновид жанру плавно переходить в інший і навпаки.

З перших сторінок роману “Серце Всесвіту” не можна не помітити, що хронотоп ніяк не вкладається у матрицю типового і цілком притаманного для утопії. Це типові дні у типовому середовищі, крім того, чітко вказаному, проте це відчутно тільки на початку твору. Загалом для утопії характерно, що час – віддалений, це – майбутній час, правда, події відбуваються у невідомому місці з абстрактними обрисами. Адже навіть Томас Мор у вступі до своєї знаменитої “Утопії” пише, звісно, дещо іронізуючи: “Мені соромно не знати, в якому морі знаходиться острів, про який я так багато говорю”. Така побудова насправді ідеально личить власне утопії, адже письменник, будуючи свій твір, не може вказати, що саме у такий-то час у такому-то місці буде створене чи вже є наявне ідеальне суспільство і в який спосіб людство досягне цього досконалого ладу. Все це відтворюється досить абстрактно. А тому ще раз підкреслює те, що перед реципієнтом – мрія. Крім того, очевидно, нездійсненна, адже чітких вказівок для її реалізації немає. Утопія “Серце Всесвіту” та й взагалі творчість Олесь Бердника у цьому плані є зовсім іншою.

Очевидно, що читач переноситься в часи існування Радянського Союзу, коли в усіх була ейфорія, бо саме радянська людина першою полетіла в космос. Усе тодішнє суспільство жило і марило ним, позаземним простором, всесвітом. Головні герої, члени марсіанської експедиції Андрій Савенко, Іван Огнев та Олександра Місяць вирушають на планету Сатурн, раптово змінюючи запланований космічний маршрут. Адже несподівано працівники Космограду одержали в дивний спосіб повідомлення від невідомих істот, що їхній корабель зазнав аварії і вони просять допомоги. Цілком очевидно, що це не земні люди, а представники якихось інших планет чи галактик. Але це не має значення, адже, за словами одного із центральних героїв, Голови Комітету Міжпланетних сполучень Сергія Соколова: “І зовсім не важливо, яка в них зовнішність. Я вже казав вам, що найголовніше – Розум. Тільки він об’єднує різних істот. Я вірю – ми знайдемо спільну мову з далекими братами” [21, с. 534]. Такою щирою і переконливою вірою в доцільність негайно вирушати на допомогу, навіть не знаючи, хто ті страждальці, яка їх сутність – добра чи зла, проінняті абсолютно всі члени екіпажу. Вони таки знаходять цих постраждалих, щоправда, ціною неймовірних зусиль, врешті, ціною власного життя рятують їх, а згодом і ці, зовсім не схожі на земних мешканців, створіння, віддячують їм, ожививши їхнього мертвого космонавта Андрія, оскільки інтелектуальний рівень їхнього розвитку, науково-технічного прогресу – надзвичайно високий.

Такий сюжет є справді утопічним і тому, можливо, деякою мірою штучний (а можливо, і соцреалістичний?). З одного боку, Олесь Бердник намагався показати “два світи – дві ідеології”, які панували цілі десятиліття у радянській системі. У цьому ракурсі показовими є розмови-суперечки Сергія Соколова (радянської людини) та Семюеля Мена (“одного з найбільших філософів Заходу”), який виступає опонентом першого. Він повністю відкидає постулати беззаперечної віри, переконливості, доцільності, беззастережності того, що висловлює Соколов і роблять члени космічного екіпажу: “...Мене дратує ваша фанатична віра. Адже й ви знаєте, що людина смертна, що людство не досконале,

що його роз'єднують сварки, ворожнеча, нестатки... Не видно мети... Звідки ж у вас віра? На чому вона виростає?..." [21, с. 520].

Цей образ репрезентує наче західноєвропейський спосіб мислення, холодний, подекуди песимістичний, цинічний розум, який в принципі повинен викликати негативні емоції. І справді, члени екіпажу – Андрій Савенко, Олександра Місяць та Іван Огнєв, як і їхній керівник, у всьому і скрізь високодуховні люди: в помислах і діях, на Землі чи в космосі, з людьми чи з інопланетними створіннями. Але, з іншої точки зору, з позиції сьогодення, у висловлюваннях Мена – здорові й мотивовані міркування (не випадково прізвище Мен у перекладі з англійської мови означає “чоловік, людина”). Адже як можна планувати експедицію на Марс, а в останню хвилину міняти плани і летіти у незнайоме місце, на Сатурн, що потребує зовсім нових знань, іншого космічного корабля та найновішої техніки, бо прийшло повідомлення про допомогу від невідомих посланців Космосу. Врешті, така подорож може закінчитися фатально, то чи варта вона жертв і чи доцільно так ризикувати, потрапити в катастрофу, що і сталося: “Ваша ракета готується до польоту на Марс. Тільки на Марс. А катастрофа відбулася в районі Сатурна. І минуло вже кілька років. Отже, дві перешкоди. Перша – відсутність необхідної ракети. А друга – авантюризм вашого задуму. Це безглуздий ризик” [21, с. 534].

У повісті ледь відчутний у легкій формі пафос тієї доби – радянська система, людина повинна зробити прорив, а оскільки опонент зі світу ворожої ідеології, то єдності поглядів ні в чому не може бути. Та, з іншого боку, автор не критикує різко поглядів ученого з іншого світу (як це спостерігаємо у пафосі поетичних збірок Андрія Малишка “За синім морем” чи Івана Драча “Американський зошит”, або Миколи Бажана “Англійські враження”, написаних після відвідин капіталістичних країн і зумовлених вимушеною акцентацією на негативному). Адже багато в чому Мен має рацію.

Таким чином, за формою вираження автор начебто дотримується вказівок пануючої системи (повторимо, кліше радянської доби – “два світи – дві ідеології”), а коли вдуматися в сутність і смисл дискутованого, Олесь Бердник

знає міру і не робить діалог учених-опонентів вкрай штучним, натягнутим, бо так треба (не забуваймо, що письменник відбув не так давно покарання-заслання: 1949–1956 рр.). А загалом, знаючи творчу особистість Олеся Бердника, який безмірно вірив у свої ідеї та щиро й переконливо проголошував їх у такий спосіб, що в слухачів насамперед, а також у реципієнтів складалося враження, що це прибулець з іншої неземної цивілізації. Це відбито, власне, і на хронотопному зрізі.

Якщо за традиційною схемою утопії характерним є застиглий час і замкнутий простір, то антиутопії – занадто ритмічний, насичений час, а конкретний простір переповнений подіями і його масштабам немає меж. У Олеся Бердника час застиглий, згущений, адже земного часу у космосі не відчутно, знову ж таки згідно із класичною схемою. Але простір чітко окреслений точними даними і справді не має меж. Це ламає традиційне уявлення про утопічний хронотоп, бо точні координати – це данина антиутопії, яка прагне показати реальний суспільний лад з його вадами, недоліками. У творах письменника прийом подачі точних географічних даних сприймається навпаки – мрія про вселенську гармонію та досконалість існує. Олесь Бердник вказує конкретне розташування, щоправда, воно поза межами нашої планети. Цей момент не слід вважати як гру з читачем (мовляв, я вказав, де знаходиться ваша мрія, проте туди можуть дістатися одиниці), а потрібно відзначити масштабне і “потужне космічне мислення, підперте гострою інтуїцією, сакральне космічне світовідчуття” Олеся Бердника (за О. Губко). Не має значення, що до цього місця майже неможливо дістатися, людина – істота унікальна, а що найважливіше – розумна, вона зуміє добратися будь-куди, головне почати мислити вселенськими категоріями і вірити в свою мрію.

Оригінальність українського фантаста виявляється і в тому, що в творі “Серце Всесвіту”, попри точну вказівку на “обітовану землю”, все ж ідеальним місцем розташування є “межа між відомим і невідомим світом” [258, с. 43]. Та й взагалі фантасти-утопісти завжди балансують на межі – знаного і незнаного, омріяного і буденного, реального та ірреального.

Ось чому, навіть поєднуючи і так звані класичні, традиційні моменти, і новаторські, глибоко індивідуальні, водночас вводячи зміну акцентів у парадигмі утопічного, письменник залишається вірним собі: ключове – не час і простір, а все-таки – людина, яка мріє і все робить, щоб домогтися свого.

Таким чином, за твором Олеся Бердника “Серце Всесвіту” утопія як мрія про щасливе існування чи як версія міфу про “втрачений рай” може існувати і сьогодні, головне – бути внутрішньо зрілим і налаштованим на це. І український письменник-фантаст прикладом власного життя нам це продемонстрував (достатньо назвати хоча б умовне створення Української Духовної Республіки). Проживаючи більшу частину свого життя в тоталітарному суспільстві, не сприймаючи його диктату й особистісної несвободи, він шукав вільної країни в позаземних просторах, прагнучи об’єднати не тільки українців (але їх насамперед), а й усіх людей доброї волі, для яких розум, благородство, доброта, мрія були б пріоритетними в житті. І серце, як головний нерв філософії української людини – кордоцентризму, не протидіяло б, а билось б в унісон із Всесвітом.

Близьким за центральною концепцією загалом до творчості Олеся Бердника є, на перший погляд, зовсім іншого стибу твір Данієли Андруш “Синглет Хігса” (2016). Одразу ж зазначимо, хоч це дебют авторки, але (навіть не знаючи, що вона відома найперше як літературознавець, професор, автор кількох монографій та численних розвідок Наталія Мафтин) цього не відчувається. Адже повість можна аналізувати з різних точок зору, за різними жанровими особливостями (і як “повість-мозаїка”, за визначенням жанру самою авторкою, і як інтелектуальний, поліфонічний чи соціально-психологічний твір, і як проза з елементами наукової фантастики чи, нарешті, як утопічний твір за визначальною концепцією-ідеєю).

Справді, у центрі – глибоке, щире, всеохопне почуття-мрія про щасливе майбутнє України. В основі цього знаходиться ключовий принцип “позитивного мислення”, з допомогою якого можна домогтися миру й процвітання не тільки в складних сьогоднішніх реаліях української держави (насамперед у ній), але й у

цілому світі. Невипадково Сергій, один із головних героїв повісті, творець чи не першого лікувального центру фототерапії в Україні, назвав його “Зоряною Брамою”, бо так відчував потребу “змінити світ до кращого”. У творі ще не раз будуть зустрічатися знакові словосполучення із лексемою брама чи ворота (наприклад, він співпрацює з українсько-японською компанією “Ворота щастя”). Адже, за українською міфологією, ворота – “це місце, через яке проходять Сонце, весна, щастя, радість” [43, с. 96], тобто поняття, які сприяють позитивному світосприйняттю. Крім того, “це оберіг минулого та майбутнього” [43, с. 96]. Справді, омріяна будучина весь час перегукується із сучасним та поверненням у минуле. Таким моделям часопростору сприяє специфічна архітектоніка твору, яка, попри мозаїчність переходів від однієї доби до іншої, від простору України до Франції чи Японії, не заглушує центральної ідеї та її базових підвалин.

Дійсно, незважаючи на порівняно невеликий обсяг повісті, її хронотоп багатоохопний. Відштовхуючись від складного сьогодення, світле утопічне майбутнє України можливе і завдяки співпраці (культурно-інтелектуальній, економічній і т. д.) нашої держави з Японією, як однією з найбільш високорозвинених країн сучасності. Мотивовано пов’язуючись з головною концепцією, автор повертає читача як до нашого минулого (культура і вірування давніх слов’ян, зародження християнства, роль сакральних споруд Софії, Михайлівського собору, Успенської церкви аж до штрихом, мозаїчно, але талановито переданих національних страждених етапів – Майдану революції, неоголошеної війни з Росією на Донеччині), так і минулого інших держав (історія нищення катарів в XIII – XIV ст., хрестоносці, еретики, часи існування Лангедоку, переслідування християн в Японії, історія життя шістнадцятилітнього Сіро та ін.).

Та, базуючись на минулому й вірячи в майбутнє, креативні молоді герої живуть насамперед сучасним. До речі, всі вони (Аліса й Сергій, психолог Віра й стоматолог Назар, інструктор Алекс, його батьки) привабливі своєю “позитивністю”. У кожного з них по-своєму склалася доля (щасливо,

драматично, трагічно), вибір професії, та вони сповідують “синглет Хігса”, є своєрідними членами добровільного об’єднання однодумців “Товариство Людей Позитивного Мислення”. Власне, вони старались жити, базуючись лише на позитивних емоціях, тобто творили таке “морфічне поле”, що дозволяло б не зациклюватися на страшних звістках про кровопролиття, скажімо, на Донбасі, які в минулому чимало разів повторювалось на різних етапах історії, а думати про гармонію і щастя людини й соціуму. Щоденно вони та все нові відвідувачі центру чи головні персонажі твору не обходяться без звернення до Господа за благословенням з різного приводу чи практики Подяки Всевишньому за прожитий день, за дароване життя, за все, що відчуває кожен із них глибоко індивідуально.

Звідси й умотивованість заголовка, який спершу сприймається як закодований, складний для зрозуміння, врешті, інтригуючий, а згодом доступний та зрозумілий. Адже синглет Хігса, за авторкою, – це часточка Бога в людській душі, це вміння застосовувати знання про цю таємничу частинку в усіх діях і помислах, на кожному кроці щоденного існування. По суті своїй ця ідея спершу сприймається як фантастична, хоч вона характерна не тільки ранній стадії розвитку християнства, а й в інших релігіях – індуїзму, буддизму. Бо ж “людина наділена потенційною можливістю стати Богом. Цей потенціал описується як насіння, яке треба проростити й виплекати, чи як іскра, яку треба роздмухувати у досконале богобуття. Життя – це процес або відродження власного Божественного Я, або віддалення від нього й втрати”. Та в разі останнього “шанс повернення завжди є – запорука цього – велике світло Божественної любові” [6, с. 16].

Майстерно вибудовуючи художній хронотоп, авторка уміє плавно перейти від сакрального (“Бог є любов”) у різних варіантах і видозмінах (включаючи й інші вірування), що мають нести світло цього почуття в щоденному бутті від кожного людського індивідууму до багатьох, до всієї України. Тут не можна не згадати одну з ідей французького філософа, антрополога й теолога Тейяра де Шардена (1881–1955), яка загалом близька автору аналізованого твору, хоч це не

означає, що Д. Андруш перед написанням повісті студіювала праці згаданого ученого. Йдеться про “духовний зв’язок науки і техніки з християнством”, що допомогло б сформуванню новий світогляд, який би сприяв урятуванню людства від духовної кризи. Як у Тейяра де Шардена осердя ідеї є “пункт Омега” – символічне визначення Христа, який співпричетний світові і одночасно трансцендентний щодо нього”, так у Данієли Андруш, як уже зазначалось, акцент на “синглеті Хікса”, часточці Бога в душі кожного, що сприятиме позитивному мисленню і сприйняттю світу, а врешті-решт вірі в щасливу будучину народу. Таким чином, точкою дотику тут є християнський постулат про єдність з Богом, що повинен і в сьогоденні умовах працювати на конкретику наукових знань задля духовного збагачення сучасної людини. При цьому письменниця робить особливий акцент на духовній та моральній сутності, попри інтелектуальну всіх персонажів, включаючи й науковця Володимира Васильовича.

На відміну від утопічних творів світової літератури, де в центрі винаходи чи експерименти в техніці чи конкретних галузях науки від Жуля Верна до Айз. Азімова, Данієла Андруш бачить майбутнє України в умінні людей переключитися на позитивні емоції в усьому: суспільному й особистісному настільки, що вони можуть змінити код нашого народу без війн, кровопролить, голодоморів, соловків, сибірів, без впливу путінів на спосіб нашого життя і т. д. При цьому авторка художньо переконує, що цього можна досягти різними засобами, використовуючи досягнення у квантовій механіці, квантовій психології і медицині. Це і вміння володіти своїми емоціями, своїми професійними знаннями, своїм творчим, громадським і духовним життям, допомагають головним героям і комплекси логічних асан, і в’єтнамської системи “Зіюшинг”, і окремі елементи цигуну, квантового зміщення... А ще все це сприяє освоєнню позитивного мислення, лікуванню важких недуг (як у матері Алекса), поверненню додому із катівень сепаратистів батька Алекса, загалом світлого майбуття для всього народу.

Таким чином, Даніела Андруш зуміла створити утопію, яка, на відміну від, скажімо, “Сонячної машини” Володимира Винниченка, не обертається на своє заперечення, на антиутопію. І в цьому її специфіка як різновиду сучасного фантастичного жанру. Адже автор створила і на сьогоднішньому етапі розвитку українського суспільства утопію класичну, позитивну. А “традиційні класичні утопії, за В.Шестаковим, позначували образне уявлення про ідеальне, бажане майбутнє” [261, с. 15]. По-суті, твір базований на науковому припущенні, однак за рядом інших ознак ми аналізуємо його саме крізь призму утопії. Бо в центрі – утопічне мислення як вагомий жанровизначальний чинник. Реципієнт усвідомлює, що така бажана й красива мрія – щасливе майбуття України після пережитого протягом століть – є все-таки утопічна. Адже для реалізації цього потрібно не тільки налаштованості на позитивне мислення усіх з усіма зазначеними у повісті деталями. (що може бути тільки в ідеальному суспільстві, а такого ніколи не було й не буде, що засвідчили і вищезгадані утопічні твори Платона, Кампанелли, Бекона та ін.). Тут мусить бути й активна духовна й душевна, окрім фізичної, праця найперше над собою, всіма мешканцями сучасного, такого різноманітного й нестабільного суспільного простору. Та якраз ота всепоглинаюча і щира мрія-віра єднає утопічні ідеї-концепції (при всій різниці творчо-фантастичних моделей письменників) Олеся Бердника і Даніели Андруш.

У цьому контексті постає ще один фантастичний твір – “Писар Східних Воріт Притулку” Галини Пагутяк, який, на наше переконання, поєднує в собі рівноцінно як утопію, так і власне фантастику.

Творчість Галини Пагутяк сьогодні – це герметично закритий текст, закодований, повний таємниць та недомовленостей, що дає можливість дослідникам розглядати його у міфологічному, філософському, релігієзнавчому, антропологічному аспектах тощо. І хоч “Писар Східних Воріт Притулку” ставав об’єктом осмислення науковців (Л. Бондаренко, М. Гірняк, Д. Коваленко, О. Леоненко та ін.), однак декодування роману-утопії крізь призму власне фантастичного жанру ще не було здійснено.

Дослідження хронотопу в контексті жанрових утворень сучасної фантастики засвідчує його вагоме значення, бо важливою умовою існування цих жанрів є специфічні часопросторові вираження. Кожен із різновидів має свій, до певної міри усталений час та простір. Та лише ті письменники, які зуміли відштовхнутися від канону і витворити оригінальні власні простори та часові пласти, справді спонукають до розвитку жанру. До них зараховуємо і Галину Пагутяк.

У вибраному для дослідження романі автора власне утопічним постає сам факт існування центрального образу-локуса Притулку. А це, за Нортропом Фраєм, є однією із характерних складових цього жанру. Проте головний простір роману є значно складнішим, адже вміщує як характерне для утопії, так і для власне фантастики. Простір Притулку – це не тільки місце чи тло, де розвиваються події твору, а й чинник, який безпосередньо впливає на формування душевного стану людей. Відповідно до утопічної ідеї, мешканці віднаходять там умиротворення, бо ж Притулок – це витвір бажання та потреби.

Говорити про конкретну модель простору не варто, бо вона ґрунтується на вірі, на абсолютній вірі у свою необхідність. Ось чому світ порятунку “як зручне ложе, приймав обриси, що відповідали кожному” [172, с. 20]. Мешканцями Притулку були тільки ті, у кого не було більше ніякої можливості жити. Тільки сліпа віра та тверде переконання щодо існування Притулку як останнього шансу в житті. Це знедолені та скривджені у пошуках омріяного спокою та відчайдухи, шукають власної сутності та ставлення до життя, бо ж тут не було ні учнів, ні вчителів, ні керівників, ні підданих. Тому художня ідея звучить у контексті інших утопій – “...попри різні фантастичні чутки про рай, острів блаженних, землю обітовану, кожна людина підсвідомо бажала знайти місце, де вона була б захищеною, як у лоні матері” [172, с. 120]. Враховуючи неодмінне порівняння Притулку до подібних просторових “ідилічних” площин, Галина Пагутяк сама вказує на несхожість, а відтак специфічність хронотопу обраного жанру у своєму творі.

Притулок – часо-просторовий континуум, у якому немає ні страждань, ні обмежень, ні смерті, де ніхто не порушить особисту недоторканість, де кожен живе заради власного спасіння, власної душі, задля істинного спокою, а не боротьби. Тут прибульці прагнуть самотності, але тієї, яку вони собі самі вибрали. Це існування для людей, а не навпаки. Таким чином реалізована ідея про омріяну ідеальну форму життя в утопії Галини Пагутяк. Лише з невеличкою і водночас значущою відмінністю від класичних утопій – автор вибудовує не фізичний простір, а ментальний, духовний.

Традиційно неприсутність та розпливчастість простору пояснюється намаганням не вказувати на координати “щасливого місця”, бо зрозуміло, що його не існує. У творі Г. Пагутяк центральний просторовий образ Притулку – це руїни колись великого міста, які з часом наситились “співчуттям настільки, що кожен міг жити, не почуваячись покинутим”. Але така розмитість простору відповідає сутності самого Притулку: це особисте місце для кожного, кожен вкладає частку себе у його світобудову. Тому одного, чітко визначеного вигляду воно мати не може, хоча й огорожене великими мурами, як усе ж таки унікальне місце, яке далеко не кожний в змозі знайти і, зрештою, не всім це потрібно. Фізична закритість співвідноситься із емоційною, духовною. Тікаючи з *того* (реального) світу у пошуках прихистку, прибульці потрапляють до Притулку, і цей простір захищає їх від ворожих чи неприйнятних сторін їхнього минулого життя: невимовної, важкості правди (чернець), від угоди з дияволом (Лікар Яків), не сприйняття смерті коханої людини (Ізидор), втечі від переслідувачів (Джон Сміт) чи втрати матері (Христинка). Духовна і фактична закритість їм необхідна як можливість самим себе вилікувати. Тому Притулок – це бажаний стан душі, вимріяні простори, які благодатно впливають чи дають можливість сформувати себе, бо, за Галиною Пагутяк, “Притулок – це місце, де тобі дають спокій, не випитуючи, хто ти і які твої наміри. Якщо ти знайшов Притулок, значить, ви потрібні одне одному” [172, с. 67].

Та все ж складається враження, що час в Притулку ніби застиг. Кожен має своє місце, свою працю та свою стежку, які може покинути в будь-який момент

(Писар Антон, Лікар Яків, Старий, Лі, Марфа, Джон Сміт, Ізидор), – досконале існування, що може тривати, по суті, завжди. Прибульці, знаходячи спокій та рівновагу, починають забувати своє минуле. Так втілюється утопістами обґрунтування нескінченності світу, а отже, час тягнеться до вічності.

Однак нагадаємо, оскільки це фантастична утопія (не науково-фантастична, не фентезійна, а власне фантастична), то як і реципієнт, так і головні персонажі не знаходять чіткої відповіді на питання, де розміщений цей Притулок і чи справді він існує. У мріях чи на певній території, у підсвідомості чи передпотойбічному житті, це перехід до Раю чи Едем на землі? Адже й сама авторка вважає, що “...Притулок належав до тих явищ, реальність яких не можна довести” [172, с. 55]. Не випадково М. Гайдеггер, розмірковуючи про мистецтво і просторові відношення, писав про те, що простір – це та однорідна, ні в одній із можливих точок нічим не примітна, у всіх напрямках рівнозначна роз’єднаність, що чуттєво не сприймається [246, с. 95]. При цьому філософ цілком мотивовано одним із епіграфів обирає міркування Арістотеля: “Та чимось великим і важковловимим здається топос – тобто місце-простір” [Цит. за: 246, с.95].

І саме цей принцип сумніву (за Ц. Тодоровим, Ю. Кагарлицьким, Є. Тамарченком) робить твір, надто ж хронотоп “Писаря Східних Воріт Притулку” Галини Пагутяк, здатним до розвитку, а не застиглоті, як це характерно для більшості утопій. Ось чому в передчутті виходу за межі єдинознаного простору Притулку Писар Антон “...відчував рух, час, спотикався іноді об нього, падав”, бо “час набував вигляду каменя, дерева, грудки криги, завдавав болю” [172, с. 127].

Поєднуючи в собі фактично функції Цербера і Перевізника, робота Писаря полягала у переправі через поріг Притулку нової людини, при цьому не втративши рівноваги на межі двох світів. Для прибульців Антон є першою зустрічною людиною в омріяному просторі, тому наділений він майже священними якостями. Проте Писар ставиться до нових людей з острахом: “весь біль Прийдешніх він пропускає через себе і вважає, що поза притулком якась

пекло”. Коли дзвенить дзвінок, що сповіщає про прибуття нового мешканця, писар Антон старіє на сотню років, доторк до руки маленької дівчинки проймає його майже фізичним болем.

Згодом Старий, один із знакових мешканців Притулку, змушує Антона мандрувати у пошуках колишнього прибульця Генріха Кухаря, хоча пояснює випровадження Писаря за межі сакрального місця по-філософськи: щоб оцінити рай, треба спочатку пізнати пекло. Однак, живучи весь час тільки коло Східних Воріт, Антон не міг сприймати інші краєвиди, ніж ті, що його завжди оточували. Писар довго гасив свій потяг до пізнання, до розуміння власної сутності, ототожнюючи себе тільки з обов’язками, які Притулок наклав на нього. Вихід поза межі безпеки та спокою, а відтак і концепт дороги був несвідомо необхідним для нього. Відповідно простір значно розширюється, стає більш динамічним, притягуючи до себе незнані локації і нові знайомства. Писар справляється з таким своєрідним випробуванням (бо ж так боявся не знайти шляху назад додому, до сьогоденного дому), отримавши відповіді на сумніви, що мучили його та всіх прибульців: “ПРИТУЛОК – ЦЕ Я”. Таким чином, кожна людина сама творить свій рай чи пекло на землі, яке завжди присутнє конкретно у ній.

Наратор підводить до такого тлумачення Притулку не тільки через авторські слова чи роздуми головних героїв про це особливе місце, а й через описи-трактування інших локусів, які зустрічалися Писареві Антонові у мандрах. Містечко, що йому зустрічається по дорозі, також служить прихистком, але насамперед від негоди. Воно також існує, як і Притулок, через підсвідому складову, бо “Містечко (...) створене з думок”.

Іншим просторовим елементом є Готель, який постає не просто будинком із безліччю кімнат, а місцем перепочинку (можливо, й життєвого), де приїжджий вирішує, що далі робити. Але з точки зору самотнього мандрівника – це простір, який весь час нагадує, що це тимчасове помешкання і спокою тут немає. До певної міри готель – “це бліда, жалюгідна імітація Притулку”. Найбільшим здивуванням для головного героя був Ліс, який сприймався ним як “погорда до

малесенької людської істоти” [172, с. 100] та вражав силою смерті. Антон категорично не приймав такий простір. Натомість автор вказує те, що не побачив Писар: “Печери, дупла дерев, їхні крони, ями, засипані листям, їжа, яка завжди поруч – хіба це не робить його прихистком для слабкої істоти? Людська свідомість виникла саме у лісі, а не в степу чи пустелі. Отже, лісові Притулок завдячує минулим і, можливо, майбутнім” [172, с. 102]. Тобто автор підводить реципієнта до тези: Ліс – прообраз Притулку.

Фактично на всі зустрічні просторові складові Писар Антон свідомо чи несвідомо, сам чи через авторське бачення транслює парадигму Притулку. Але оскільки він сам ще в процесі пізнання сутності того простору, в якому живе і працює, та іншого, який йому відкривається, тому часто такі роздуми емоційно від’ємні й не повністю осмислені. Таким чином, сприйняття притулку як внутрішньо-психологічної площини реалізується також через нові просторові елементи, в яких так чи інакше закладена (присутня) певна сутнісна характеристика, тотожна самому Притулку.

А загалом, хронотопні виміри твору поглиблюються і розширюються й завдяки вставним новелам, уривкам, історіям доль окремих другорядних персонажів-подорожніх (історії ченця, Лікаря Якова, Христинки, Генріха чи “Повість про невдячних дітей”, “З легенд про Притулок”, “Притча про світ варварів” тощо). Прикметно, що Галина Пагутяк вмонтовує в текст і такі, начебто епізодичні образи-символи (Білого Пташка, пустелі та ін.), які спонукають розширити простір сприйняття і реципіювання читача шляхом повернення до інших її книг, тобто в інтертекстуальний простір її творчості, де вони постають концептуальними (скажімо, “Записки Білого Пташка”, “Радісна пустеля”, “Смітник Господа нашого” чи ін.). А в аналізованому творі згадані образи-метафори виконують епізодичну, другорядну роль, але й у такій іпостасі вони теж “працюють” на часопросторові виміри чи сюжетно-композиційні подробиці, штрихи. Адже Білий Пташок може врятувати подорожуючого, якщо він не в змозі подбати про себе сам, врешті, він за якісь долі секунди може

переносити прибульців у “інші світи”, інші простори. Бо ж, за Галиною Пагутяк “... час як мить, котра завжди вічна”.

Особливої уваги заслуговує оніричний аспект, який збільшує невпевненість і головних героїв, і реципієнтів у реальності зображеного, тим самим підсилюючи ефект фантастичного. Стираються межі між сном та життям. Герої, які потрапили до Притулку як результату свого бажання, не мають причин не вірити у причинність чи істинність своїх сновидінь, особливо, якщо трактувати сон як ще одну реалізацію своїх мрій чи страхів. У Ізидора, який не завжди відрізняє сонні візії і дійсність, такий людський стан викликає страх втратити те, що має насправді. Джон Сміт сприймав страшні сновидіння як результат відповідних дій у реальності, тому, будучи вже дорослим, й далі “залишався таким самим безпомічним, як у дитинстві” [172, с. 64]. Зовсім по-іншому до онірики ставився Лі та Писар Антон: це існує задля рівноваги. Крім того, перед мандрівкою йому сняться золоті ворота, які він формує згідно зі своїми намірами. Цей факт викликає у нього роздуми про передбачення власного майбутнього, однак він цього не боїться і не опирається цьому, бо розуміє, що в Притулку все між собою пов’язане. Таким чином, сон як прояв ірреальності у художньому просторі, набуває іншої функції у фантастичному творі. Така собі ілюзія в ілюзії, що повністю руйнує однозначну відповідь про часо-просторові координати героїв твору. Все це в сукупності створює “опис фантастичного універсуму” (Ц. Тодоров).

Театральна постановка плавно переходить у життя, всі глядачі стають частиною дійства. Такі процеси підсилюють сумніви на всіх рівнях тексту і спонукають до двозначності описаного, по суті, аж до завершення епізоду чи загалом роману. Мимоволі згадується знакова життєва фраза “Життя – це театр”, яку кожен читач знає не конче за конкретними творами європейських письменників. Ось чому, переосмисливши все, що пов’язано з Амброзіусом-режисером та його “Містерією зими” в Містечку, де продовжуються пошуки Писарем Східних Воріт постояльца Генріха, хочеться сказати, відштовхуючись від зворотного, театр – це життя. Бо після своєї рідної

вистави всі мешканці Містечка-топосу почнуть спілкуватися, що й буде її продовженням. А дійовими особами згаданої містерії постають метафори-символи (Подорожнього, Землі, Дерева, Птаха, Вогню, Зими та ін.).

Таким чином, твір Галини Пагутяк “Писар Східних Воріт Притулку” подає не традиційно всеохопну модель суспільства, а внутрішній духовний простір людини, але спроектований назовні. Хронотоп із замкнутого, локалізованого і застиглого трансформується у відносно відкритий та динамічний, що відповідає жанровим традиціям фантастичної утопії. Незважаючи на присутність фантастичного мислення-відчуття письменниці, така побудова часо-просторових відносин є більш реалістичною і життєздатною, ніж узвичаєні утопічні приклади. Бо ідея щасливого ідилічного співіснування по-справжньому не зможе реалізуватися без внутрішньої налаштованості на це. Окрім того, поняття щастя є абсолютно різним для всіх людей і кожного зокрема, тому тільки особиста свобода та узгодженість із зовнішнім світом та із самим собою може вибудувати й справді щось подібне до реальної утопії.

3.2. Антиутопія як форма фантастичного жанру у творчості українських авторів

Вихід у світ роману Тараса Антиповича “Хронос” (2011) читачі сприйняли досить позитивно. Цьому сприяла насамперед вічна проблема часу, яка й сьогодні нерідко ставиться і в художніх творах, і в кінофільмах (скажімо, “In time” – США, 2011, який вийшов на екрани майже одночасно з публікацією книги). Витребуваним виявився сам жанр твору, який знову набирає популярності. Очевидно, тому книга молодого письменника задовольнила запити сучасного читача. Це можна пояснити й особливістю власне антиутопії, адже вона актуалізується саме в періоди кризи, утисків, соціальної нестабільності та небезпеки, надміру відчутної беззахисності та неприхованого свавілля влади. Підтвердження цього може бути доба після Другої світової війни у європейській літературі, коли побільшало саме антиутопій.

Саме через це останнім часом у нашій літературі з'явилися майже водночас декілька фантастичних романів-антиутопій – молодого письменника Тараса Антиповича “Хронос”, досвідченого метра-прозаїка Юрія Щербака “Час смертохристів. Міражі 2077 року”.

Загалом, це доволі рідкісне явище в сьогочасній українській літературі, коли твір відносно молодого та порівняно невідомого в широких колах автора (маємо на увазі Т. Антиповича) одразу ж нагороджують різноманітними преміями. Він користується популярністю читачів, авторитетні критики одразу пишуть свої відгуки, коментарі (Віра Агеєва, Дмитро Дроздовський, Ігор Бондар-Терещенко, Яна Дубинянська та ін.). Та найголовніше – роман викликає далеко не однозначні оцінки прочитаного (Людмила Скорина), що, зрозуміла річ, є точним показником ідейно-естетичної цінності твору.

Тема часу в літературі аж ніяк не є новою, і можна знайти безліч творців, які передували письменнику у художньому ракурсі освоєння цієї провідної проблеми. На думку уже згадуваної Яни Дубинянської, і серед української фантастики можна знайти попередника “Хроносу” якраз стосовно соціального експерименту, який повністю все змінює у житті людей. Та не можна не погодитися з дослідницею, що роману Тараса Антиповича притаманна особлива літературна харизма, без якої б не вдалося зібрати таку кількість активних читачів цього твору.

Антиутопія як жанр є запереченням утопічних варіантів суспільства, тому й поширені ще інші, по суті, синонімічні назви – “негативна утопія” чи “роман-попередження”. Ось чому, аналізуючи природу цього жанру, ми не можемо обійти й утопію, бо вона, вочевидь, передувала антиутопії і саме на її ґрунті й розвинулася, хоча існує й протилежна думка. Літературознавці осмислюють їх найчастіше як антиподи: утопія – приємна фантазія, мрія про досконале суспільство і людину в ньому; антиутопія – песимістичний, розчарований, а разом з тим і застерігаючий погляд на сучасний авторові соціум, який проектує у похмурих візіях майбутнє; твір, який створює ідеал – твір, котрий “призначений скидати ідолів” [263, с. 4].

В утопії письменники зображують ідеальне суспільство із щасливими, мудрими, безконфліктними людьми, які задоволені своїм життям і становлять собою систему, в якій усі один одному допомагають, словом – рай на землі. Антиутопія ж глузує з такого досконалого устрою, адже це нереально – людина, як і світ, зіткана з суперечностей і гармонійно співіснувати всі люди не можуть, бо, як парадоксально це не звучить, “ідеальна” світобудова, устрій людини знищить мрію, хоча вона є і її породженням” [193, с. 3]. Власне, антиутопічне майбутнє – це те, що реально буде існувати, якщо застосувати до нього всі ідеї, які проголошують письменники-утопісти. Інакше кажучи, “кінцеві логічні наслідки утопій – це і є антиутопії” [193, с. 6].

Досить згадати фінал “Сонячної машини” Володимира Винниченка, коли гарна ідея щасливого утопічного суспільства, що реалізується завдяки винаходу ученого Рудольфа Штора, все ж перетвориться у своє заперечення. Майже класична утопія завершиться тим, що таке суспільство, коли в країні хаос, безлад, відсутній порядок, нормальний злагоджений життєвий ритм окремої людини і цілого народу, держави, існувати не може, явивши чіткі риси попередження якраз такого можливого варіанту майбутнього, майбутнього без перспективи. Власне, на прикладі знакового, резонансного, дискусійного, далеко не в усьому рівного фантастичного роману В. Винниченка дуже добре оприявнюється не так звана “чиста утопія”, як, скажімо, у більшості творів Олесе Бердника, а бінарна опозиція утопія/антиутопія, риси останньої – на фінальних сторінках твору (грунтовні розвідки про згаданий твір, який можна аналізувати з різних точок зору, різних методологічних підходів знаходимо у працях таких літературознавців, як В. Панченко, Г. Сабат, Г. Сиваченко та ін.).

Ось чому дослідниця вищезгаданих жанрових різновидів І. Пархоменко вважає за доцільне розглядати їх “як єдність протилежностей”, виокремлюючи таким чином їхні спільні риси задля виявлення нових граней у відомій жанровій природі (наприклад, ця ж сама авторка виявляє міфологічну основу утопії та антиутопії). За “Українською літературною енциклопедією” (1988, Т. I), антиутопія – це “різновид сучасного роману, в якому окремі тенденції розвитку

суспільства подаються у негативній історичній перспективі”. Проте це на сьогодні, очевидно, неповне визначення, радше вузьколітературне, що базувалось на обмеженій кількості художніх творів. Нам імпонує виявлення глибшої, глобальнішої суті антиутопії, запропонованої дослідницею І. Пархоменко, що доповнює попередню дефініцію: “...багаторівневий прояв культурних, соціальних, політичних, літературних відносин у світі, який, з одного боку, насичений міфологічними і культурними архетипами, а з іншого – має тенденцію до прогнозування соціальних змін у суспільстві на основі подій сучасності” [176, с. 2].

Поряд із найбільш відомими зразками цього жанру у світовій літературі (третя та четверта книги “Мандрів Гуллівера” Дж. Свіфта, “451 по Фаренгейту” Р. Бредбері, “Іруон” С. Батлера, “Ми” О. Замятіна, “Машина часу” Г. Веллса, “Чудовий новий світ” О. Хакслі, “1984” Дж. Орвела, “1985” Е. Бьорджесса та ін.) літературознавці на початку третього тисячоліття називають й українських авторів: Галину Пагутяк (“Смітник Господа нашого”, “Радісна пустеля”, “Записки Білого Пташка”), В. Кожелянка (“Дефіляда в Москві”, “Конотоп”), О. Ірванця (“Рівне /Ровно”), Нілу Зборовську (“Українська реконкіста”) тощо. До цього переліку імен цілком заслужено зараховуємо і Тараса Антиповича.

Питання хронотопу завжди виникає, якщо йдеться про утопію чи антиутопію, адже мовиться про майбутнє суспільство, майбутній час. А в романі “Хронос” Т. Антиповича акцент на такій проблемі є незвичним, бо тема часу тут є центральною і визначальною упродовж цілого твору, а простір відходить на другий план або ж зовсім не береться до уваги: “Автор у тексті не називає ні країну, ні місто... Топонімічні прив’язки відсутні... Абстрактна країна, абстрактне місто, абстрактні вулиці, площі. Парки, будинки”, – справедливо зазначає Л. Скорина [201, с. 83]. Прикметним є і те, що час поданий не як щось абстрактне, не як релігійна чи філософська категорія, а як конкретний відрізок часу кожної людини, який можна забрати в людини і навпаки – додати його їй, який можна побачити і навіть взяти в руки.

В основі твору – історія одного винаходу, як зазначено у підзаголовку роману, який неочікувано руйнує всі світоглядні основи людини і перетворює суспільство та й загалом життя на суцільний хаос. Однак найголовніше, що за допомогою цього пристрою час став матеріалізованим: “Люди завжди крали час одне в одного, але не усвідомлювали цього, поки не з’явилися ми, таймери” [7, с. 22]. Автор перед кожною новелою ставить дату події: липень 2040, жовтень 2045, квітень 2047. Вказівки на дати не відіграють жодної ролі, окрім того, що вказують на часові координати твору – 2040 і 2047, і на те, що час все-таки триває (за старою звичкою). Однак такого хронологічного відтину реципієнт не відчуває, бо складається враження, що всі події роману не мають часу, вони могли тривати і впродовж десяти років, а могли відбуватися і протягом дня.

Цьому сприяє і специфіка композиції, бо твір складається з двадцяти п’яти новел, у кожній з яких різні герої, завдання яких – панорамно скласти картину з усіх сфер життя майбутнього суспільства. Проте в художній тканині твору є декілька персонажів, які з’являються неодноразово (Торн, професор Койфман, Великий Магістр, Отець Теодор). Таким чином читач може простежити їхню зміну – еволюцію чи деградацію на тлі суспільної кризи. Перетворення відбуваються звисно, але не на тлі часу, а через відсутність його як такого: “Час як інтимна незворотність фізіологічних процесів припинив повноцінно існувати” [193, с. 46].

Здавалося б, таке художнє вирішення більш притаманне утопістам, адже їхня мрія про ідеальне суспільство і щасливих людей здійснюється завдяки відсутності часу. “Вічність стає в утопістів апогеєм вирішення часу щасливого майбутнього”, – зазначає Галина Сабат [193, с. 46]. Але і в цьому епізоді реципієнт переконується, наскільки пророцтва утопістів є ілюзорними. Час – невід’ємна сутність у нашому житті. І, здавалося б, присутність його не впливає на людину так тотально, окрім того, що на цьому світі кожна людина має свій відрізок перебування.

Однак відсутність часу породила цілу низку глобальних проблем, серед яких і віра в Бога. Релігія для людей – це надія, це Спаситель, який охороняє – у

твори ж Тараса Антиповича ніхто ні до кого не молиться, моральні принципи просто втрачені, страх перед господнім покаранням відсутній, і все тому, що “хрономат за коефіцієнтом корисної дії “перевищував” Бога”. Люди не вмирають, бо щодень вони не наближаються до смерті, а віддаляються. Вони загалом втратили відчуття життя, просто “застрягли” у невідомому часі, який, крім того, зупинився. Вони вважають себе володарями і керманичами своєї долі, бо ж якщо можуть не вмирати, то чого ж їм боятися у цьому житті, яке вони здатні розтягнути до вічності. Єдина вартість – біотайм (час індивідуального буття особистості).

Уже зазначалося, що за світом майбутнього в антиутопіях виразно простежується сучасність через події, ідеї, процеси суспільного, політичного, духовного життя, які часто карикатурно або гіперболізовано зображені до невпізнаваності. Навіть більше, модель майбутнього життя постає ще гіршою, ніж реально існуюча. Наприклад, новітній спосіб життя сам письменник іменує “похапцем”: “...все слід було зробити так, наче за тобою женеться зграя одноногих канібалів, які скачуть не так швидко, щоб наздогнати, але й паузи ти собі не можеш дозволити, ніде не зупиняйся, не затримуйся на місці, пересувайся раціональними маршрутами, тримайся ближче до ліхтарів, нікому не довіряй, ні з ким надовго не заговорюй, тримай руки ближнього в полі свого зору, спостерігай обриси кишень, угадуй, що в них лежить або не лежить” [7, с. 111]; генно-модифіковані продукти, вирощування яких тоді вже нагадує абсурд: “яйце під’їжджало до працівника, той приставляв до нього хрономат”, “яйцепродукт” за мить роздувався в десятки разів і перетворювався на “куропродукт”, але жити цьому курчаті судилося не більше трьох секунд, бо конвеєр виносив його просто на лезо сікача” [7, с. 35] і навпаки – “Курча блискавично перетворилося на яйце, остаточно унеможлививши людську дискусію про первинність яйця/курки”; відсутність свободи вибору, де, здається, вибрати нема з чого: “Убивання часу на свій розсуд – одна з останніх свобод, які донедавна в нашій країні ще залишалася”, “У тюрмі Марк справді міг жити. Але цього разу його обікрали, позбавивши навіть права на тюрму” [7, с. 30].

Звісно, представлена і політична сфера насамперед у колоритній особі диктатора Великого Магістра. Справжній його вік – 98 років, проте задля знуцання і водночас ефектності приходу він часто міняє свої лики: “До зали на самокаті вкотилося хлоп’я в коротеньких оксамитових штанцях і такій же казковій жилетці. Років йому було п’ять чи шість, і лише блюзнірський вираз очей та скіпетр Великого Магістра Ордена етернітів у маленькому кулачку не дозволяли присутнім засумніватися в тому, хто перед ними” [7, с. 66]. Такі вчинки саме у сфері верховодів суспільства спонукають до думки, що політики, як діти, для яких головне – похизуватися більшою кількістю машинок чи будинків. Саме завдяки такому карикатурному способу зображення дійсності письменники-антиутопісти застерігають, попереджають про негативні явища сьогодення. Таким різні часові пласти перетинаються водночас.

Варто зазначити, що центрального героя в романі “Хронос” Тараса Антиповича немає, проте можна виокремити декілька образів, які відіграють важливу жанротворчу роль. Відомо, що в утопіях головний персонаж здебільшого – наскрізь ідеальна людина, настільки, що завдяки своїй мудрості вона створює, власне, досконалий суспільний устрій, в якому люди живуть щасливо та безтурботно. Але “гармонійність і досконалість утопічного героя робить його нежиттєвим” [193, с. 100].

На противагу утопічному, антиутопічний герой – завжди в русі, в змінах. Він не є ідеалом, проте через різні дії, пошуки прагне самотійно розібратися в собі і в системі, яка його ув’язнила, цим самим виборюючи собі право на свободу та й на життя, зрештою. Людиною мислячою, яка готова на самопожертву, яка здатна думати в світових, а не вузькосупільних, масштабах, постає отець Теодор. Віри у Бога в новому суспільстві майже немає, підтримують її тільки священики, яких тут також мало. Християнське беззаконня настільки опанувало всі сфери діяльності людини, що цілком вмотивованим на початку знайомства з цим героєм є важкий надривний стан зневіри: “Може, тоді нарешті зійдеш на нас вогнем, і громом, і ядерною зимою. Я чекаю давно. Прости, Господи, за зло моє”.

“Нас не жалій! Ти розщепи нас на атоми, бо не годні бути цілими людьми” [7, с. 107].

Відчай переростає у надію. Отець вбачає у несподіваному освітленні церковної тьми Божий натяк, своє покликання врятувати деморалізоване людство. І в цій сюжетній лінії та в інших чітко викристалізуються біблійні алюзії. Отець Теодор, ідучи до народу як Месія, як пророк оточує себе людьми, які колись були кримінальними злочинцями чи навіть скоїли братовбивство. Їх усіх священник навернув на істинне розуміння і часу, і життя в цілому. Загалом ці події викликають асоціації з життям Ісуса Христа та апостолів, яких у творі, щоправда, значно більше, ніж дванадцять. З їхньою допомогою та самопожертвою він відвернув масове знищення людей та знешкодив верховодів того суспільства і, подібно до Сина Божого, помирає задля порятунку людей, які “не відають, що роблять”.

За Галиною Сабат, в антиутопіях досить часто присутній образ-культ, ідол, якому поклоняється все людство, і найчастіше такі герої є керманічами тоталітарної деспотичної держави. Їхня присутність у творі всюдисуща, їм поклоняються, їх бояться, проте їх ніхто ніколи не бачив. Ці характерологічні особливості у Тараса Антиповича мають своє художнє вирішення. Великий Магістр за посадою є не очільником держави, а простим завгоспом Кабінету магістрів, однак саме він керує суспільним ладом. Він не прагне поклоніння чи возвеличення себе, – він людиноненависник, який тільки грається з людством та часом у ньому: “Великий Магістр збивав з пантелику всю політичну еліту країни, бо міг перетворити кожну ділову зустріч на темпоральний маскарад і фарс. Щоправда, зла іронія магістрів ніколи не сягала рівня їхнього страху перед ВМ. Виходець із кримінального середовища, Великий Магістр був надто злим клоуном, щоб сміятися з його трюків” [7, с. 65].

Однак такий образ-персонаж і загалом стан країни є нетиповим для антиутопій, де перед нами завжди постає досконало влаштоване жорстоке, тиранічне суспільство з деспотичним правителем, у якому людина повністю деградує. Масовий вплив на свідомість громадян закладається ще змалку

(згадаймо хоча б антиутопію Олдоса Гакслі “Прекрасний новий світ”, де немовлятам, поки вони спали, весь час прокручували правила нової держави, тому, коли вони виростили і ставали свідомими, новостворені норми здавалися їм цілком природними та вмотивованими). Але в аналізованому романі письменник зображає хаос, який виник внаслідок винаходу (модель утвореного суспільства схожа до зображеного у “Сонячній машині” В. Винниченка). Ще немає могутньої “супердержави”, але людство наскрізь охоплене страхом. Все ще тільки формується. Саме так чином автор закликає: задумайтеся, все ще можна виправити! Оскільки в романі “Хронос” Тараса Антиповича ключова тема часу є філософсько-абстрактною (навіть попри оригінальне відтворення його в художньому тексті), то й інші елементи поетики автор використовує у цій же площині. Таким чином, згубність та жахливість майбутнього суспільства підсилюється не тільки за допомогою конкретних складників поетики роману, а й завдяки проблемі часу (що, попри оригінальне зображення у творі, все ж залишається абстрактним) та віри.

Співіснують ще й інші герої твору: гібриди – символ потворного суспільства. Антигуманна наука підійшла навіть до того, що схрещує не просто тварин з іншими тваринами, а й людей із тваринами. Наприклад, жабопітек – “почвара розміром з великого пса”, “ніс нагадував людський, але був добряче гіпертрофований і не мав ніздрів”, “пальці рук із плямистими перетинками були озброєні рудиментарними людськими нігтями, довгими і закрученими по спіралі”, “вираз морди жабопітека поєднував у собі фундаментальну тупість і абсурд житейських марнот” [7, с. 59]. Або алафіандр, дельфіно-людина. “Вони успадкували від китових вроджену впевненість у правильності Божого світу – і жодні людські гени не похитнули її. Він же, як *homo sapiens*, був заражений жаждою змін, ніколи не був задоволений усталеністю природи речей. Він ідеально володів мовою дельфінів. Але психологічно був радше людиною. Тому й не довіряв людям. Лише по-рабському корився їм” [7, с. 91]. На таких експериментальних дослідженнях і почали заробляти інші люди, створюючи для таких звірів зоопарки чи спонукаючи до появи нових, специфічних видів

людської діяльності. Кожен з цих образних елементів підтверджує деформованість тодішньої реальності, адже порушено баланс природи, проте, як зазначає один із персонажів роману, “на кожну дію є протидія”.

Осмисливши роман Т. Антиповича “Хронос”, можна прийти до висновку, що жанр антиутопії не слід трактувати тільки як суто попередження, тому що це і надія на розумні, нешкідливі для загалу вчинки, дії, які обов’язково дадуть позитивні результати в майбутньому. Обраний для аналізу твір у цьому руслі є особливим, бо автор подає вихід з такої кризової ситуації – віра декількох врятує світ, навіть якщо цей світ перетворив церкви у музеї, а священників у охоронців, і тоді весь природний плін речей стане на свої місця, бо ніякі технічні засоби чи геніальний розум не можуть правити світом. Адже він повинен ґрунтуватися на природних людських почуттях і потребах, і звісно, на вірі у вище досконале єство, в Абсолют.

Таким чином, запропонований для дослідження роман Тараса Антиповича “Хронос” є цікавою моделлю сучасного українського (і що важливо – україномовного) роману-антиутопії, жанру, який ніколи не мав ні умов для свого розвитку, ні, відповідно, такої кількості художніх рішень, як у зарубіжній, зокрема й російській, літературі. І це, зрозуміла річ, відкриває наявність перспективи розвитку такого жанру в сьогоденному українському письменстві.

Написані впродовж двох літ фантастичні романи відомого сучасного українського прозаїка Юрія Щербака. “Час смертохристів: Міражі 2077 року” (2011) та “Час великої гри: фантоми 2079 року” (2012) також оригінально й панорамно розкривають поетику хронотопу. Вони майже одразу зацікавили не лише фахових літераторів, а й широкі читацькі кола, надто ж тих любителів художнього читива, що віддають свої симпатії нинішнім чи минулим творцям жанрів утопії, фентезі чи антиутопії.

Тож знайомлячись із новими творами українського письменника, можна стверджувати, що і своїм змістовим наповненням, і ідейно-естетичними особливостями вони, без сумніву, вписуються в жанрову систематику

літературної фантастики як виду творчості. Байдуже, чи йдеться про такого типу романи, створені зарубіжними або вітчизняними авторами як у минулому, так і тепер. Власне, читаючи “Час смертохристів” і “Час великої гри”, мимоволі, зважаючи на свій реципційний досвід фантастики, звертаєшся передовсім до відомої антиутопії польського художника слова Станіслава Лема (до речі, уродженця Львова) “Повернення з зірок” де, як і в українського прозаїка, час і простір зміщуються від реальності до ірреальності, від минулого до сучасного, від теперішнього до майбутнього, стверджуючи певні антиутопічні візії.

Так, Станіслав Лем у своєму романі веде мову про життя астронавта Ена Брегга, який разом з екіпажем зорельота повернувся на Землю – з космічної експедиції до зірки Арктур. Для астронавтів, унаслідок релятивістського уповільнення часу, експедиція зайняла близько десятиліття, а на Землі минуло аж 127 років. На своїй планеті члени експедиції побачили майже ідеальне суспільство – без насильства і воєн, з високим рівнем добробуту і щасливими людьми, праця в житті яких займає малий сегмент, а різноманітні розваги – значно більший. Незабаром Ен дізнається: в основі нової цивілізації лежить процедура бетризації, яка нейтралізує всі агресивні імпульси в мозку людини й підсилює інстинкт самозбереження. Навіть більше: думка про насильство викликає у членів цього суспільства граничну огиду, силу якої небетризованій людині просто неможливо збагнути. Бетризація як медичний чинник доповнюється чинником соціальним – ретельно продуманою системою виховання, яка заперечує насильство, радикалізм, конфлікти, спрямовує на уникнення всього, що може загрожувати людині як у фізичному, так і у психологічному сенсі. Людське життя як таке (в тому числі й власне) – священне, відтак ним не можна ризикувати, піддавати його серйозним випробуванням.

Звичайно, і в новому “пречудовому світі” трапляються екстремальні ситуації, коли бетризація стає на заваді; для цього передбачені спеціальні медичні засоби, які можуть тимчасово зняти поставлені нею бар’єри (наприклад, коли йдеться про хірургів, які мусять виконати складну операцію, що не під силу

роботам). Але загалом необхідність бетризації не викликає сумніву, і всі діти обов'язково проходять через неї. А от на дорослих вона не діє, відтак астронавти стають “білими воронами” серед землян...

Однак ризик, радикалізм, конфліктність пов'язані не тільки з насильством над людьми, не лише з негативними соціальними процесами. Хіба можливий розвиток науки, особливо фундаментальної, без ризику і гострих конфліктів? Хіба спортсмен не ризикує собою і хіба часом він не завдає болю іншим? І хіба справжнє мистецтво не містить у собі радикалізму та виклику суспільству? Не кажучи вже про польоти до зірок, звідки повертається далеко не кожен (фантастичний роман-антиутопія появився, до речі, 1961 року, коли людина-космонавт уперше облетіла земну орбіту).

Інакше кажучи, як відзначає герой польського письменника-фантаста Ен Брегг, бетризація фактично вбила у землян прагнення і саму здатність до проривів у незвідане, до пізнання невідомого, до якісних змін засад життя. Воістину грандіозна економічна й технологічна могутність нової цивілізації витрачається на мізерні справи. Ні, якщо ви, хто повернувся із зірок (а це не одна експедиція), хочете знову вирушити в далекі мандри, – ми забезпечимо вам цю можливість, Земля спроможна на це. Але ставити якісь великі цілі, ризикувати досягнутим добробутом, відсутністю конфліктів і нашими дорогоцінними життями – пробачте, це неможливо...

Фантастичні романи українського письменника Юрія Щербака за розгортанням сюжетних ліній, за систематикою образних картин та асоціацій суттєво різняться від антиутопії польського прозаїка Станіслава Лема “Повернення з зірок”. Та згадана й проаналізована нами бетризація в його творі проступає і в диалогії “Час смертохристів” та “Час великої гри”, оприявнюючись у них цілком своєрідно (знову ж таки об'єднуювальним тут є змішувальний художній час і простір). Не випадково перший твір має підзаголовок “Міражі 2077 року” а другий – “Фантоми 2079 року”, тобто подієво й образотворно, передовсім ідейно, вони обидва спрямовані у майбутнє, віддалене від дня нинішнього принаймні на добре півстоліття. Названі романи-антиутопії Юрія

Щербака змальовують художньо обґрунтовану версію майбутнього людства та майбутнього України.

Як у “Часі смертехристів”, так і в “Часі великої гри” автор прагнув дати художньо-аналітичну відповідь на виклики майбутнього, зрештою, й на виклики сьогодення, багато в чому загрозливого для України (а “тіні майбутнього вже нависають над нами, довгі тіні” – цю думку неодноразово висловлював сам автор: він цитує відомі слова Джорджа Оруела; і як показали події останніх років в сьогоднішній Україні, він мав цілковиту рацію). Однак, на відміну від твору “Повернення з зірок” польського письменника Станіслава Лема, тут бетризація (супільна й людська) виявляється в зображенні “агресивно перевернутого світу”, що всіляко прагне самозбереження через заперечення насильства, загарбництва. Тут, порівняно з твором польського прозаїка-фантаста, бетризація стає присутньою спонукою до свободи, незалежності, врешті-решт, до очищення.

У першому романі “Час смертехристів” Юрій Щербак в образі українського розвідника Ігоря Гайдука втілює сам процес бетризації: в різних ситуаціях, іноді найскладніших, він, цей герой, намагається рятувати Україну і світ від загрози знищення. Справедливо зауважує Максим Стріха, цей роман-антиутопія зображує “світ 2007 року (після Третьої і перед початком Четвертої глобальної війни)” [201], світ, що має вкрай похмурий вигляд, адже насильницьки розділений між кількома супероб’єднаннями: Конфедерацією Держав Північної Америки, Франко-Арабським Халіфатом, піднебесною народно-демократичною імперією, ісламсько-могнольською Чорною Ордою.

І десь на помежів’ї з ними існує така держава, як Україна, “на чолі з напів.... гетьманом – генералом армії Кузьмою-Данилом Махуном”, в якій “розвиваються найсучасніші технології озброєнь – і водночас відновлено кріпаччину. Тут затято змагаються між собою розвідка і жандармерія (Державна Варта), діє п’ятипалатний Сейм, але де-факто керує нею Сірий Князь злочинного світу й олігархи – члени ареопагу: Мінтімер Басманов, Рафаїл Фрідман та Іван Крейда. Ця держава формально заснована на козацьких традиціях, але реально вся її еліта розмовляє російською (хоча сама Росія як незалежна держава вже

зникла), вулиці прикрашають гасла “Наше майбутнє – УРОД! (Українсько-російська об’єднана держава)”, у столиці діє українська секція Російської академії наук (УСПАН)”, а українці можуть розмовляти рідною мовою в “Зонах етнічної консолідації” (ЗЕКах), вихід за межі, яких дозволяється раз на рік. Тут заборонено газети й телебачення” [211, с. 311]. Агресивність, конфліктність, радикалізм, загарбницькі війни – це все те, чому протистоїть сам процес бетризації, що його автор свідомо акумулює в образі головного героя Ігоря Гайдука – новопризначеного голови Військової розвідки України.

Як антагоністична сила йому також заважає щойно заснована о. Калерієм (Сансизбаєвим) агресивна за своєю суттю секта Смертохристів. Саме її проповідник настійливо стверджує про начебто знайдені ним у Лаврі останки Ісуса Христа, який аж ніяк не воскрес, а завершив свій життєвий шлях як звичайна людина на Землі. Відтак послідовники, що збираються в секті, не мають жодних підстав дотримуватися християнських норм і канонів віри, бо вони, мовляв, вільні від них. Тому й іменують себе Новолюдями, заявляючи: “Христос помер – шукайте істину в собі!” Як нейтралізувати все це, передовсім агресію – суспільну й особистісну? Чому від таких обставин людського життя віє тривогою, відчуженістю й несприйняттям? Чому люди наприкінці третього тисячоліття такі антиподи й у відстоюванні своїх позицій аж надто радикальні, загрозово неспівмірні? Таких безліч “чому” огортають душу головного героя роману “Час смертохристів” Ігоря Гайдука, який, повторюємо, є активним продуцентом бетризації.

І все ж автор антиутопії сумнівається в цілковитому усвідомленні цим персонажем своєї місії, адже і він, голова Військової розвідки України, не завжди дотримувався законів співжиття, бо людське буття (хай і тимчасове) не позбавлене певних випробувань та ризику. Та чи завжди доречні вони, чи завжди випрадані навіть найвищими ідеалами і стремліннями? Зрештою, не можна обійтися без них, надто ж тоді, коли світ вражений бацилами ненависні, зневаги. Тому-то для Юрія Щербака дуже важливим морально-духовним моментом є

процес прозріння й покаяння свого героя, який в процесі бетризації наче сповідується перед вищими, неземними Силами.

“Я зрадник, Сину Божий, і тільки Тобі можу в цьому зізнатися, – з пристрасстю сповідається Ігор Гайдук. – Якщо казати повну, безжальну правду, то я смертохрист. Принаймні був ним донедавна, бо, поважаючи і люблячи Тебе, як навчала мене мама, я був переконаний, що Ти – людина, геніальний провидець і екстрасенс, але людина! Допустивши цю думку, я допустив у своє серце Антихриста – Сансизбаєва, і я несу за це таку ж відповідальність, як і інші смертохристи. Так, я зрадив самого себе, бо все життя служив смертохристам, тобто тим, хто знищив Бога в собі і люто винищував Його в інших людях” [266, с. 471].

Ішою частиною антиутопічної діалогії Юрія Щербака є фантастичний роман “Час великої гри”, жанр якого літературознавці, до речі, назвали надто ускладненим, адже маємо класичні твори Джорджа Орвела, Олдоса Хакслі, Рея Бредбері. Як нам видається, це справжній український бестселер з домінуванням суспільної і моральної бетризації його головних героїв. Виданий зовсім недавно, якихось два роки тому, цей роман наче передбачив останні події в Україні межі 2013–2014 років (Майдан, Революція гідності, просвітленість національної свідомості, єдність українського і європейського народів тощо).

Як тут не згадати слів самого автора, який на презентації цього твору зізнався, що в нього постійно виникало відчуття, що він живу неначе у 1912 році, напередодні якихось дуже тривожних, переламних подій для України і світу. Тому весь час згадуються слова Миколи Бердяєва, що найстрашніше в утопіях – це те, що вони починають справджуватися.

І справді, зображена агресія однієї країни щодо сусідніх земель, мілітаризм “з імперськими намірами” (де вже тут процедурі бетризації, до якої прагне частина створених образів українців!) – як це все асоціюється з подіями російської агресії на українські землі, територіальними претензіями, анексією Криму тощо. І найгірше – зневірою у добросусідські взаємини, переосторогою від нових агресивних дій Росії. Як нейтралізувати жахітливі імпульси в мозку

сусіда (та аж ніяк не брата після сотень загиблих), як підсилити інстинкт самозбереження української суспільності?! Бетризація як психологічний процес інспірується цілим рядом суспільних чинників. Час великої гри настав, як і настав час усвідомлення того, що тіні майбутнього у тривожному світі.

Власне, такий основний ідейно-естетичний пафос пронизує діалогію антиутопічних, футурологічних (до певної міри політичних) романів українського письменника Юрія Щербака “Час смертохристів: Міражі 2077 року” і “Час великої гри: Фантоми 2079 року”.

Коли перечитати прозу Юрія Щербака-шістдесятника, написану до появи вищезгаданих романів, точніше, із перевиданими творами до 90-х рр. минулого віку, то створюється враження, що їх творцями є різні письменники, наскільки вони не схожі за стилем, жанрово-композиційними характеристиками. Не випадково і сам художник слова, згадуючи пережите, побачене, інтелектуально й професійно збагачене впродовж двох останніх десятиліть, зазначає “момент подвоєння чи навіть потроєння автора порівняно з письменником-лікарем, який колись знав своє місце в умовах радянського концтабору, в якому ми всі жили” [263, с. 8]. Зрозуміло, що 90-ті роки ХХ ст., праця Ю. Щербака в дипломатичному корпусі як надзвичайного і повноважного посла в Ізраїлі, США, Мексиці (за сумісництвом) і на початку ХХІ ст. в Канаді, не давала можливості зайнятися письменницькою роботою. Це був час важливої державної місії, котра давала йому й багатий матеріал для майбутніх творів чи глибоких публіцистичних спостережень. Врешті, як зізнається письменник в діалозі-інтерв’ю з В. Панченком, “... від 1973 року до 1983-го я не мав в Україні книжкових публікацій” [175, с. 394], а новаторська для тогочасної української літератури збірка оповідань “Маленька футбольна команда” вийшла зі значними купюрами, “посічена”, “в спаплюженому вигляді” в тому ж застійному 1973-му. “А все почалося з “Хроніки...”. Мені казали, що після неї я навіть у якісь “чорні списки” попав...” [175, с. 394], – пригадує автор.

Власне, несподівано-шокуюча поява романів-сполохів, антиутопій про художні гіпотези життя майбутнього України останньої чверті ХХІ віку, хоч

написані на початку другого десятиліття нинішнього століття, все ж не виникли на голому ґрунті. Не випадково більшість дослідників, рецензентів обов'язково згадують повість (за жанровим визначенням самого автора) “Хроніка міста Ярополя” (1968–1983). Хоч за концентрацією згустків історії рідного народу (а розкриття її навіть художніми вкрапленнями в текст твору не були бажаними для тогочасних владних структур, насамперед В. Щербицького), за фрагментами доль відомих чи вигаданих, а навіть містифікованих персонажів, за композиційно-стилетворчим поєднанням сказань, міфів, легенд, чуток, фантастики, за своєрідним перестрибуванням з однієї доби в іншу, змішуючи реальне на той час сьогодення з минулим і майбутнім, він, не дотягуючи до роману, все ж тяжіє до нього. Нас цікавить та основа в творчості Ю. Щербака, в надрах якої й зароджувалась антиутопія, що появиться аж після сорока років письменницьких спостережень, аналізу, роздумів.

Свого часу автор першої “класичної” антиутопії в російській літературі Є. Замятін (“Ми”) вважав, що в нову добу повинен переважати неореалістичний стиль, як “синтез реалізму й фантастики”. У “Хроніці міста Ярополя” Ю. Щербака, котру В. Панченко називає “одним із найоригінальніших творів української прози 1960-х років” [175, с. 392], елементів фантастики чимало. Передовсім це неіснуюче в реальності, придумане автором українське місто Яропіль, у підтексті якого “відбилася доля всієї України” [63, с. 480] з її знаковими історичними подіями, щоправда, у зв'язку з часом написання, поданими ніби між іншим, дотично, вкрапленнями – то умовними, фантастичними, то іронічно-хімерними. Не випадково Юрій Щербак, повертаючись до часу створення першої (1968), ще не доповненої публікації твору “Хроніки...”, говорив про свій задум: “Я хотів створити фантастично-гротескову версію нашої історії...” [175, с. 391]. А оскільки “хрущовська відлига” закінчилась і все частіше це відчувалось як на історіях з публікаціями конкретних творів, так і на долях авторів (згадаймо поствидавничі “проблеми” з романами “Мальви” Р. Іванчука, “Собор” О. Гончара чи “Катастрофа” В. Дрозда, з вимушеним “мовчанням” В. Симоненка чи Ліни

Костенко, ескапізмом Вал. Шевчука, несправедливими оцінками окремих творів Григора Тютюнника чи Є. Гуцала), то й про далеку чи ближчу національну історію Ю. Щербак може говорити хіба що фрагментарно. То містифікуючи читача, то користуючись фантастикою як прийомом, то спонукаючи у такий спосіб згадати відомі народові імена: річка Богунка від відомого козацького ватажка Богуна, річка, в якій приймала купелі славна і водночас жорстока княгиня Ольга; прізвище персонажа Ярослава Гамалії спонукає згадати запорізького отамана із однойменної поеми Т. Шевченка, а оператор телестудії Валерій Орлик, який, зрозуміло, не знає про існування великого міжнародного аеропорту під Парижем Орлі (на честь сина Пилипа Орлика), мимоволі нагадає читачам гетьмана Правобережної України (1710–1714), згодом в екзилі, на еміграції, соратника І. Мазепи і т. д.

Врешті, в більшості розділів-сказань “Хроніки...” присутнє казково-фантастичне дійство чи об’єкт, що працює на ідею, висловлену автором. Так, загадковий автомобіль Кідрата Смоли, що легко злетів у “повітря, ніби літак на аеродромі”, а згодом його перетворення в “неідентифікований плавучий предмет” може сприйматися як алюзія до творів Жуля Верна. А загалом ці фантастичні метаморфози з машиною доби Другої світової війни в руках конкретного персонажа акцентують по-своєму на проблемі батьків і дітей, батьківських стражданнях, неможливості віри в загибель їхніх кровінок. І тому вони здатні здійснювати фантазмагоричні перельоти у їх пошуках. Тут фантастичне працює в ім’я утвердження морально-гуманістичної сутності людини. Як і дивовижний вплив картин народної художниці Марії Поліщук (одразу ж відчутний прототип Марії Примаченко) на продовження роду в повоєнному селі в сказанні шостому.

Фантастичним штрихом (майже фантастика як прийом) автор зацентрував на ролі мистецтва, нехай і не академічного, не високопрофесійного, а власне народного, у проблемах державної ваги (знищено мільйони людей, а нація мусить жити, оновлюватися) і особистісного, людського (ті жінки, які мали малюнки Марії Поліщук, обов’язково вагітніли й “почувалися щасливими”).

Врешті, поверненням до свого малярського талану Марія завдячує своєму маленькому синові Василькові, розстріляному фашистами, який уві сні попросив матір намалювати йому “птаха гарного”, щоб не було йому так “тяжко (...) в цьому сірому світі” [267, с. 275].

Із цього ж ряду химерно-фантастичного постає й своєрідний похорон народною майстриною своїх же малюнків як живої, та через жахливі трагедії війни уже неіснуючої, як їй здавалось, мистецької душі : у могилці на цвинтарі. Та, повернувшись додому з кладовища, замість поминальної вечері по своїй творчості вона побачила свої творіння “цілі-цілісінькі” на столі.

А загалом в іншому сказанні, п’ятому, епізод знайомства і кохання з першого погляду французенки Івонни й українця Валерія, вважаємо, сьогодні не такий уже й “надуманий”, як сприймав його в час першої, нецілісної публікації (1968) Іван Дзюба [63, с. 481]. Фінальна сцена, в якій на місці прощання закоханих появляється “гранітний стовп, котрий за формою (...) нагадує дві людські постаті, невіддільні одна від одної” [267, с. 260], як нам видається, спонукає відчути творчі уроки Олександра Довженка (згадаймо його окремі новели “Незабутнє” і “Бронза”, що увійшли в кіноповість “Україна в огні”, де теж є вражаюча, на рівні таланту майстра сцена прощання Олесі й Василя і його патетичні (як це характерно для стилю О. Довженка) слова: “Коли ж так станеться (...), що (...) може, уб’ють мене (...). Я пам’ятником стану з бронзи у твоїм селі, отам ось за вікном!” [65, с.14]. І стане, як відомо. І хоч звання лауреата премії імені О.П. Довженка Юрій Щербак отримає аж у 1985 році як один із авторів сценарію до науково-публіцистичного фільму “Державне замовлення”, та в 1968 році він ще – увесь у пошуках, у прагненні створити щось нове, своєрідне, не схоже до творів інших колег по перу хвилі шістдесятництва.

“Хроніка міста Ярополя” містить у собі ті елементи фантастичного, нереального, химерного, що розвиватимуться по-своєму в останніх панорамних романах, котрі можна аналізувати і як антиутопії. Хоч загалом цьому сприяли ерудиція автора, його досвід як художника слова, ученого, лікаря-практика, громадського діяча (депутата, міністра охорони навколишнього природного

середовища, лідера Партії зелених України та ін.), врешті, посла чи не насамперед, а ще публіциста (“Україна: виклик і вибір. Перспективи України в глобалізованому світі XXI століття”, “Україна в зоні турбулентності”, “Україна і велика геополітична гра” тощо). Всі ці чинники допомогли Ю. Щербаку створити грандіозні полотна не тільки майбутнього, а й сьогодення і доречними екскурсами в композиційно-фабульній структурі творів минулого України. Якби такі художні явища були витворені в якійсь із розвинених європейських літератур, то про це знав би увесь інтелектуально-мистецький світ. Тому важко погодитись із відомим дослідником Михайлом Назаренком, який у співавторстві із Тетяною Кохановською написали ґрунтовну статтю про українську фантастику в російський часопис [113, С. 204–211] (правда, названі не всі причини відставання наукової фантастики в нас у порівнянні із світовою) та завершили її скоромовкою про творіння Ю. Щербака таким чином, що ні читачеві рядовому, ні професійному реципієнту не захочеться прочитати його. Вважаємо, що такі серйозні автори, вочевидь, ще не встигли осмислити два уже видані на той час глибокі романи-антиутопії, недочитавши їх. Інакше тут віє невиправданою упередженістю або надмірною суб’єктивністю.

Уже після виходу першого (“Час смертохристів...”) (2011) твору професійні читачі, рецензенти відгукувались про його жанрову приналежність по-різному: то як про політичний роман (Л. Сенік) чи політичний трилер (С. Короненко), твір “масштабу Орвела й Гакслі” (Вал. Гужва), то як про роман-попередження, роман-прогноз уже після другого твору, то глибоку жорстоку притчу (Вадим Скуратівський), жанр гротескно-сюрреалістичної альтернативної історії та ін. Максим Стріха у рецензії називає твір романом-пересторогою, що “має шанс потрапити у ряд великих антиутопій, що його відкриває Орвеллівський “1984 рік”. А Мирон Петровський говорить про майстерне використання всіх можливостей “сучасної романістики в широкому діапазоні – від політичного детективу до антиутопії” (там же). Микола Ільницький також вважає твір Ю. Щербака антиутопією [88, с. 335–349]. А Іван Дзюба сприймає роман як “гротеск-фантастику не так прогнозу, як

застереження”. Певна річ, кожен по-своєму має рацію, бо, й справді, елементи цих жанрових різновидів фантастики, зокрема романних, тут присутні. Їх синтез, майстерне поєднання реального й фантастичного, політичного й художнього, обнадійливого й антиутопічного дає можливість науковцям, професійним реципієнтам та й непрофесійним читачам неоднозначно визначати жанр, різновид, стиль. Сам письменник, опираючись на конкретні факти, цифри стосовно навіть недалекої нашої історії, несприятливої для нас, та розмірковуючи про Україну і її втягнення у велику геополітичну гру, зазначає про вищезгадані твори: “...я намагався дати своє бачення тих можливих геополітичних змін, які впливатимуть на долю України у ХХІ столітті. Це не пророцтво, а лишень спроба передбачення, пересторога, заклик до пильності, відповідальності й мужності, готовність до неймовірних поворотів світової історії, які несе нам темне майбутнє” [264, с. 11]. Власне, не світле, бажане, утопійне, а “темне майбутнє” [264, с. 11] вказує на негативне його бачення, що є однією із центральних особливостей антиутопії як специфічного жанру. Саме на цьому акцентується в УЛЕ, адже відсутність позитивного прогнозу на “будучину” (І. Франко) сприяє тому, що антиутопії пройняті песимістичним поглядом на майбутнє, розчаруванням у цінностях цивілізації [234, с. 69].

Загалом антиутопія як жанр, на чому вже акцентувалося багатьма дослідниками, зароджується в надрах утопії, адже її елементи вже наявні у творах Платона (“Держава”). Тому не випадково класичні утопії врешті-решт несуть у собі й антиутопічні ідеї. Адже Томас Мор не тільки створює ідеальне суспільство майбутнього в своїй “Утопії” (1516), але й указує на не демократичні, а “жорстокі” (Борис Ланін) методи його побудови. Роман Сірано де Бержерака “Держави Місяця” (1662), продовження головної книги французького письменника “Інший світ, або Держави та імперії Місяця” (1647–1650), хоч і відносять до утопій, проте тут уже присутня “іронія й пародіювання утопійних романів, демонстрування нездійсненності утопійних мрій” [193, с. 8]. У знаковому творі Джонатана Свіфта “Мандрі Гуллівера” (1726), в чотирьох частинах якого йдеться про перебування головного героя в

ліліпутів, велетнів, у Лапуті та в країні гуїгнгимів, майстерно поєднано утопічне, нездійсненне та антиутопічне мислення, пародію на утопію.

Один із дослідників фантастики Ю. Кагарлицький вважає, що антиутопія “не могла появитися раніше, ніж сформувалася ідея прогресу, раніше XVIII століття” [92, с. 290]. Справді, “Машина часу” Герберта Веллса (1895) мала важливе значення для розвитку антиутопії, звернувши увагу на розвиток цивілізації у зв’язку з технічним прогресом (чого не спостерігалось такою мірою в ранніх утопіях), зокрема, на побудову ідеального суспільства, рівноправність і справедливість в якому базувалась на досконалій праці всіх його представників.

Якщо в російській літературі першою антиутопією вважається повість М. Хераскова “Кадм і Гармонія” (1789) (за Б. Ланіним), а знаковим першим у цьому жанрі уже згаданий роман Є. Замятіна “Ми”, то в українській – невеликий твір Миколи Костомарова “Скотський бунт” (на жаль, він навіть не згадується в більшості авторитетних досліджень як початку і кінця минулого віку, так і перших десятиліть XXI ст. (з останніх в “Історіях української літератури” незалежної держави (1996, 2008, 2009 рр. / за ред. М. Яценка, Л. Задорожної, Г. Семенюка та ін., проте пропонується до програми спецкурсу “Антиутопія в літературі ХХ века” в школах Росії за 1993 та 1994 рр.) // Приложение Ланин Борис С. 173–174). Написаний за кілька років до смерті, в 1879–1880 рр., він був надрукований в ж. “Нива” в 1917 (№34–37) році російською мовою. За існуючою класифікацією, де “фантастика складає основу поетики антиутопії”, [59, с. 250] його можна віднести до антиутопії-алегорії, як і “Собаче серце” М. Булгакова чи “Птахи з невидимого острова” Вал. Шевчука. Уже в підзаголовку та художньому наративі тут присутня одна із жанрових ознак: твір написаний у формі листа “малоросійського поміщика своєму петербурзькому приятелю” (Костомарову). Власне, завдяки фантастичній умовності (неграмотний Омелько, який доглядає всіх представників домашньої худоби в маєтку, знає досконало всі мови і діалекти кожної із родів свійських тварин (іронія), спостеріг у них зародження протесту, бунту проти гноблення. Автор відобразив за життям окремого поміщицького помістя модель негативного суспільства. Воно побудовано за

законами тоталітаризму – рабське існування підневільного народу, його постійний визиск, своєрідна запрограмованість буття, відсутність будь-яких виявів свободи. Врешті-решт головний правитель уміє розправлятися з бунтівниками руками омельків. Вони, дуже добре знаючи мову, звички, характери, слабкі місця своїх підопічних, добиваються поступового придушення бунтівників. То хитро продуманими пропозиціями, що спершу сприймаються як виконання вимог протестантів (пустити на волю найбільш небезпечних рогатих тварин та кінські табуни, а восени вони самі повернуться, не маючи що їсти), то шляхом лукавого переконання дрібніших (свійської птиці, баранів, кіз, овець, свиней тощо) у тому, що їм найкраще ...в неволі, то викупу. Таким чином, в антиутопії М. Костомарова засобами алегорії сатирично зображено безправ'я як окремої особистості, так і всього суспільства. А боротьба проти рабськості існування, протест проти під'яремного становища, пристрасні заклики до волі окремих “м'ятежних” індивідуумів закінчуються для останніх трагічно. Акцентуючи на складності не просто розбудити антирабську свідомість в людях на якийсь момент, а усвідомлено втримати її надовго, на недосконалому існуючому соціумі, на безпросвітності майбутнього. Уже заголовок призабутого твору відомого ученого-історика (який і генетично, і за різнородовою художньою і особливо науковою творчістю, і вимушеними умовами проживання після арешту належить як Україні, так і Росії), фольклориста, письменника, колишнього лідера кирило-мефодіївців) “Скотський бунт”, в автора “Скотської бунт” (тобто “Бунт тварин”), спонукає згадати відому повість-притчу Дж. Оруелла “Ферма тварин” (“Звіроферма”; в іншому перекладі “Ферма “Рай для тварин”), написану більше ніж на піввіку пізніше (1944, опубліковану в 1945 році) від українського автора. Попри різницю в часі, суспільних обставинах та меті написання (антисталінська сатира в англійського письменника) є чимало й схожого у двох загалом різних письменників і їхніх творах: у виборі місця, де відбуваються центральні події, вибір конкретних свійських тварин, алегоричний підтекст-узагальнення, сатиричні засоби, певні акценти ідейного спрямування.

Оскільки в антиутопіях, як правило, сатирично викриваються вади сучасного письменникам суспільства засобами згадуваної вже алегорії, а також сарказму, іронії та ін., і художньо подається-мотивується розчарування в своїх ідеалах: соціальних, політичних, суспільних, національних (з найвідоміших – Дж. Свіфт, М. Шеллі, С. Батлер, Г. Уеллс, Г. Честертон чи безпосередньо в ХХ ст.: Є. Замятін, А. Платонов, О. Гакслі, Дж. Орвелл та ін.), то в українській літературі й у ХХ столітті цей жанр не мав умов для розвитку (“Сонячна машина” В. Винниченка як перший знаковий в українській літературі твір була написана за кордоном, опублікована в Україні в 1925 р. в Харкові, а повернулася до материкового читача аж у 1989 році; “космологічна феєрія” М. Руденка “Чарівний бумеранг”, яку можна осмислювати і як утопію, і як антиутопію, хоч надрукована в 1966, та згодом застійний період, ув’язнення, дисидентство аж ніяк не сприяли професійним розвідкам дослідників про твір, як і відома багатостраждальна творча доля “чистого”, так би мовити, фантаста Олеся Бердника та ін. Ось чому вітчизняні науковці не мали змоги ґрунтовно досліджувати природу цього жанру. Виняток становлять окремі статті в 20-х рр. відомих учених М. Зерова, О. Білецького (стосовно першого науково-фантастичного роману в національному красному письменстві) та й спорадично, вряди-годи в часи послаблення цензури в 60–80-х. Активніше осмислення жанру антиутопії починається аж із 90-х рр. ХХ століття (Г. Баран-Сабат, Г. Сиваченко, В. Захаржевська насамперед).

Так, у монографії Галини Сабат “У лабіринтах утопії й антиутопії” (2002) (а їй передували ґрунтовні розвідки, написані впродовж 1994–2001 рр.) авторка скрупульозно досліджує специфіку жанрових категорій, їх еволюцію, функції та теорію жанру. Вона, зокрема, акцентує на жанротворчих проблемах і мотивах, виокремлюючи героїв, характери, типи антиутопій, а також конкретизує окремі риси поетики обраних жанрів: сюжетно-композиційні структурні ознаки, час і простір тощо. Дослідниця подає свій погляд на вищезазначені наукові проблеми. Вона пропонує свою методологію й методіку осмислення, а також вперше вводить означення “пантопія” як жанровий різновид в українську

літературознавчу науку. При цьому науковець мотивовано використовує обширний світовий та національний художній контекст від Платона, доби античності до кінця ХХ століття (А. Азімов, Р. Бредбері, Г. Веллс, Ж. Верн, В. Виниченко, О. Гакслі, Ф. Достоевський, Є. Замятін, С. Лем, Дж. Орвелл, А. Платонов, Дж. Свіфт, П. Тичина, Л. Українка, І. Франко, К. Чапек). Г. Сабат доречно опирається на напрацювання науковців стосовно фантастики, утопії та антиутопії як українських, так і зарубіжних учених.

Вікторія Захаржевська осмислює функції, жанрово-стильові особливості утопій та антиутопій у художній фантастичній літературі слов'ян у другій половині ХХ століття, звернувши найбільшу увагу на їх розвиток у Болгарії. При цьому автор дослідження подає як слов'янський, зокрема частково український, так і світовий контекст.

Варто зазначити, що наявність цілого ряду наукових праць, написаних до середини 80-х рр. у близькому зарубіжжі стосовно вищезгаданих жанрів, на сьогоднішній день значною мірою застаріли, оскільки написані в дусі того часу (“два світи – дві ідеології”), акцентуючи насамперед не на художньо-мистецькому, а політично-світоглядному, тенденційному (Е. Араб-огли, В. Шестаков, С. Сизов та ін..) (маємо на увазі праці до 90-х рр. ХХ ст.). І це зрозуміло, бо такою була тогочасна доба.

У зарубіжних дослідженнях чи не найбільше вирізняються монографічні праці польських учених – Є. Шацького “Зустріч з утопією” (1980) та “Традиція. Огляд проблематики” (1971), що на російську вперше перекладені за загальною редакцією В. Чалікової “Утопія і традиція” (1990), “Фантастика та утопія” А. Згожельського. В російській науці – це “Утопія і культура” вищезгаданої В. Чалікової (1992), “Російська антиутопія ХХ століття” Б. Ланіна (1993), як навчальний посібник доповнена у співавторстві з М. Борішанською (1994), Н. Арсентьевої “Становлення антиутопічного жанру в російській літературі” (1993). та ін. В останніх із названих (Бориса Ланіна) аналізуються найталановитіші твори минулого століття в російській класичній антиутопії (скажімо, структура мотиву в романі “Ми” Замятіна, герой і оповідь – в

“Запрошенні на страту” В. Набокова, псевдокарнавал і традиції меніпеї в творах “Зияющие висоти”, “Катастрофка” А. Зінов’єва, а також творчість В. Войновича в контексті 80–90 рр. У двох частинах монографії Н. Арсент’євої осмислюється типологія героя, національний ідеал та жанрова структура в романах “Дон Кіхот” М. де Сервантеса та “Ідіот” Ф. Достоевського. Традиції знакового твору іспанського письменника аналізуються на прикладах творів Л. Андрєєва та А. Платонова. Дискусійною є думка-гіпотеза авторки про те, що Сервантес по суті виступає зачинателем антиутопії як жанру.

Вартою уваги є й монографія Л. М. Юр’євої “Російська антиутопія в контексті світової літератури” (2005), в якій науковець досліджує через жанр антиутопій Є. Замятіна, М. Булгакова, А. Платонова типологію і контактні зв’язки із зарубіжним класичним письменством в синхронному і діахронному аспектах.

Юрій Щербак і в першому (“Час смертохристів...”) (2011), і в другому (“Час великої гри. Фантони 2079 року”) (2012) романах панорамно відображає можливе негативне майбутнє України останньої чверті ХХІ віку. За масштабністю бачення складної політичної розстановки сил і всередині України (Василь Капран-Воля, Ерна Еріхівна Богошитська, Чаленко, відтак і приховані вороги України, що за матеріальну винагороду і найперше владу продадуть, як кажуть, і рідну матір, орієнтуючись на проросійський вектор розвитку з “единой и неделимой” (крім вищезгаданих, Іван Крейда, Мережко, Святополк тощо)), і довкола неї, загалом у світі, за втягненістю у гру навколо України великих супердержав, котрі думають насамперед про свої інтереси, за майстерністю у передачі майбутнього в проекції на нинішню складну ситуацію, за передбаченням-пророкуванням, переплетенням соціально-політичного тла з центральною сюжетною лінією долі-боротьби-виживання та справжнього кохання Ігоря Гайдука і Ольги Гудими в екстремально-фантастичних умовах і обставинах, й цілого ряду головних та другорядних персонажів твір не має собі рівних в українській літературі не тільки від 20-х рр., від часу створення “Сонячної машини” В. Винниченка, але й загалом впродовж ХХ – поч. ХХІ ст. як

за глибиною охоплення часу і простору (три солідні романи), так і за цілим рядом піднятих проблем як нинішніх, так і вічних для України та за їх різностильовим художнім вираженням.

Твір не сподобається симпатикам Крейди, Богошитської, Чаленка, які все ще надіються на повернення попереднього курсу, і не хочуть незалежної держави. І про це автор теж відверто пише в художньому дискурсі, відштовхуючись від тогочасного сьогодення (2010–2013 рр.). Тому антиутопічність твору базується на різкій сатирі суспільства сьогодення (в підтексті), прогнозуванні особливих труднощів у майбутньому при відсутності позитивних кадрових перестановок найголовніших високопосадовців, які мали б, як Ігор Гайдук, думати, планувати, діяти задля добра і блага незалежної держави, а не особистого збагачення, чинів, посад (як наркоділок Крейда, який прагне стати президентом, чи безвольний, безхребетний Василь Капран-Воля, що сліпо виконує всі вказівки-“поради” Богошитської, а по суті, групи Чаленка, небезпечного затаєного ворога в час нестабільності, невизначеності української держави, який, використовуючи високий ранг політичного кар’єриста, працює не на Україну, а задля її знищення), опираючись на підтримку тих держав (скажімо, Росії), яким аж ніяк не потрібна незалежність вічно гнобленого ними сусіда.

Польський дослідник утопії й антиутопії Єжи Шацький доречно зазначає, що “завдання авторів негативних утопій полегшується тим, що це сатиричний жанр, який дає письменнику набагато більше можливостей показати себе, ніж дидактична в разі необхідності класична утопія” [260, с. 167]. І справді, кожен із представників тимчасової влади при уряді президента Волі, як, врешті, й він сам, піддані дошкульній критиці і викриттю їхньої антидержавної політики. Автор використовує прийом контрасту, щоб відтінити приємну зовнішність президента Волі, вміння красиво говорити, багато обіцяти того, що подобається стомленій масі, та відсутність чітких для цього дій. Навпаки, ставши маріонеткою в руках вищезгаданих заступників-помічників, він, не вміючи керувати, укладає зрадницький Пакт Трьох, не думаючи про наслідки, по суті, продає майбутнє

України великодержавному шовіністу, малолітньому Ніколаю Третьому, даючи дорогу військам Північного союзу, нічого не робить для створення боєздатних Збройних сил держави перед постійною небезпекою агресії.

Зображуючи майбутнє, письменник розкриває справжню суть керівництва недавнього президента то прямим зображенням його провладних дій, то таємною подвійною грою (до президентства розколов НАРЕВ і організував ЛУК) із тими високопосадовцями, як, скажімо, представниками політичного управління ДерВару (Державної Варти) Чаленком та Богошитською, які завербували його й врешті-решт працюють на ворога, близького сусіда, то викривальним монологом Гайдука у своєрідному діалозі заарештованого екскерівника держави і тим, хто справді вболіває за вкрай небезпечне становище України. “...Ти знищив українську ідею, ти вбив її на ціле покоління уперед своєю брехнею, своєю зрадою! Ти й такі, як ти, зрадники – Падські, Щенки, Махуни – своєю слинявою брехнею про ідеальне минуле, якого не було, і про ідеальне майбутнє, якого теж не буде, обманювали народ, породжували ілюзії, замість того, щоб казати правду! І не зраджувати людей!” [265, с. 397–398]. Кожен вдумливий читач відчуває прями натяки на недалеке сьогоднішнє, результати якого так відчутні й зараз. Адже, відомо, що “негативна утопія вимагає лиш зіркового бачення нинішньої ситуації” [260, с. 173].

Інші засоби сатири Ю. Щербак використовує для того, щоб розкрити наскрізь антипатичну й небезпечно приховану сутність заступника Волі – Ерні Еріхівни Богошитської. Детальна біографічна оповідь про її дитинство, оточення, генезу зародження таких рис, як потреба помсти через диявольське почуття заздрості, прагнення влади “над людьми, над часом, над простором”, аморальність, генетична гіперсексуальність, вміння вивідувати всі державні, політичні та інтимні таємниці від старих, але ще впливових у існуючому соціумі любовників (Вольф Ширка, генерал Юлій Мережко, начальник департаменту ДерВару Чаленко та ін.) весь час доповнюються новими деталями. А скільки іронії вже в переліку її звань та посад: державний секретар, голова канцелярії президента України-Руси, член спілки художників-сюрреалістів України-Руси,

заслужений діяч культури України-Русі (потрійний повтор-ампліфікація), почесна громадянка Києва, голова АУРА-асоціації українських революціонерів-автономістів, почесний професор і доктор політології Університету слов'янської дружби імені Столипіна (так і відчутна асоціація/алюзія до колишнього “професора”-керівника держави чи “липових” науковців-високопосадовців, яким без захисту дисертацій присвоювалися високі наукові звання, а прізвище російського кривавого міністра внутрішніх справ Столипіна говорить само за себе).

Сатирично розвінчує автор негативізм її єства як у державних, так і чисто людських справах, у стосунках з іншими (продумане жорстоке знищення союзника українського уряду Індіри Голембієвської, подвійна гра на словах і на ділі: показне співчуття дружині Гайдука Олі з приводу його раптового зникнення і тут же заздалегідь пошитий відповідний траурний одяг на його можливий похорон, такий бажаний для неї, як і для її антидержавного оточення, контраст між красивим дорогим одягом (що дуже часто змінюється) і наскрізь підлими, сатанинськими думками, планами, вчинками; мовчазне схвалення стосовно того, щоб звалити вину за загибель слизовиків на чесне й патріотичне подружжя Ольги й Ігоря Петровича, які працюють задля нової України, не покладаючи рук, у той час, як це спільна чорна справа антиукраїнських високопосадовців. Нагнітання ймовірних вад, гротесковість зображення, прийом градації від негативних штрихів, деталей, окремих рис характеру до завершеного портрета сатаністки-відьми – така динаміка наскрізь негативного образу провладного політика-урядовця і жінки. Власне, в останньому майстерно використано фантастику як прийом та як концепт. Після наради чорних сил, сил темряви, Богошитська намалювала “найкращу і останню картину в своєму житті – “Бал вампірів”. Знову ж таки: за нагнітанням складників фантастичного негативного Простору, Простору Темряви чи зібранням демонів зла на штаб-квартирі Сатани в Пешаварі після Великого Спалаху, відчутна алюзія до окремих епізодів із “Майстра і Маргарити” М. Булгакова.

По-іншому, але, також майстерно використавши різні засоби сатири, автор розвінчує Івана Крейду, патріота на словах, прихильника зовнішньої атрибутики (вишиванка, козацькі широкі шаровари, улюблені українські страви і т. д.), за якими продажне нутро наркоділка міжнародного рівня, постачальника зброї противникам українських стратегічних партнерів, який за підтримку його як майбутнього президента віддячуватиметься то наркотиками власного таємного виробництва під Полтавою, то українськими землями, в кінцевому підсумку втратою незалежності держави в майбутньому задля прихильності Ніколая Третього. А стосовно справжніх патріотів уряду й держави, небезпечних для нього, як, скажімо, колишнього генерал-лейтенанта військової розвідки України, а тепер генерал-полковника Гайдука, то у Крейди одна мета – знищувати таких (згадаймо перебування Ігоря Гайдука як представника держави в Стамбулі та невдалу спробу Івана Крейди ліквідувати його як свого ворога). Не менш їдка характеристика й Чаленка, який очолює відділ безпеки при голові ЦКО, ще одного, на жаль, з найвідповідальніших в уряді України чи, зрештою, дрібніших за рангом посадовців.

Тонкою іронією й гострою сатирою пронизані й красномовні авторські аббревіатури (як і в першому романі “Час смертохристів. Міражі 2077 року”), що свідчать про надзвичайно складну політичну ситуацію всередині країни після ядерної катастрофи: “ЖОБА” – “жіночий особливий батальйон антихристів”, “УСРАН – “Українська секція Російської академії наук” на території України, “ДУР” – “Донецько-українська республіка”, “ПЗДУР” – “партія здорова Україна-Русь”, “УМАР” – “український махновський рух”, чи “ДУПА” – “Донецько”-українська партія”, “ЗУПА” – “Західно-українська партія”, “ПОЦ” – “південно-одеський центр” чи накладені на колись існуючі патріотичні організації абсолютно інші за сутністю аббревіатури: “ОУН” – “одеська унія наркоманів” тощо.

Сучасні антиутопії, зароджуючись у надрах утопій, як уже згадувалось, мають змогу опиратись на знакові сатиричні твори світової літератури – Дж. Свіфта, С. Бутлера, Ф. Вольтера, І. Ірвіна, К. Чапека та ін. Так, у різних

письменників з різною метою використовуються надмірно маленького росту персонажі (перша частина “Мандрів Гуллівера” Дж. Свіфта з відповідною назвою “Подорож до Ліліпутії”, гобіти у “Володарі персня” Толкіна, карликові чоловічки у “Пригодах Муфтика, Півчеревичка та Мохобородька” Ено Рауда та ін.). Якщо Свіфт використовує іронію при зображенні цілого світу ліліпутів, до яких він випадково потрапив, прагнучи в такий спосіб виразити “мізерність державного життя, безглуздя політичної метушні і нездарність політиків” сучасної йому Англії [259, с. 274], то Ю. Щербак створює як колективний образ слизовиків, так і глибоко індивідуальний через другорядні персонажі (Чага, Гоб, Тас – Фелікс та ін.).

Спочатку слизовики сприймаються лише позитивно як нещасні незахищені створіння, безхатки поза суспільством, які викликають жаль, потребу допомагати їм, боротися за покращення умов їхнього існування. Благородна і дійова Ольга Гудима, дружина Ігоря Гайдука, віддає всі сили, опікуючись ними, не тільки як заступник міністра соціальної опіки, а й як добра за своєю сутністю людина. Та згодом все обернеться злом, суцільним негативом як стосовно неї (її зумисне заразять ті ж слизовики поширеною серед них невиліковною інфекційною хворобою), людей, так і соціуму, подібно до безневинних спочатку саламандрів К. Чапека із роману “Війна із саламандрами”, які перетворюються у страшну силу, небезпечну для людського суспільства і цивілізації. Юрій Щербак, як і в першому творі, використовує “документальну” основу для того, щоб переконати реципієнта в достовірності сказаного: від генези біологічного поняття “слизовики” до соціального, в поєднанні з фантастичним та узагальнено-метафоричним (масовий рух СЛИЗОВИКІВ, які, подібно до клітинних організмів в підвальних сирих приміщеннях, руйнують “все довкола”).

Так, використавши тихих, малопомітних, мирних істот, власне слизовиків, антидержавні елементи, озброєні бандити з групушки КОМАН, прикриваючись ними, створюють загрозу владі, Києву, Україні, її безпеці, приєднавши до себе для виступу і всі позасуспільні групи наркоманів,

гомосексуалістів, хворих на СНІД чи інші хвороби, злочинців, терористів. Якраз для зображення цього суспільного явища-дна автор використовує максимально засоби фантастики, гротеску... А також згадаймо образи –портрети Зореслави, яка пройшла тяжкий шлях від сповідника дохристиянської віри, рідновірів до антиморальної представниці КОМАН, Чаги з його третім чорним оком на тім'ї, Таса-Фелікса – комуно-анархіста, члена групускули, в якого замість пальців “маленькі копитця, які він старанно приховував у широких рукавах червоно-чорного балахона” [265, с. 235], сивого молодика-наркомана Гоба., координатора Білого братства, який мав зв'язки з владними органами держави, чи, врешті, Пухир-Мережко у фіналі життя, “гола потвора, вкрита пухирями”, “мозаїка пухирів, виразок, мокрих ерозій та гнійників на безформному товстому тілі” [265, с. 240] тощо. Справді, автор зумів вдало поєднати фантастичне, натуралістичне й сатиричне зображення ще однієї загрози майбутньому України.

Але фантастика служить не тільки для підсилення критики, сатиричного зображення існуючого суспільства через його проекцію в майбутньому, але й для глибшого проникнення в сутність симпатичного реципієнту центрального героя та його оточення. У першому і в другому романі Ігор Гайдук постає в найрізноманітніших ситуаціях, просторах (Америка, Мексика, Європа, Близький Схід, Росія тощо), як правило, перебуваючи на межі між життям і постійною його загрозою, пов'язаною з тією державною місією, що він виконує від імені України, яка має численних опонентів і ворогів як всередині країни, так через своїх холоуїв – і в світі. І тільки завдяки своїй витримці – дипломатичній і людській, інтуїції, величезному політичному досвіду роботи в різного роду переговорах, нарадах, зібраннях міжнародного рівня, мужності і не афішованого, а глибинного патріотизму, він не стає жертвою підлості, продуманого його знищення, подвійних стандартів, що їх ведуть і свої, і чужі. Зрозуміло, що автор опирається на свій досвід дипломата, політика, громадського діяча, ученого і художника слова.

“Підвищена емоційність стилю” [59, с. 250], як одна з характерних рис антиутопії, хоча загалом вона спрямована до раціо, а не до душі реципієнта,

наявна в епізоді перебування Гайдука в Спасо-Дніпровському братстві і фантастичного повернення його до життя, по суті мертвого, реаніматором-обігрівачем бабою Зарою. Автор подає своєрідний “науковий коментар” американсько-німецького досвіду рятування пілотів в Арктиці, “які потрапляли до крижаної води й миттєво замерзали”, а також доведена наукою “ефективність цього методу” [266, с. 13]. І хоча момент сумніву, за Тодоровим, (можливе/фантастичне, реальне/нереальне) є, проте він “працює” на незвичайно витривалий у випробуваннях міцний організм Ігоря Петровича, який не раз виживав у надзвичайно складних, екстремальних ситуаціях.

Юрія Щербака уміє поєднати біблійне, сакральне-міфологічне із фантастичним, образно-художнім (у першій книзі це смертохристи та їх антиподи, вражаючий за змістом файл на гаджеті головного розвідника до Сина Божого, в якому він мимоволі, не бажаючи цього, стає зрадником самого себе, допустивши “в своє серце Антихриста-Сансизбаєва”, служивши “тим, хто знищив Бога в собі і люто винищував Його в інших людях”). І в другому романі зустріч Гайдука з Ісусом Христом, спілкування з ним, врешті, воскресіння його із мертвих зі стану клінічної смерті, як і низка інших епізодів, належать до інтелектуально-філософських сторінок роману, в основі яких – фантастичне в сув’язі з божественним. Чергове оживлення Ігоря Петровича в час закінчення Великої Темряви символічне, приблизно на Великодень, коли воскрес Месія. Тільки він зможе повернути Гайдука до життя після поранення двома розривними кулями, отруєних наркотиком, “після п’яти клінічних смертей, глибокої коми, після одинадцяти торакальних і нейрохірургічних операцій, після видалення селезінки й третини правої легені” [266, с. 340]. Бо це неможливо уже зробити завдяки використанню якихось “документальних” вставок. Емоційно вражаючим є не тільки ритуально відтворений знак хреста Сином Божим, але й усвідомлення реакції останнього на згадуваний вище електронний лист-каяття (фантастика як прийом) Гайдука як великого грішника, що все робив, як йому здавалось, заради добра людей, а нерідко виходило навпаки – задля керуючих смертохристів. Ісус Христос відроджує Гайдука до життя і прощає йому гріхи,

бо він ...покаявся (до речі, як і робив Гайдук-Фавн в ролі священника в Спасо-Дніпровському братстві). Здається, все відоме із Біблії і сповідей перед Причастям, але стільки в цьому епізоді і фантастичного, і біблійного, але водночас – не канонічного, а художньо неперебутнього, точніше, відчутна майстерність у вмінні зробити канонічне, усталене високохудожнім.

Відомо, що антиутопія розвінчує міфи. Одним із них є утопічний міф про те, що, коли Україна нарешті стане незалежною державою, її вічні проблеми, біди і нещастя залишаться в минулому, і народ, який віками йшов до цієї знакової події, відчуватиме себе щасливим. Ю. Щербак своїми творами заперечує це, показавши, як суспільство на новому витку еволюції заповнили “новолюди”, “смертохристи”, “тобто істоти без жодних натяків на будь-яку мораль і совість” [263, с. 8]. І найстрашніше те, що їх “надто багато”, у всіх ешелонах влади, у кожному колективі. Тому боротьба за майбутнє держави видозмінюється, вона не менш складна, ніж у минулому. Адже це ще й боротьба за душі людей, за їх переконання, світогляд, віру.

Однією із ознак класичної антиутопії вважається й абстрактність [59, с. 148]. У поєднанні з фантастичним зображенням України майбутнього вона має місце в усіх романах Юрія Щербака, оповита флером символіко-романтичного та біблійно-міфологічного. Глобальна світова катастрофа, в яку потрапляє й Україна, постає як Великий Спалах, що знищує майже все на планеті, після чого настає Велика Темрява з Нульовим Циклом, бо час зупинився і настало “велике Безчасся”. Великий Вибух змітає всю інформацію, як знаряддя Сатани, що відволікало людей від “Віри, Надії та Любові. Тобто істин, які не потребують інформації” [255, с. 18]. Суцільна бездуховність та аморальність настільки заповнили Землю, що Бог дає ще один шанс розпочати все від “першоджерел”.

Фантастичними є й деталі спілкування Бога й Сатани після Великого Спалаху, осучаснені способом ведення їхнього діалогу за допомогою стільникового телефону ВНЗ (вищого небесного зв'язку), як і клонування новопроголошеного малолітнього царя (12 років) Ніколая Третього після

падіння російської імперії Двоголового Орла в 2076 р. з кісток Ніколая Другого, наступника “збирача земель руських”.

ВИСНОВОК ДО 3 РОЗДІЛУ

Сучасна українська літературно-художня фантастика дає всі підстави вважати розвиток таких жанрів, як утопія та антиутопія, доволі продуктивними. Українські письменники Олесь Бердник, Юрій Щербак, Галина Пагутяк, Тарас Антипович та ін., продовжуючи традиції попередників, у своїх творах своєрідно втілювали свій авторський ідеал (антиідеал) у змістовому вираженні та формотворчих координатах за принципом “всеохопності”. Вони прагнули не так зображувати характери та обставини, як подати читачеві максимум інформації про соціальний уклад видуманого світу. Водночас у творах “Серце Всесвіту” (Олеся Бердника), “Синглет Хігса”(Даніели Андруш), “Писар Східних Воріт Притулку” (Галина Пагутяк), “Хронос” (Тараса Антиповича), “Час смерті. Міражі 2077” та “Час великої гри. Фантоми 2079” (Юрія Щербака) діють персонажі, які не тільки інформують світ про глобальні проблеми, а й проступають як індивідуальні особистості зі своїми позиціями: сприймати чи відкинути світ, до якого вони потрапили чи в якому живуть.

Важливо, що українські письменники-фантасти, зображуючи всеохопні, загальноосвітні проблеми, вдаються до жанрового оновлення утопії та антиутопії: і в активності героя, і в динамічності сюжету, і в розгорнутій композиції, і у використанні хронотопу та оніричних прийомів. Назагал сучасну утопію – як її позитивний, так і негативний (антиутопія, дистопія) варіанти – у трактуванні сучасних українських письменників можна, на наш погляд, вважати доволі частиною національної соціально-фантастичної літератури кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Таким чином, антиутопія при різних означеннях науковців і вітчизняної, і зарубіжної літературознавчої науки, має цілий ряд спільних вищезгаданих жанрових ознак. Залежно від міри фантастичного та мети його використання в

структурі художньої антиутопії з характерними для неї сатиричними засобами алегорії, іронії, гротеску та ін., її можна розглядати і як окремий літературний жанр в системі метажанру (фантастика-концепт), і як прийом.

ВИСНОВКИ

Осмисливши наукові праці вітчизняних і зарубіжних учених, вважаємо, що центральним у творах з художньою умовністю є поняття фантастики та фантастичного. Останнє постає як особливий тип мислення-відчуття та художнього бачення, введеного в літературознавчий обіг Ц. Тодоровим. Використано і систематизовано теоретико-методологічні підходи вітчизняних та зарубіжних літературознавців у вивченні ідейно-естетичних явищ літературної фантастики, визначено співвіднесеність понять фантастика і фантастичне з художньою умовністю, окреслено специфіку фантастики як літературного концепту, виявлено особливості класифікації жанрів фантастики, запропоновано власне трактування фантастики як типу літературної творчості і дефініювання її жанроутворень. При цьому у дисертації широко використовуються положення і висновки як теоретико-методологічного, так і історико-літературного характеру, що оприятлені у фахових виданнях таких дослідників, як Ц. Тодоров, С. Лем, А. Згожельський, О. Ковтун, М. Фрумкін, Т. Чернишова, Є. Тмарченко, А. Нямцу, Г. Сабат, Г. Сиваченко, О. Леоненко, С. Олійник, Л. Скорина, О. Стужук, В. Державин та ін. На їх основі зроблено власні спостереження та відкриття щодо розвитку української літературної фантастики на зламі століть, визначено домінуючі на сьогодні її жанроутворення.

Виправдано, що літературна фантастика в художній практиці реалізується у двох іпостасях: фантастика як прийом (у вигляді елемента, деталі, складової) та фантастика як концепт (як основний тематичний і жанротвірний чинник твору).

Науково переконливим є розуміння фантастики як метажанру, об'єднаного не лише загальним предметом художнього зображення, а насамперед способом художнього вираження. На основі різних підходів до жанрової класифікації та художньої практики кінця ХХ – початку ХХІ століття дотримуємося виокремлення ученими трьох магістральних жанрів – власне фантастики, наукової фантастики та фентезі. Але, враховуючи тенденцію до

взаємопроникнення жанрів, відносимо утопію та антиутопію до тих явищ, які сьогодні розвиваються уже в руслі фантастики.

Виходячи із міркувань науковців про жанр і метажанр (І. Денисюка, Ю. Коваліва, Н. Копистянської, А. Нямцу, О. Стужук, Ц. Тодорова), пропонуємо власне визначення фантастики. Фантастика як літературознавче поняття – це динамічний метажанр із чіткою домінантою “фантастичного” (незвичайного, ірреального, таємничого, чудесного, умовного), що віддзеркалює через взаємодію змісту й форми людські та суспільні проблеми, які б часопростори не відображали письменники, і героїв-персонажів (реально-віртуальних, міфологічних, історичних, казкових, уявних), взаємозумовлених засобами і прийомами моделювання незвичайного світу й компонентами ідіостилю.

Особливістю жанру власне фантастики, або так званої “чистої фантастики”, є його функція порушувати норми реальності, викликаючи вагання і в читача, й у персонажів твору. Головними теоретиками цього жанру вважаємо Ц. Тодорова та В. Державина. Прикладами власне фантастики в сучасній українській літературі є роман “Печера” Марини та Сергія Дяченків і збірка малої прози “Чому я не втомлююся жити” Я. Мельника. У творах цих письменників художня умовність, тобто фантастичність є їх головною ознакою. Автори залишають реципієнта на балансі, на межі віри/невіри, без пояснень і налаштувань, тому сумніви не покидають його до кінця роману. Попри це, вагаючись між реальним/нереальним, можливим/неймовірним, урешті-решт читач/персонаж приймає “правила гри” авторів. Така позалітературна риса є однією із жанровизначальних у цьому різновиді фантастики.

Та якщо у творах ХІХ століття (О. Сомов, Х. Купрієнко, О. Стороженко, П. Куліш) спостерігається особливий зв'язок фантастичного з фольклором та міфологією, то на сучасному етапі вони ускладнені філософським, соціально-психологічним та біблійним наповненням. Так, головний локус у романі “Печера” Марини та Сергія Дяченків – це підтекстовий психоаналітичний образ-комплекс, символ підсвідомості, що концентрує в собі витоки страхів і неврозів, інстинктів і заплутаних асоціацій. Відповідно до

фантастичного, вони матеріалізуються у позасвідомих і водночас конкретних тваринах-персонажах. Зрештою, Печера відсилає реципієнта ще до ідей Платона, а також З.Фрейда та К.–Г. Юнга.

А проза малих епічних форм Ярослава Мельника актуалізує постійні пошуки Бога (“Вдома у Бога”), піднімає вічні проблеми безсмертя/недовговічності (“Чому я не втомлююся жити?”) людини, індивідуального/стандартизованого (“Мій Барабанкін”) тощо.

Зацікавлення науковою фантастикою в Україні припадає на 20–30-і роки (В. Винниченко, В. Владко, Ю. Смолич), згодом на 50–60-і (О. Бердник, В. Бережний, М. Дашкієв, І. Росоховатський та ін.), після чого відбувся спад інтересу. У 80-х навіть піднімалося питання про “смерть наукової фантастики”. І це зрозуміло, бо зникає соціальне замовлення на пропаганду науково-технічного прогресу. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття спостерігаємо деяке відновлення жанру – Вікт. Савченко, Вол. Савченко, О. Романчук, В. Єшкілев, Ігор Сілівра (автор першого в Україні науково-фантастичного роману в стилі стімпанку).

Прикметно те, що чимало письменників, які працюють в жанрі наукової фантастики, є науковцями здебільшого технічного спрямування. Очевидно, рамки науки не дозволяють втілити всі прагнення та можливості технічного/природознавчого інтелекту, тому вчені вдаються до художньої творчості. Віктор Савченко- письменник-науковець. У його творах (“З того світу – інкогніто”, “Під знаком цвіркуна”) гармонійно співіснує, за Г. Гернсбеком, наукове й художнє. Майстерність автора виявляється не тільки в умінні створити захоплюючі сюжетні колізії, репрезентувати науково-експериментальні ідеї, що так чи інакше пов’язані з містико-езотеричними складовими, але й у здатності письменника психологізувати думки та розмисли головних героїв.

На противагу аналізованим романам Вікт. Савченка у творі В. Єшкілева “Тінь попередника” науковий дискурс, найновіша відповідна термінологія переважає над художнім висвітленням людських проблем з новітніми

технологіями, що ускладнює процес читання й рецепіювання. Хоча В.Єшкілев, як письменник гуманітарного напрямку, фактично витримує всі постулати жанру наукової фантастики. А загалом в обидвох сучасних авторів-фантастів наявна спрямованість до інтелектуального аналізу, ілюзія достовірності художньої реальності, динамічність колізії, широкий спектр фантастичних світів, відповідна атрибутика.

Романи Марини та Сергія Дяченків “Ритуал” та “Дика енергія. Лана” і Володимира Арєнєва “Бісова душа, або Заклятий скарб” мають всі ознаки літератури фентезі. Оскільки цей жанр генетично пов'язаний з міфологією, фольклором і, зокрема казкою, то спостерігаємо безліч таких, оригінально змодельованих, компонентів у названих творах. “Ритуал” побудований за законами міфологічного хронотопу, упродовж якого у самотньому тисячолітньому замку драконів відбувається перехід-перетворення героїв в іншу іпостась засобами фантастичної поетики. У романі акцентується на приматі ритуалу, а в його фіналі органічно переплітаються міф і ритуал задля творення власного авторського міфу про кохання.

Моделюючи тривимірну реальність, відповідно до давніх вірувань, Володимир Арєнєв у романі “Бісова душа, або Заклятий скарб” стирає межі між світом живих і мертвих. Цей простір населяють люди, характерники, вовкулаки, мавки, відьми, людиноподібні звірі, персоніфіковані смерть чи ліс. І кожного з них автор наділяє новими, часто несподіваними рисами чи функціями (Миша як Лисиця-зłodійка і як Харон-перевізник; доброта Степана-вовкулаки, інтригуюча сутність козака-характерника Ярчука як і людини –маски, у наскрізь мертвому лісі струменіє порив до лету, до життєствердної вічності); наявністю непередбачуваного фіналу-розгадки (загадковий незнайомиць у каптурі виявиться одним із рахманів-хранителів рідної землі, а таємнича скринька, навіть закопана, “принеситиме людям добро”).

Роман “Дика енергія.Лана” Дяченків поєднує в собі і міфологічно-фентезійні складові, й елементи утопії (гірське селище людей-вовків, боротьба з Мисливицею та Цар-Матір'ю, образи-символи

“барабан-ритм-енергія”), і антиутопічні мотиви, пов’язані насамперед з урбаністичною темою (світ синтетиків-пікселів та Заводу). У творі майстерно відображено пов’язаність фольклорно-міфологічних образів із календарно-обрядовим циклом (Лана/Лада, Ярий/Ярило, зміна пір року: прихід весни – перемога Лани/ритуально-магічний відхід-поразка Цар-Матері). Якщо в Дяченків топос українських гір органічно співвіднесений з язичницькою добою, створюючи ілюзію карпатсько-гуцульської світобудови часів далеких пращурів, то у Володимира Аренєва талановито переплетено давню українську міфологію й фольклор із історією часів запорізького козацтва. У творі Дяченків наявні ледь не всі компоненти жанру фентезі – “можлива реальність”, ірраціональні мотиви чарівництва, магії, ритуалу, що пов’язуються також із реалістичним способом оповіді (від першої особи – Я, Лана); свої художні мотивування; наявна бінарна етична опозиція “добро – зло”; присутні такі “фабульні складники” (Дж. Толкін): втеча (від світу синтетиків, тобто від сучасного Лані світу, який вона не приймає), розрада (романтично-красиве, природно-безпосереднє, як у первісних людей, кохання Лани і Ярого, що є “несподіваною і чудесною благодаттю, яка, либонь, ніколи не повернеться”, і яка сприймається як винагорода за нелюдські, фантастичні зусилля у подоланні неймовірних перешкод). Тут присутній дар “трансцендентного бачення”, мова-порозуміння людей-вовків; наявність національних, давньоукраїнських міфів, які накладаються на міфи світові (Дерево – “Дерево Життя”, “Світове Дерево”; “Цар-Мати” – “Велика Мати).

Розглянуті утопії подають не типові моделі ідеального суспільства, зокрема це можна простежити в усіх трьох аналізованих творах на прикладі хронотопу чи головного персонажа. Основним жанровизначальним чинником, яким ми керувалися, було утопічне мислення та ідея. З опорою на художній досвід сучасної літературної фантастики та основні положення рецептивної естетики доведено, що утопія/антиутопія може розвиватися в рамках фантастичного метажанру. Повість Олеся Бердника “Серце Всесвіту” традиційно аналізують як наукову фантастику, однак мрія про ідеальне майбутнє постулюється фактично на всіх поетикальних чинниках твору. Таким чином, нам це дозволило зробити

висновок, що декілька жанрів цілком органічно можуть поєднуватися в одному творі.

Повість-мозаїку, текст-візуалізацію Даніели Андруш “Синглет Хігса” пропонувано осмислити крізь утопічні рамки. Хронотоп відповідає жанровим вимогам: майбутнє перегукується із сучасним та повернене у минуле. Таким моделям часопростору сприяє специфічна архітектоніка твору, яка, попри мозаїчність переходів від однієї доби до іншої, від простору України до Франції чи Японії, не затінює центральної ідеї та її базових підвалин твору. Утопічна ідея повісті ґрунтується на позитивному мисленні людини та релігійно-гуманістичних максимах.

Оригінальним хронотоп постає у творі Галини Пагутяк “Писар Східних Воріт Притулку”, оскільки подає не традиційно всеохопну модель суспільства, а внутрішній духовний простір людини, правда з однією особливістю – простір спроектований назовні. Хронотоп із замкнутого, локалізованого і застиглого трансформується у відносно відкритий та динамічний, що відповідає жанровим традиціям фантастичної утопії.

Антиутопія в сучасному українському літературному процесі (маємо на увазі початок другого десятиліття XXI століття) представлена насамперед творами Тараса Антиповича (“Хронос”) та Юрія Щербака (“Час смертохристів...”, “Час великої гри...”) як найяскравіших репрезентантів цього жанру. Майбутнє у їхній концепції перебуває на межі апокаліпсису. Досліджуючи особливості їхніх антиутопій, кожної зокрема, робимо підсумок-узагальнення: насамперед письменники, маючи різний життєвий і творчий досвід, користувалися, зрозуміло, різним поетикальним інструментарієм. Тарас Антипович використовує філософсько-екзистенціальну категорію часу, через яку і відтворює талановито можливу трагедію майбутнього. У цьому творі відзначаємо фантастику-концепт, якій підпорядковано головні художні категорії: хронотоп, ідею, тематику, образи головних героїв, художню деталь, що дає підставу говорити про жанр антиутопії у фантастичному руслі

Антиутопії Юрія Щербака відзначаються умінням поєднати біблійне, сакральнo-міфологічне, історичне із фантастичним, образно-художнім. Засоби реалістичного бачення доповнюються публіцистично-документальними викладками, натуралістичними чи еротичними вкрапленнями, реальними та фантастичними образами. У другому романі зустріч Гайдука з Ісусом Христом, спілкування з ним, врешті, воскресіння його із мертвих, як і ряд інших епізодів, належать до інтелектуально-філософських сторінок роману, в основі яких – фантастичне в поєднанні з божественним. При аналізі антиутопії Ю.Щербака відзначено, що, попри антураж засобів і прийомів фантастики, вони не належать до так званих класичних або чистих антиутопій, а відзначаються “гібридизацією” жанрів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. 2-е видання / Сергій Аверинцев. – К.: Дух і Літера, 2004. – 640 с.
2. Авраменко О. Погляд на фентезі / Олег Авраменко // Книжковий клуб плюс. – 2006. – №10. – С. 23–24.
3. Айдачич Д. Неземні тварини у слов'янській науковій фантастиці / Деян Айдачич // Айдачич Д. Футурославія. Літературознавчі огляди про футурофантастику. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2010. – С. 46–73.
4. Айдачич Д. Сан и демони у словенскої фантастиці 19 века / Деян Айдачич // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць / [ред. кол. Г.Ф. Семенюк та ін.]. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2012. – С. 462–477.
5. Айдачич Д. Футурославія. Літературознавчі огляди про футурофантастику / Деян Айдачич. – К.: Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2010. – 171 с.
6. Андруш Д. Синглет Хігса / Даніела Андруш. – Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2016. – 128 с.
7. Антипович Т. Хронос: фантаст. роман / Тарас Антипович. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 200 с.
8. Антофійчук В. Образ Ісуса Христа в українській літературі ХХ століття / Володимир Антофійчук // Наш голос: Літературно-культурний журнал українських письменників Румунії. – 2002. – Ч. 99. – С. 3; Ч.100. – С. 25; Ч. 101–102. – С. 24–25; 2003. – Ч. 103. – С. 24; Ч. 104. – С. 24–25.
9. Антофійчук В. Своєрідність трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі ХХ ст. / Володимир Антофійчук // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. – Ч. 1. – Львів: Світ, 1999. – С. 544–550.
10. Арєнєв В. Бісова душа, або Заклятий скарб / Володимир Арєнєв. – Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2013. – 220 с.

11. Арсентьева Н. Н. Становление антиутопического жанра в русской литературе / Н. Н. Арсентьева: В 2 ч. – М.: Изд. МГУ, 1993. – 355 с.
12. Афанасьев А. Народные русские легенды / А.Н.Афанасьев. – Новосибирск: Наука, 1990. – 270с.
13. Барабаш Ю. Нова літературна еміграція? [Ярослав Мельник] // Кур'єр Кривбасу. – 2014. – № 7–9. – С. 344–364.
14. Баран Г. Роман-пантопія В.Винниченка “Сонячна машина”: Проблематика, особливості поетики / Галина Баран. – Дрогобич: Вимір, 2001. – 194 с.
15. Баран Г. Утопія і антиутопія як жанри / Галина Баран // Слово і час. – 1997. – № 7. – С. 47–52.
16. Баран – Сабат Г. Український утопійно-антиутопійний феномен / Галина Баран- Сабат // Укр. літ-во. – 2006. – Вип. 67. – С. 24–29.
17. Баран – Сабат Г. Феномен пантопії у світовій літературі / Галина Баран-Сабат // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Зб. наук. праць. – Вип. 10. – К. – Одеса: Твім-інтер, 2002. – С. 160–167.
18. Баталов Э. В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах / Эдуард Баталов. – М.: Политиздат, 1989. – 319 с.
19. Бердник Г. Знаки Карпатської магії (Таємниця старого мольфара) / Громоваця Бердник. – К.: Зелений пес, 2006. – 368 с.
20. Бердник О. У жанрі космоісторії працюють українські фантасти Марина і Сергій Дяченки / О. Бердник // Зарубіжна література. – 2000. – № 6. – С. 21.
21. Бердник О. Серце Всесвіту. Всесвіт Олеся Бердника / Олесь Бердник. – К.: Тріада-А: “Афон” ВД, 2004. – С. 513–584.
22. Бережний В. Космічний Гольфстрім / Василь Бережний // Вибрані твори. Науково-фантастичні повісті та оповідання. – К.: Дніпро, 1988. – С. 221–324.

23. Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. – Донецьк ОБФ “Східноєвропейська Місія”. – 2010. – 1358 с.
24. Білецький О. “Сонячна машина” В. Винниченка // Олександр Білецький. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1990. – С. 121–131.
25. Білий О. Антиутопія // Українська літературна енциклопедія: В 5 т. / Ред. кол.: І. О. Дзевєрін (відповід. ред.) та ін. – К.: Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. – Т. 1: А–Г. – 530 с.
26. Білоус П. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості. Лекції / П. Білоус. – Житомир: Рута. - 336 с.
27. Бирлайн Дж. Паралельная мифология / Джон Бирлайн. Пер. с англ. А. Блейз. – М.: КРОН ПРЕСС, 1997. – С. 12–34; С. 257–265.
28. Бовсунівська Т. Епістемологічна нестабільність межі фантастики / Тетяна Бовсунівська // Слов’янська фантастика. Збірник наукових праць [Ред. кол. Г. Ф. Семенюк та ін.]. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2012. – С. 9–14.
29. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія та поетика: монографія / Т. Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2010. – 180 с.
30. Брандис Е. Научная фантастика и человек сегодняшнего мира // Вопросы литературы. – 1977. – № 6. – С. 97–126.
31. Брандіс Є. Сучасна фантастика в соціальних аспектах / Євген Брандіс // Рад. літ-во. – 1977. – № 5. – С. 53–59.
32. Брацка М. Світ народної демонології у творчості Валерія Лозинського / Марія Брацка // Слов’янська фантастика. Збірник наукових праць [Ред. кол. Г. Ф. Семенюк та ін.]. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2012. – С. 77–87.
33. Бритиков А. Предвидение будущего: Научная фантастика и современный прогресс / Анатолий Бритиков // Русская литература. – 1986. – № 2. – С. 110–122.
34. Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман / Анатолий Бритиков. : Наука, 1970. – 448 с.

35. Булаховська Ю. Спільне й відмінне у фантастиці М. В. Гоголя і польських письменників його доби (Адама Міцкевича і Северина Гоцинського) / Юлія Булаховська // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць [Ред. кол. Г. Ф. Семенюк та ін.]. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2012. – С. 88–94.
36. Варварич О. Без фантазій, але з фентезі (інтерв'ю з Мариною і Сергієм Дяченками) / Олена Варварич // День. – 2007. – 16 березня (№ 45). – С. 19.
37. Верховський В. Українська фантастика: пошук себе / Валерій Верховський. – Дніпро. – 2010. – № 10–11. – С. 100–102.
38. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Ростов-на-Дону: изд-во “Феникс”, 1998. – 480 с.
39. Вівчар С. Елементи горору як вкраплення жанрової літератури у фантастичній прозі Горана Трибусона / Соломія Вівчар // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць [Ред. кол. Г. Ф. Семенюк та ін.]. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2012. – С. 505–512.
40. Вівчар С. Художні доміанти постмодерної літературної фантастики (на матеріалі хорватської літератури): автореф. дис. канд. філол. наук. – Львів, 2014. – 20 с.
41. Від Лани // Дяченки М. і С. Дика енергія. Лана: Роман / Марина і Сергій Дяченки. – Вінниця: Теза, 2006. – С. 411–412.
42. Від Руслани // Дяченки М. і С. Дика енергія. Лана : Роман / Марина і Сергій Дяченки. – Вінниця: Теза, 2006. – 410 с.
43. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
44. Волинський К. Фантаст Василь Бережний / Кость Волинський // Бережний В. Вибрані твори. Науково-фантастичні повісті та опов. – К.: Дніпро, 1988. – С. 5–16.
45. Гакслі О. Прекрасний новий світ / Олдос Гакслі. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2016. – 368с.
46. Галаур С. Талант фантастів і праця вчених сплелися воєдино / С. Галаур // Урядовий кур'єр. – 2006. – 21 жовтня (№ 198). – С. 8.

47. Гаташ В. Кому подає сигнали маяк наукової фантастики? / В. Гаташ // Дзеркало тижня. – 2005. – С. 15.
48. Гибсон К. Символи, знаки, емблеми, мифы в материальной и духовной культуре / Клэр Гибсон; пер. А. Озерова. – Москва: Эксмо, 2007. – 160 с.
49. Гнатюк В. Нарис української міфології / Володимир Гнатюк. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – 264 с.
50. Головачева И. В. О соотношении фантастики и фантастического / Ирина Головачева // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: научно-теоретический журнал / Санкт-Петербургский университет. – Санкт-Петербург, 2014. – С. 33–42. – (Филология. Востоковедение. Журналистика; вип.1).
51. Голод Р. Иван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття / Роман Голод. – Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2005. – 284 с.
52. Город между мифом и цивилизацией (Фэнтези в пространстве мегаполиса): Монография / Отв.ред. О.Н. Калениченко. – Харьков: Издательство “АТОС”, 2013. – 85с.
53. Грабовський С. Науково-технічний прогрес на полігоні фантастики радянського часу / С. Грабовський // Філософська думка. – 2013. – № 6. – С. 55–67.
54. Гречаник І. Репрезентація ідеї національної ідентичності в українській фантастиці: змістовий та конструктивний аспект (на прикладі творів Олеся Бердника, Олега Говди та Тимура Литовченка) / Ірина Гречаник // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць. – К.: “Освіта України”, 2015. – С. 285–292.
55. Гром'як Р. Методика реалізації рецептивного підходу до літературних явищ у компаративних студіях / Роман Гром'як // Літературна компаративістика. – Вип. 1. – К.: ПЦ “Фоліант”, 2005. – С. 64–73.

56. Гром'як Р. Рецептивна поетика і неориторика / Роман Гром'як // Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: монографія / За ред. Романа Гром'яка. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – С. 32–37.
57. Гурдуз А. Міф і міфологічний фактор у літературі / А.Гурдуз // Укр. мова й л-ра в США, гімн., ліц. та коллег. – 2004. – № 3. – С. 120–126.
58. Гуревич Г. Фантастика предостерегає / Г.Гуревич // Беседи о научной фантастике. – М., 1991. – С. 86–97.
59. Давиденко Г., Стрельчук Г., Гричаник Н. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: навч. посібник. – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 504 с. (с. 250).
60. Давидюк В. Українська міфологічна легенда / Віктор Давидюк. – Львів: Світ, 1992. – 176 с.
61. Демська-Будзуляк Л., Рязанцева Т. Український “ЄВРОКОН -2006”: POST FACTUM / Леся Демська-Будзуляк // Слово і час. – 2006. – № 7. – С. 83–85.
62. Державин В. Фантастика в “Страшній помсті” Гоголя / Володимир Державин // Сорочинський ярмарок на Невському проспекті: Українська рецепція Гоголя / упоряд. В. Агеєва. – К.: Факт, 2003. – С. 252–265.
63. Дзюба І. “Хроніка забутого міста” Юрія Щербака / Іван Дзюба // З криниці літ: у 3 т. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – Т. 1. – С. 478–482.
64. Дзюба-Погребняк О. Війна і сон Тіта Строці / Олена Дзюба-Погребняк // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць [Ред. кол. Г. Ф. Семенюк та ін.]. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2012. – С. 288–295.
65. Довженко О. Україна в огні // Олександр Довженко. Твори: в 5-ти т. – Т. 2. Кіноповісті. Кіносценарії [упорядкув. Ю. Солнцевої]. – К.: Дніпро, 1984. – С. 6–107.
66. Драгойлович Ю. Фантастика versus реальність в історіях двох винаходів (“Сонячна машина” В. Винниченка, “Хронос” Т. Антиповича) / Юлія

Драгойлович // Слов'янська фантастика: збірник наукових праць. – К.: ВПІ Київський університет, 2012. – С. 309–320.

67. Дроздовський Д. Годинниковий божок смерті: рецензія на "Хронос". Режим доступу: http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2011/12/111208_book_review_antypovych_drozdovskyj.shtml

68. Дубинянська Я. Про фантастику, ізоляцію і репутацію. Режим доступу: <http://litakcent.com/2012/02/20/pro-fantastyku-izoljaciju-i-reputaciju/>

69. Дяченки М. і С. Дика енергія. Лана: Роман / Марина і Сергій Дяченки. – Вінниця: Теза, 2006. – 414 с.

70. Дяченко М. і С. Печера: Роман / Марина і Сергій Дяченко; [пер. з рос. О. Негребецького; Художн.-оформлювач І. В. Вдовиченко]. – Харків: Фоліо, 2010. – 316 с.

71. Дяченки М. і С. Погляд на фентезі / Марина і Сергій Дяченки // Книжковий клуб плюс. – 2006. – № 10. – С. 37.

72. Дяченко М. і С. Ритуал / Марина і Сергій Дяченки. – [Авториз. перекл. з рос. Л. Люлика], 2006. – 280 с.

73. Енциклопедія Коломийщини / За ред. М. Савчука. – Коломия: Вік, 2002. – 64 с.

74. Ефремов И. Наука и научная фантастика / Иван Ефремов // В мире фантастики: Сб. литературно-критических статей и очерков. – М.: Молодая гвардия, 1989. – С. 3–9.

75. Ешкилев В. Украинская фантастика – час Быка / Владимир Ешкилев // Радуга. – Киев, 2012. – № 1. – С. 130–136.

76. Єшкілев В. “Майбутнє буде більш жорстким, тоталітарним і менш гуманним” / Володимир Єшкілев // Офіційний сайт газети “Ратуша” [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ratusha.lviv.ua/index.php?dn=news&to=art&id=1463>.

77. Єшкілев В. Тінь попередника / Володимир Єшкілев. – К.: Ярославів Вал, 2011. – 393 с.

78. Жулинський М. Наближення: Літературні діалоги / Микола Жулинський. – К.: Дніпро, 1986. – 278с.
79. Жупанський О. Клонування вигадки / О. Жупанський // Книжковий клуб плюс. – 2006. – № 10. – С. 9–10.
80. Завгородній О. Коментар до роману / Олесь Завгородній // Савченко Віктор. З того світу – інкогніто. – Дніпропетровськ, 2004. – 174 с.
81. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – Москва: Intrada, 2004. – 560 с. (ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения).
82. Захаржевська В. Утопія та антиутопія в художній фантастичній літературі слов'ян другої половини ХХ століття / Вікторія Захаржевська // Слов'янські обрії (текст): збірник наук. праць / НАН України. – К., 2008. – Вип. 2. – С. 199–221.
83. Зборовська Н. Психологія і літературознавство: посібник / Ніла Зборовська. – К.: “Академвидав”, 2003. – 392 с. (Альма – матер).
84. Земляк В. Лебедина згряя. Зелені млини / Василь Земляк. – Харків:Фоліо, 2013. – 651с.
85. Зеров М. “Сонячна машина” як літературний твір / Микола Зеров // Твори: в 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: Історико- літературні та літературознавчі праці / упоряд. Г. Кочура, Д. Павличка. – С. 435–456.
86. Іванишин В. Нариси з теорії літератури: навч. посібник / Василь Іванишин [упоряд. тексту Петра Іванишина]. – К.: ВЦ “Академія”, 2010. – 256 с. (Серія “Альма-матер”).
87. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення /Вольфганг Ізер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької; перекл. М. Зубрицької/. – Львів: Літопис, 1996. – С. 263–277.

88. Ільницький М. Альтернативна історія В. Кожелянка та антиутопія Ю. Щербака / Микола Ільницький // Знаки доби і грані таланту. – К.: ТОВ “Видавництво “КЛІО”, 2014. – С. 335–349.
89. Ільницький М. Від епічності до...епічності / Микола Ільницький // Дніпро. – 1980. – № 12. – С. 137–147.
90. Інгарден Р. Про пізнання літературного твору / Роман Інгарден // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької; перекл. Наталки Римської. – Львів: Літопис, 1996. – С. 139 – 161.
91. Кагарлицкий Ю. Реализм и фантастика (о научно-фантастической литературе) / Юрий Кагарлицкий // Вопросы литературы. – 1971. – № 1. – С. 101–117.
92. Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? / Юрий Кагарлицкий. – Москва : Художественная литература, 1974. – 352 с.
93. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Кн. II. / Ігор Качуровський. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 376 с.
94. Керлот Х. Словарь символов / Хуан Здуардо Керлот. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.
95. Кирюшко Н. Героїзація як методологічний принцип типологізації української фантастики / Наталія Кирюшко // Другий міжнародний конгрес українців / відп. Любомир Сенік (Львів, 22–28 серпня 1993 р.). Доповіді і повідомлення. Літературознавство, Львів, 1993. – С. 20–24.
96. Кирюшко Н. Моделювання фантастичного світу / Наталія Кирюшко // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 45–51.
97. Кияк І. Дефінітивні проблеми жанрів фантастики у творчості Станіслава Лема / Ірина Кияк // Київські полоністичні студії. – К.: Університет “Україна”, 2012. – Т. XIX. – С. 359–364.
98. Кияк І. Жанрові особливості фантастики й футурології Станіслава Лема: автореф. дис. канд. філол. наук. – К., 2011. – 21 с.

99. Кірнозе З. Верн, Жуль // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. I: А–К / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2005. – 824 с.

100. Климець М. Оніричний дискурс у фантастичних оповіданнях хорватських письменників ХІХ – початку ХХ ст. / Мар'яна Климець // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць [ред. кол. Г. Ф. Семенюк та ін.]. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2012. – С. 478–485.

101. Ковалів Ю. Літературна герменевтика: монографія / Ю. І. Ковалів. – К.: Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2008. – 240 с.

102. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные мифы фантастики, волшебной сказки, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины ХХ века). – М., 1999.

103. Ковтун Е. Рациональность мистического: фантастическая посылка на рубеже тысячелетий / Елена Ковтун // Слов'янська міфологія. Збірник наукових праць [ред. кол. Г. Ф. Семенюк та ін.]. – К.: ВПЦ Київський університет, 2012. – С. 15–38.

104. Ковтун Е. Художественный вымысел в литературе ХХ века. Учебное пособие / Елена Ковтун. – М.: Высш. шк., 2008. – 406 с.

105. Кодак М. Поетика як система: Літ.-критич. нарис / Микола Кодак. – К.:Дніпро, 1988. – 159 с.

106. Комісаренко К. Осмислення образу надлюдини у фантастиці Олеся Бердника і братів Аркадія й Бориса Стругацьких / Катерина Комісаренко // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць. – К.: “Освіта України”, 2015. – С. 381–390.

107. Комісаренко К. Фантастична проза братів Аркадія і Бориса Стругацьких та Олеся Бердника: порівняльна типологія і поетика / Катерина Комісаренко: автореф. дис. канд. філол. наук. – Бердянськ, 2015. – 20 с.

108. О'Коннелл М., Эйри Р. Знаки и символы: Иллюстрированная энциклопедия / О'Коннелл, Р. Эйри ; пер. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2007. – 256с.

109. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова: [монографія] / Нонна Копистянська. – Львів: ПАІС, 2012. – 342 с.
110. Корнелюк І. Людське божество, чорні лебеді й весьвіт (не)можливого / Інна Корнелюк. Режим доступу: <http://starfort.in.ua/page/tin-porednykai>.
111. Короненко С. Політичний трилер / С. Короненко. – Літературна Україна. – 2011. – № 18. – С. 7.
112. Костомаров Н. Скотської бунт // Нива. – 1917. – № 34–37.
113. Кохановська Т., Назаренко М.: Український вектор. “САДОК ВИШНЕВИЙ КОЛО ХАТИ” versus ЯБЛОНИ НА МАРСЕ / Татьяна Кохановская, Михаил Назаренко // Новий мир. – 2012. – № 8. – С.204-215.
114. Кравченко А. Загадки химерного роману / Андрій Кравченко // Дніпро. – 1981. – № 5. – С. 134–138.
115. Лановик З. Hermeneutica Sacra / Зоряна Лановик. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 587 с.
116. Лановик З. Проблема міфологізму в біблійній герменевтиці / Зоряна Лановик // Вісник Прикарпатського національного університету. Філологія. Вип. ІХ–Х (2004–2005 рр.). – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С. 379–388.
117. Лахман Р. Дискурсы фантастического / перевод с немецкого. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 384 с.
118. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. А. Волкова.- Чернівці: Золоті литаври, 2001.-636 с.
119. Лем С. Фантастика і футурологія / Станіслав Лем // Режим доступу: <http://www.litmir.me/br/?b=143678>.
120. Лем С. Повернення з зірок / Станіслав Лем. – Тернопіль: навчальна книга – Богдан, 2017. – 264с.
121. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів / Вид. третє перероб. і доп. / В. Лесин, О. Пулинець. – К.: Рад. : школа, 1971. – 486 с.
122. Литовченко Т. Просто “фікшн” / Тимур Литовченко // Книжковий клуб плюс. – 2006. – № 10. – С. 7–9.

123. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укладач Ковалів Ю. – К.: Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с.
124. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ: “Академія”, 1997. – 752 с.
125. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Коженикова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. А. Андреев и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
126. Логвіненко Н. Повоєнний період (1945–1960) розвитку української фантастичної прози / Наталія Логвіненко // Українська література в загальноосвітній школі. – 2011. – № 7–8. – С. 39–44.
127. Логвіненко Н. Трансформація міфологічно-фольклорних традицій у творах сучасного українського фентезі / Наталія Логвіненко // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць. – К.: “Освіта України”, 2015. – С. 134–143.
128. Ломазова К. Реалії та деформації придуманих світів [Огляд науково-фантастичних творів] // Кіра Ломазова // Дніпро. – 1991. – № 3. – С. 191–197.
129. Лосев А. Миф. Число. Сущность / Алексей Лосев. – М., 1994. – С. 5–216.
130. Майдаченко П. Комічне в сучасній українській прозі / Петро Майдаченко. – К., 1991. – С. 143–198.
131. Макшеєва Н. Міфологічна символіка Хаосу в сучасній українській науковій фантастиці / Наталія Макшеєва // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць. – К.: “Освіта України”, 2015. – С. 144–152.
132. Малаш М. Над суєтою, або Тріумф духу в присмерках епохи / Михайло Малаш // “Україна”. – 2001. – № 6. – С. 8–9.
133. Мангейм К. Идеология и утопия / Пер. М. Левиной // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежн. лит. : Пер. с разн. яз. / Сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой. – М.: Прогресс, 1991. – 405с.
134. Марко В. Аналіз художнього твору: навч. посібник / Василь Марко. – К.: Академвидав, 2013. – 280 с. (Серія “Альма-матер”).

135. Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти: [монографія] / Наталя Мафтин. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.

136. Мелетинський Є. Що ж таке міф? / Єлезар Мелетинський // Всесвіт. – 1977. – № 10. – С. 212–222.

137. Мельник Я. Вдома у Бога / Ярослав Мельник // Мельник Я. Чому я не втомлююся жити: збірка. – Харків : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – С. 46–57.

138. Мельник Я. Мій Барабанкін / Ярослав Мельник // Мельник Я. Чому я не втомлююся жити: збірка. – Харків: Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2014. – С. 24–30.

139. Мельник Я. Чому я не втомлююся жити ? / Ярослав Мельник // Мельник Я. Чому я не втомлююся жити: збірка. – Харків: Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2014. – С. 69–88.

140. Мельник Я. “Я є людина лісу” [інтерв’ю з лит. – укр. письменником, літ. критиком і філософом Ярославом Мельником вів В. Панченко] // Мандрівець. – 2011. – № 5. – С. 15–19.

141. Мельникова Н. Порівняльний аналіз утопії та міфу/ Наталя Мельникова. http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/spl/2010_4/Melnykova.pdf.

142. Михальська Н. Веллс Г. Д. / Н. Михальська // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: У 2 т. Т.1. А-К / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського.- Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005.- 824 с.

143. Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (Ейдологічні нариси) / К. І. Дронь, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз, А. І. Швець; За наук. ред. Б. С. Тихолоза; НАН України, Львівське відділення Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка. – Львів, 2007. – 336 с. – (Франкознавча серія. Вип.11).

144. Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т. / Под ред. С. А. Топорова.- 2-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1997. – Т.1. – 671 с.

145. Моклиця М. Вступ до літературознавства: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Марія Моклиця. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – 468с. – (Посібники та підручники ВНУ імені Лесі Українки).
146. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму). [Текст]: монографія / Марія Моклиця. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – С. 50. – 242 с.
147. Молнар П. Последний долгожитель. Сборник венгерских научно-фантастических рассказов. – М.: Мир, 1980.-С.19-31.
148. Морсон Г. Границы жанра / Перев. В. Чаликовой // Утопия и утопическое мышление : антологія зарубіжн. літ.: Пер. с разн. яз. / Сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой. –М.: Прогресс, 1991. – С.233-252.
149. Набитович І . Універсум *sacrum* у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму). Монографія / Ігор Набитович.-Дрогобич-Люблін: Посвіт, 2008.-600с.
150. Наєнко М. Міфи і міфологія / Михайло Наєнко // Наукові записки (вид. на пошану докт. філол. наук Г. Клочека. – Серія “Філологічні науки (літ-во)”. – Кіровоград, 2003. – Вип. 50. – С. 264–279.
151. Назаренко М. Миры Марины и Сергея Дяченко / М.Назаренко // Рус. язык и лит-ра в уч. завед. – 2006. – № 2. – С. 17–21.
152. Назаренко М. Реальность чуда о книгах Марини и Сергея Дяченко / Михаил Назаренко. – К., 2005. – 254с.
153. Назаренко М. Опыт классификации фантастических жанров. Режим доступа: <http://nevmenandr.net/nazarenko/sf.php>
154. Наливайко М. Міфологія і сучасна література / М. Наливайко // Всесвіт. – 1980. – № 2. – С. 170–182.
155. Наривская В. Повесть В.Распутина “Прощание с Матерой”: специфика эсхатологического сознания / Валентина Наривская // Рус. язык, литература, культура в школе и вузе. – 2007. – № 2 (14). – С. 2–8.
156. Нахлік Є. Алюзійна гротескова футурологія / Євген Нахлік // Нахлік Є. Від преромантизму до постмодернізму. Сильветки письменників.

Літературно-критичні статті та рецензії. Екскурси до класики. Теоретико-компаративістичний уступ / НАН України, Інститут Івана Франка. – Львів, 2016. – С. 268–272.

157. Новий тлумачний словник української мови: У трьох томах (Вид. друге, випр. ; укл. В. Яременко, О. Сліпушко). – К.: Аконіт, 2006. – Т. 1. – 926 с.

158. Новикова М. Прасвіт українських замовлянь / Марина Новикова / Упор. Н. М. Москаленко; автор передмови та коментарія М. О. Новикова. - К.: Дніпро, 1993.- С.7 - 29 .

159. Новиченко Л. Сильові складники багатства сучасної прози / Леонід Новиченко // Дніпро. – 1981. – № 7. – С. 135–144.

160. Нойман Э. Происхождение и развитие сознания / Э. Нойман / пер. с англ. – М.: “Рефал-бук”; К.: “Ваклер”, 1998. – 464 с. /Серия “Созвездия мудрости”/.

161. Нямцу А. Антиутопическая традиция в современном литературном контексте / Анатолий Нямцу // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць. [ред. кол. Г. Ф. Семенюк та ін]. – К.: “Освіта України”, 2015. – Т. 2. – С. 329–342.

162. Нямцу А. Легендарно-мифологические традиции в современной фантастике / Анатолий Нямцу // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць [ред. кол. Г. Ф. Семенюк та ін.]. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2012. – С. 39–51.

163. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / Анатолий Нямцу: монографія. – Черновцы: “Рута”, 2007. – 520 с.

164. Нямцу А. Поэтика современной фантастики / Анатолий Нямцу. Ч. 1. – Черновцы: “Рута”, 2002. – 240 с.

165. Нямцу А. Современная фантастика (проблемы теории): Учебное пособие. – Черновцы: “Рута”, 2004. – 80 с.

166. Нямцу А. Фантастика и общекультурная традиция (проблемы теории) / Анатолий Нямцу // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць. Т. 3. – К.: “Освіта України”, 2016. – С. 7–18.

167. Олійник С. Інтертекстуальні виміри роману Володимира Єшкілева “Тінь попередника” /Світлана Олійник/. – Режим доступу: http://elibrary.kubg.edu.ua/1712/1/S_Oliinyk_Synopsys_1_GI.pdf.

168. Олійник С. Інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики Олеся Бердника: автореф. дис. канд. філол. наук / Світлана Олійник. – К., 2009. – 17 с.

169. Олійник С. Термінологічне впорядкування поняття “фантастика”/ Світлана Олійник// Філологічні семінари / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, Інститут філології. – Київ, 2007. – Вип.10: Понятійний апарат сучасного літературознавства: “своє” й “чуже”. – С. 270–277.

170. Олійник С. Фантастичні антиутопії О. Бердника “Дві безодні”, “Зоряний Корсар” як простір людської свободи / Світлана Олійник // Наукові записки. Серія: Літературознавство / за ред проф. М. Ткачука. – Тернопіль: ТНПУ, 2009. – Вип. 26. – С. 119–126.

171. Осипов А. Основи фантастове́дения: Пособие для культпросветучреждений и любительских объединений. – М.: ВНИИЦ НТ и КИР МК СССР, 1989. – 127 с.

172. Пагутяк Г. Писар Східних Воріт Притулку / Галина Пагутяк. – Львів : ЛА “ПІРАМІДА”, 2011. – С. 136–140.

173. Палій О. Фантастичне у постмодернізмі (приклад чеської прози) / Оксана Палій // Слов’янська фантастика. Збірник наукових статей.– К.: “Освіта України”, 2015. – Т. 2. – С. 424–434.

174. Панченко І. / Рец.: Н. И. Черная. В мире мечты и предвидения. Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. – К.: Наук. думка, 1972. – 228 с. // Рад. літ-во. – 1972. – № 8. – С. 90.

175. Панченко В. “Я хотів створити фантастично-гротескову версію нашої історії” / Володимир Панченко // Панченко В. Кільця на дереві. Науково-популярне видання. – К.: ТОВ “Вид. “КЛЮ”, 2015. – С. 391–398.

176. Пархоменко І. Утопія, антиутопія та соціальний міф / Ірина Пархоменко. – Режим доступу: <http://dspase.univer.kharkov.ua>.

177. Пахаренко В. Основи теорії літератури / Василь Пахаренко. – К.: Генеза, 2009. – 296 с.
178. Петрович Г. Острів та інші видіння / Горан Петрович / переклад з серб. ; художн.-оформлювач Л. Д. Киркач-Осипова. – Харків: Фоліо, 2007. – 315 с.
179. Пивоваров М. “Фантастика і реальність” / Микола Пивоваров. – К.: Рад. письменник, 1960. – 182 с.
180. Півень С. Ідеологічний конфлікт Свого та Іншого у “Відьмацькій сазі” А. Сапковського і “Пісні Льоду й Полум’я” Дж. Р. Р. Мартіна / Святослав Півень // Слов’янська фантастика. Збірник наукових праць / [ред. кол. Г. Ф. Семенюк та ін.]. – К.: “Освіта України”, 2015. – Т. 2. – С. 160–174.
181. Піхманець Р. Архетип долі / Роман Піхманець // Василь Стефаник – художник слова. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – С. 7–19.
182. Піхманець Р. Міфологічні основи художнього мислення В. Стефаника / Роман Піхманець // Краківські українознавчі зошити. – Краків, 1998. – С. 39–125.
183. Платон // Лексикон античної словесності / за ред. М. Борецького, В. Зварича. – Дрогобич : Коло, 2014. – 730 с.
184. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології / Сергій Плачинда / Вид. друге, доп. – Івано-Франківськ, 2007. – 181 с.
185. ПЛЕРОМА 3’98. Повернення деміургів: Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 288 с.
186. Покальчук О. Герої безгеройного часу Марини та Сергія Дяченків / О. Покальчук // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 52–54.
187. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Вид друге, доп. і переробл. – Івано-Франківськ, 2002. – 392 с.
188. Положій В. Погляд із минулого. Спроба стислого нарису з історії української радянської фантастики/ Віктор Положій // Подорож без кінця: Літературно-критичні статті/ Упорядник М.Славинський. – К.: Рад.письменник, 1986. – С.165-218.

189. Польова Ю. Фантастичний вимір Праги в сучасній чеській літературі / Юлія Польова // Слов'янська фантастика. Збірник наукових статей / [ред. кол. Г. Ф. Семенюк та ін.]. – К.: ВПЦ Київський університет, 2012. – С. 267–273.
190. Потебня О. Історія розвитку поезії. Поезія і міфологія та релігія / Олександр Потебня // Естетика і поетика слова. Збірник. – К., 1985. – С. 140–206.
191. Радишевський Р. Фантастика в літературі (Розмовляють: Ростислав Радишевський і Станіслав Лем) // Порівняльні та полоністичні студії. Збірник наукових статей. – К., 2009. – С. 458-467.
192. Романчук Олег. Таємниця жовтої валізи. – К.: Молодь, 1981. – 152 с.
193. Сабат Г. У лабіринтах утопії та антиутопії / Галина Сабат. – Дрогобич: Коло, 2002. – 160 с.
194. Савченко В. Інкогніто – з того світу / Віктор Савченко. – Дніпропетровськ, 2004. – 174 с.
195. Савченко В. Под знаком сверчка. Роман / Віктор Савченко / пер. с укр. – Днепропетровск: “Пороги”, 1994. – 313 с.
196. Савченко В. Послесловие к роману “Под знаком сверчка” / Віктор Савченко // Под знаком сверчка: роман / пер. с укр. – Днепропетровск : “Пороги”, 1994. – С. 354 –356.
197. Савченко В. Сигнали з планети Земля (Сценограма ювілейних зборів” / Володимир Савченко // Дніпро. – К., 1980. – № 1. – С. 127–130.
198. Сайковська О. Фентезі у сучасній болгарській літературі / Олена Сайковська // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць. Том 3. – К.: “Освіта України”, 2016. – С. 156–164.
199. Світ перед закипанням?! Спроба аналітичного пророцтва: Діалог письменників-фантастів Олеся Бердника та Володимира Савченка // Золоті Ворота. Всесвіт Олеся Бердника. Поезія, публіцистика, інтерв'ю / упоряд. Громоваця Бердник ; від. за вип. Осип Зінкевич). – К.: Смолоскип, 2008. – С. 1–166.

200. Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст / Галина Сиваченко. – К.: Альтернативи, 2003. – 280 с.
201. Скорина Л. Мистецтво складати пазли: статті, рецензії, есе / Людмила Скорина. – Черкаси: видавець Чабаненко Ю, 2012. – 194 с.
202. Скупейко Л. І. Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки / Лукаш Скупейко. – К., “Фенікс”, 2006. – 416 с.
203. Славинський М. Фентезі: відстань до істини / Микола Славинський // Книжковий клуб плюс. – 2006. – № 10. – С. 6–7.
204. Словник символів / За заг. ред. О.І. Потапенка, М. К.Дмитренка.-К.: Ред. часопису «Народознавство», 1997.- 156 с.
205. Словник української мови: в 11 томах. Т.11. – К.: Наукова думка, 1980. – 700 с.
206. Слоньовська О. Слід невловимого Протея (Міф України в літературі укр. діаспори 20-х – 50-х років ХХ ст.) / Ольга Слоньовська. – Івано-Франківськ: Плай, 2007. – С. 5–36.
207. Слоньовська О. Міфологічна парадигматика архетипної критики: сучасні пошуки і підходи / Ольга Слоньовська // Слово. Прикарпатський вісник НТШ. – Івано-Франківськ, 2010. – С. 164–172.
208. Смелков Ю. Взгляд со стороны / Ю. Смелков // Юность. – 1974. – № 7.
209. Соболев В. Наукова фантастика Віктора Савченка / Валентина Соболев // Не будьмо тіннями зникомими. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2006. – 256 с.
210. Старинкевич Є. Смолич Ю. “Господарство доктора Гальванеску // Критика. – 1929. – № 9. – С. 121–123.
211. Стріха М. Роман-пересторога Юрія Щербака / Максим Стріха // Кур’єр Кривбасу. – № 10. – С. 309–314.
212. Стужук О. Післяпіслямови // Арєнев В. “Бісова душа, або Заклятий скарб” Олеся Стужук. – К.: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2013 – С. 209–217.

213. Стужук О. Соцреалізм і наукова фантастика / Олеся Стужук // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць. – К.: “Освіта України”, 2015. – С. 351–358.
214. Стужук О. Утопія та фантастика: генеза та ідеологічне регулювання / Олеся Стужук // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць. Т. 3. – К.: “Освіта України”, 2016. – С. 227–230.
215. Стужук О. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ – ХХ ст.): автореф на здобуття наук. ступеня / Олеся Стужук. – 18 с.
216. Стужук О. Художня фантастика як теоретична проблема / Олеся Стужук // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць / кол. ред. Г. Ф. Семенюк та ін. – К.: ВПЦ Київський університет, 2012. – С. 52–65.
217. Сулима В. Біблія і українська література. Навч. посібник / Віра Сулима. – К.: Освіта, 1998. – 400 с.
218. Тайлор Э. Б. Миф и обряд в первобытной культуре / Э. Тайлор / пер. с англ. Д. А. Коропчевского. – Смоленск: Русич, 2000. – 624 с., илл. – (Популярная историческая библиотека).
219. Тмарченко Е. Мир без дистанций (О художественном своеобразии современной научной фантастики) // Вопросы литературы. – 1968. – № 11. – С. 96–115.
220. Тмарченко Е. Уроки фантастики / Е. Тмарченко // В мире фантастики.- М.:1989.- С.130-151
221. Тарнавський В. Матріополь. Фантастичний роман / Валентин Тарнавський. – К.: “Укр.письменник”, 2003. – 239 с.
222. Татаренко А. Сербська літературна фантастика постмодерної доби / Алла Татаренко // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць / [ред. кол. Г. Ф. Семенюк та ін.]. – К.: ВПЦ Київський університет, 2012. – С. 523–534.
223. Тверітінова Т. Фантастика в російських баладах В. А. Жуковського / Тетяна Тверітінова // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць. – К.: “Освіта України”, 2015. – С. 208–214.

224. Терещенкова Т. Фантазії на клавіатурі у чотири руки / Т. Терещенкова // Березіль. – 2006. – № 10. – С. 5–11.
225. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства / Анатолій Ткаченко. – Вид 2-е випр. і доп. – К.: ВПЦ “Київський ун-т”, 2003. – 448 с.
226. Ткаченко Р. Світ науки в інтепретації В.Винниченка і Ю. Смолича (на матеріалі науково-фантастичного роману “Сонячна машина” і трилогії “Прекрасні катастрофи”) / Роман Ткаченко // Слов’янська фантастика. Збірник наукових праць. – К.: “Освіта України”, 2015. – С. 514–522.
227. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Монографічне дослідження / Микола Ткачук; [Наук. ред. і післямова докт. філ. наук, проф. Р. Т. Гром’яка]. – Тернопіль, 2003. – 384 с.
228. Тодоров Ц. Введение в фантастическую літературу /Цветан Тодоров/ пер. с фр. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.
229. Толкиен Д. Р. Р. О волшебных сказках // Толкиен Д. Р. Р. Лист работы Мелкина й другие волшебные сказки. – М., 1991.
230. Толкиен Дж. Р. Р. Властелин колец: Трилогия. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, Изд-во Яуза, 2002. – 992с.
231. Турган О. Д., Гребенюк Т. В. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно – художні парадигми): монографія / Ольга Турган, Тетяна Гребенюк. – Запоріжжя: “Просвіта”, 2008. – 292с .
232. Українка Л. Лісова пісня // Леся Українка. Зібр. творів: у 12 т. Т. 5 / [ред. кол. Є. С. Шабліовський (голова) та ін]. – К.: Наук. думка, 1976. – С. 201–293.
233. Улюра Г. Когда фантастическая условность не противоречит установкам документальности: случай антиутопии (на материале “Дзюдо” Вячеслава Дурненкова) / Ганна Улюра // Слов’янська фантастика. Збірник

наукових статей / [ред. кол. Г. Ф. Семенюк та ін.]. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2012. – С. 357–369.

234. Українська літературна енциклопедія: у 5 т. / ред. кол. І. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. – К.: Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. – Т. 1. – 536 с.

235. Український фантастичний оглядач. – 2010. – № 3 (13). – С. 59–62.

236. Утопия и утопическое мышление: антология зарубежн. лит. / пер. с разн. яз. ; сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой. – М.: Прогресс, 1991. – 405с.

237. Фащенко В. Із поетики характеротворення // Відкриття нового і діалектика почуттів / В. Фащенко. – К.: Дніпро, 1977. – С. 202–250.

238. Ференц Н. Основи літературознавства: підручник / Надія Ференц. – К.: Знання, 2011. – 431 с. – (Вища освіта ХХІ століття).

239. Фізер І. Школа рецептивної естетики / Іван Фізер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 261–262.

240. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / Нортроп Фрай // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. (за ред. Марії Зубрицької; пер. Лариси Онишкевич. – Львів: Літопис, 1996. – С.111-135.

241. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів: у 50-ти т./ [голова ред. колегії Є.П.Кирилюк]– Т.31 : Літературно-критичні праці (1897-1899) / і.Я.Франко; [ред.тому Г.Д.Вервес і О.Н. Мороз; упоряд. та коментарі Ю.Л. Булаховської, В.П.Ведіної, Т.І. Комаринця, К.Т.Кутковець, В.П.Лук'янової, А.І.Скоця]. – К.: Наук. думка, 1981. – С.45-119.

242. Франчук М. Жанр химерного роману у творчості В. Шевчука (“Дім на горі”) / Марина Франчук // Валерій Шевчук ув інтелектуальному діалозі гуманістичних епох: Збірник наукових праць і матеріалів. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2015. – С. 116–127. (Серія “Українська філологія: школи, постаті, проблеми. – Вип.16).

243. Фрейденберг О. Миф и литература древности / Ольга Фрейденберг. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательская фирма “Восточная литература” РАН, 1998. – 800 с.
244. Фрейд З. Толкование сновидений. Зигмунд Фрейд. – 3-е изд. стер. / пер. с нем. – Харьков: Книжний Клуб “Клуб Семейного Досуга”; Белгород: ООО “Книжний клуб “Клуб семейного досуга”, 2015. – 512 с.
245. Фюман Ф. Любимый ранишней звезды. Избранное. Сборник. – М.: Радуга, 1989. – С. 307–311.
246. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / М. Хайдеггер. – Москва: Политиздат, 1991. – С. 95–102.
247. Чаликова В. Послесловие / В. Чаликова // Шацкий Е. Утопия и традиция / Перев. с пол., общ.ред. и послесловие В. А. Чаликовой.- М.:Прогресс, 1990.- С.436-448.
248. Чаликова В. Предисловие / В. Чаликова / Утопия и утопическое мышление: антология зарубежн. лит.:Пер. с разн. яз. /Сост., общ. ред. и предисл. В. А.Чаликовой. – М.:Прогресс, 1991.- С. 3-20.
249. Черная Н. В мире мечты и предвидения. Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности / Наталия Черная. – К.: Наук. думка, 1972. – 228 с.
250. Чернышева Т. О старой сказке и новейшей фантастике / Т. Чернышева // Вопросы лит-ры. – 1977. – № 1. – С. 229–248.
251. Чернышева Т. Потребность в удивительном и природа фантастики / Т. Чернышева // Вопросы лит-ры. – 1979. – № 5. – С. 211–232.
252. Чернышева Т. А. Природа фантастики / Татьяна Чернышева. – Иркутск, 1985.
253. Черный И. Карпатская ведьма. О трилогии Натальи Щерби «Быть ведьмой»// Щерба Н. Быть ведьмой; Ведьмин крест; Свободная ведьма / Послесл. И. Черного.- М.: «Изд-во АЛЬФА-КНИГА, 2012.- С. 758-762.

254. Чобанюк В. “Недитяча” дитяча література: художня картина світу в романі Марини та Сергія Дяченків “Дика енергія. Лана” / Вікторія Чобанюк // Слово: Прикарпатський вісник НТШ. – Івано-Франківськ, 2009. – С. 158–165.
255. Чорна Н. Українська фантастика сьогодні / Наталя Чорна // Рад. літ-во. – 1977. – № 5. – С. 45–52.
256. Чумаков В. О разновидностях фантастики в литературе / В. Чумаков // Литературные направления и стили. – М.: Изд-во МГУ, 1976. – С. 365–370.
257. Чумаков В. Фантастика и ее виды / В. Чумаков // Вестник Московского ун-та. Серия “Филология”. – 1974. – № 2. – С. 42–48.
258. Шадурский М. Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова / Максим Шадурский. – Изд. 2-е. – М.: Издательство ЛКИ, 2011. – 160 с.
259. Шалагінов Б. Зарубіжна література: Від античності до початку ХІХ ст.: історико-естетичний нарис. – К.: Вид. дім “КМ Академія”, 2004. – 360 с.
260. Шацкий Е. Утопия и традиция / Ежи Шацкий ; пер. с польск. ; общ. ред. и послесл. В. А. Чаликовой. – М.: Прогресс, 1990. – 456 с.
261. Шестаков В. Русская литературная утопия: образ будущего / Вячеслав Шестаков // В. П. Шестаков. Эсхатология и утопия. Очерки русской философии и культуры. – Изд. 3-е, доп. – М.: ЛЕНАНД, 2014. – С. 33–65.
262. Щерба Н. Часовий ключ: роман / Наталія Щерба ; [пер. з рос. Наталії Косенко]. – Харків: В Д “Школа”, 2014. – 352 с. – (серія “Часодії”).
263. Щербак Ю. “Люди без моралі – це смертохристи” / Юрій Щербак // Українська літературна газета, 2011. – № 10 (20 травня). – С. 8–9.
264. Щербак Ю. Україна і велика геополітична гра / Юрій Щербак // Україна: Загрози і виклики. – К.: Бібліотека газети “Літературна Україна”, 2013. С. 3–11.
265. Щербак Ю. Час великої гри. Фантоми 2079 року. Книга друга / Юрій Щербак. – К.: Ярославів Вал, 2012. – 440 с.
266. Щербак Ю. Час смертохристів: Міражі 2077 року: роман / Юрій Щербак. – К., Ярославів Вал. – 480 с.

267. Щербак Ю. Хроніка міста Ярополя / Юрій Щербак // Світлі танці минулого: Оповідання, повість. – К.: Рад. письменник, 1983. – С. 191–343.
268. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Жан-Мари Шеффер.– М.: УРСС, 2010. – 190 с.
269. Шпиталь А. Роман про майбутнє, яке не повинно настати / Анатолій Шпиталь // Слово і Час. – 2011. – № 8. – С. 70–76.
270. Штонь Г. Цвіль / Григорій Штонь // Книжковий клуб плюс. – 2006. – № 10. – С. 11–12.
271. Юнг К. Г. Собрание сочинений: в 19 т. Т.15: Феномен духа в искусстве и науке / Пер. с. – М.: Ренессанс, 1992. – 320 с.
272. Ясперс К. Світ і Бог / Карл Ясперс // Психологія світоглядів. Шосте видання / Перекл. з нім. О. Кислюка та Р. Осадчука.- К.: «Юніверс», 2009.-С. 372-379.
273. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яусс // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької; перекл. Ю. Прохаська. – Львів: Літопис, 1996. – С. 279–307.
274. Элиаде М. Аспекти мифа / Мирча Элиаде. – М., 2001.
275. Apter T. Fantasy literature: an approach to reality / T. E. Apter. – Bloomington: Indiana University Press, 1982. – 161s.
276. Bak K. Todorov and after: kilka refleksji o / Krzysztof Bak// Horyzonty wyobraźni : fantazja i fantastyczność we współczesnej kulturze / pod red. Jakuba Kornhausera i Dagmary Zając. – Kraków: Instytut Filologii Romańskiej UJ : Wydawnictwo "scriptum", 2012. – S.7-23
277. Bukowska-Schiemann M. Teatralne fikcje snu / Miłoslawa Bukowska-Schiemann // Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty / pod red. Anny Martuszeckiej. – Gdańsk : Wydaw. Uniw. Gdańskiego, 1994. – S. 75–96.
278. Caillois R.Science fiction/ Roger Caillois// Spór o SF : antologia szkiców i esejów o science fiction / teksty wybrali Ryszard Handke, Lech Jęczynek, Barbara Okólska. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1989.- S.179-200.

279. Dubowik H. Fantastyka w literaturze polskiej (Dzieje motywów fantastycznych w zarysie) / Henryk Dubowik. – Towarzystwo Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej - Oddział w Bydgoszczy, 1999. – 324s

280. Eco U. Nauka i fantastyka/ Eco Umberto// Spór o SF : antologia szkiców i esejów o science fiction / teksty wybrali Ryszard Handke, Lech Jęczyk, Barbara Okólska. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1989.- S.170-178.

281. Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty / pod red. Anny Martuszeńskiej. – Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1994. – 205s.

282. Fantastyka XIX i XX wieku : granice i pogranicza / pod red. Janiny Szcześniak. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2007. – 186s.

283. Fredericks C. The future of eternity : mythologies of science fiction and fantasy / Casey Fredericks. – Bloomington : Indiana University Press, 1982. – 229 s.

284. Handke R. Fantastyka wobec transcendencji / Ryszard Handke// Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty / pod red. Anny Martuszeńskiej. – Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1994. – S.9-21.

285. Hrebenda S. Mitologia społeczna w literaturze fantastycznonaukowej / Szymon Hrebenda. - Katowice : Wydawnictwo UŚ, 2000. – 133s.

286. Marłęga K. Fantastyka naukowa / Karolina Marłęga // Режим доступа: <http://wspolczesnosc.klp.pl/a-9244.html>

287. Oramus D. O pomieszaniu gatunków : science fiction a postmodernizm / Dominika Oramus. – Warszawa : Wydawnictwo Trio, 2010. – 243 s.

288. Roberts A. Science fiction / Adam Roberts. - London; New York: Routledge, 2003. – 204s.

289. Speculations on speculation: theories of science fiction / ed. by James Gunn and Matthew Candelaria. – Lanham: The Scarecrow Press, 2005. – 374s.

290. Suvin D. Poetyka SF/ Darko Suvin // Spór o SF : antologia szkiców i esejów o science fiction / teksty wybrali Ryszard Handke, Lech Jęczyk, Barbara Okólska. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1989. – S.302-312.

291. Suvin D. Position and presupposition in science fiction / Darko Suvin. – Kent : The Kent State University Press, cop. 1988. – 227 s.

292. Trębicki G. Fantasy – ewolucja gatunku / Gregorz Trębicki. – Kraków : “Universitas”, 2009. – 183 s

293. Zgorzelski A. Born of the fantastic / Andrzej Zgorzelski. – Gdańsk : Wydaw. Uniwersytetu Gdańskiego, 2004. – 183 s.

294. Zgorzelski A. Fantastyka, utopia, science fiction : ze studiów nad rozwojem gatunków / Andrzej Zgorzelski. – Warszawa : Państwowe Wydaw. Naukowe, 1980. – 203 s.