

Євген БРАНДИС

# НАУКОВА ФАНТАСТИКА: РЕАЛЬНІСТЬ І МІФИ

1

В останні десятиріччя наукова фантастика здобула досить міцні позиції в світовому літературному процесі. На новому витку спіралі (після запуску першого штучного супутника й появи «Туманності Андромеди» І. Єфремова) НФ<sup>1</sup> на повен голос заявила про себе й у радянській літературі. За чверть століття нагромадився чималий фонд у всіх відношеннях достойних творів, перекладених на багато мов. Ми маємо тепер повне право говорити про міжнародний авторитет і зростаючий вплив радянської НФ. Крім великого читацького успіху, слід відзначити й такі фактори активного сприйняття, як виникнення за якимось два-три роки переважно у великих містах, від Балтики до Тихого океану, цілої мережі клубів любительської фантастики (КЛФ) — нині їх понад 150! — і досить інтенсивне використання НФ у винахідницьких школах — у курсах розвитку творчої уяви (РТУ) і теорії розв'язання вина-

хідницьких завдань (ТРВЗ), причому досвід показує, що методика легше засвоюють люди, начитані у фантастиці.

На європейському континенті аналогічні процеси спостерігаються, з тими чи тими відхиленнями, майже в усіх соціалістичних країнах, а в останні роки й на Кубі.

У капіталістичному світі, де попит і пропозиція залежать від бізнесу й реклами, видання фантастичних книжок, кіно- і телефантастика перетворилися на галузь індустрії. В США, не рахуючи спеціальних журналів, щороку видається до 1200 назв фантастичних романів, збірників, антологій, розрахованих на читачів усіх категорій, але переважно на широкого споживача. Лише мізерна часточка друкованої продукції (фантастика складає десять відсотків від усієї белетристики, що видається) — це твори серйозних письменників, а в загальному потоці — псевдолітература, що потурає обивательським смакам і багато в чому їх формує.

<sup>1</sup> Прийнята в нас аббревіатура НФ за смисловим значенням приблизно відповідає англо-американському термінові SF (science fiction).

В США й Англії фантастику викладають у більшості університетів та коледжів. Для ряду фахів знання цього предмета вважається не просто престижним, а й бажаним. Рух любителів — «фенів», що мають свої друковані органи й присуджують премії за найкращі твори року, великою мірою визначає репутацію письменників.

У боротьбі за душі людей фантастиці відводиться не остання роль. В арсеналі засобів ідеологічної обробки її питома вага зростає. Разом з тим прогресивні письменники Заходу бачать у НФ надзвичайно гнучкий інструмент соціальної критики. Про розмежування ідейних течій мова ще попереду. А поки що, констатуючи факти, питаєш себе: чим же все-таки пояснити таку широку й зростаючу популярність фантастики? Чого в ній шукають читачі? Розважальності, новизни, незвичайності, гостроти ситуацій, художності? Звісно, приймають її по-різному. Але крім того, і це здається головним, її величезний успіх можна пояснити нестримним потягом до осмислення проблем епохи, відбитих у творах фантастики специфічними зображувальними засобами.

Стало вже тривіальним говорити про залежність НФ від науково-технічної революції. Але від цього нікуди не підеш. Швидкий прогрес науки й техніки позначається на шоденному житті і свідомості кожної цивілізованої людини. Індустріальну діяльність, що набрала гігантських масштабів, можна порівняти з геологічними процесами. Зворотний зв'язок НТР із соціальними рухами нашого часу, утворенням нових незалежних держав створив унікальну ситуацію, коли за життя одного покоління сотні мільйонів людей у різних частинах світу вперше дістали можливість користуватися благами прогресу. Але є й суперечливі фактори, від яких також нікуди не дінешся. Витрати надмірної урбанізації, симптоми екологічної кризи, проблеми світової енергетики, продовольчих і природних ресурсів, «демографічний вибух» і «географія голоду», що охопила величезні регіони Азії, Африки й Латинської Америки, напруження міжнародна атмосфера й нав'язана імперіалізмом загроза знищення життя — все це непокоїть не лише вчених, що роблять довгострокові прогнози...

Такі проблеми, орієнтовані в майбутнє, по суті, й визначають тематичний спектр сучасної фантастики. Недарма ж її називають збільшувальним склом теперішнього! Те, що існує сьогодні в зародковому стані чи може виникнути завтра, вимальовується в НФ у завершених, розвинутих формах — привабливих чи відразливих. Куди йде світ? Що його чекає? На ці головні запитання читач хоче знайти відповідь у творах сучасної НФ. І, можливо, для цього є підстави. Багато необоротних змін, що відбулися на наших очах, так чи інакше були передбачені фантастами, були окреслені в загальному вигляді ще на початку століття.

Турботи й тривоги сучасного світу привертують думки письменників до долі роду людського. Парадокси технічного прогресу, подумки, продовжені в часі, породжують різні моделі бажаного й небажаного майбутнього, залежно від суб'єктивного бачення, філософської та соціальної позиції

авторів: Песимісти згущують фарби, бачачи попереду нездоланні бар'єри, тотальні катастрофи й загальну загибель. Оптимісти знаходять вихід із, здавалося б, безпорадного становища, і це відповідає діалектиці розвитку, тривалому історичному досвідові. Людство не раз потрапляло в безвихідні ситуації, але в підсумку перемагав здоровий глузд: історичний процес, хоч як його придушували й відкидали назад, знову набирался сил і знову йшов угору.

Земля — наш спільний ковчег. Люди зобов'язані вжитися в ньому незалежно від рас, віросповідань, політичних переконань. Від нас залежить, чи вціліє цей ковчег. Ми віримо, що колективний людський розум подолає конфліктні ситуації наших днів.

Фантастика, як добре сказав Бредбері, «вчить мислити, а отже, приймати рішення, виявляти альтернативи й закладати основи майбутнього прогресу».

## 2

Взаємодія численних чинників суспільного життя, науки, літератури, мистецтва зумовила швидку модифікацію НФ. Не втрачаючи своїх видових властивостей, вона набула нових якостей. Ставить і розв'язує проблеми світоглядні. Орієнтується не тільки на точні науки, а й на дисципліни гуманітарні — філософію, соціологію, психологію, етику. Переносить наголос із відображення науки й техніки на соціальні й моральні наслідки застосування винаходів і відкриттів. Заглиблення в соціально-моральну проблематику робить фантастику менш відокремленою, зближує з головним потоком літератури. В художньому плані, як цілісне явище, фантастика стає витонченішою і в ідейному — більш філософською. Відбиваючи в гіперболічних дзеркалах революційні зміни в суспільстві, науці, свідомості людей, вона по-своєму досліджує ті самі конфлікти й проблеми, які ставить сучасна дійсність перед усіма письменниками, хоч би в яких жанрах вони працювали.

Разом з тим жоден інший вид літератури не викликав стільки суперечливих міркувань, починаючи з визначень її головних особливостей, ролі й місця в літературному процесі, взаємин з наукою, з реалістичним художнім методом.

Як тільки заходить мова про фантастику, негайно виникають запитання. Чи правомірно називати її жанром? Чи можна провести чітку межу між науковою й ненауковою фантастикою? Чи можна вважати НФ художнім аналогом прогностики? Чи слід шукати її генетичне коріння в стародавніх міфах і чарівних казках, чи погодитися з тими, хто оголошує її дітищем НТР, відрубуючи зв'язки з історичним минулим, навіть не дуже віддаленим?

Безперечно, фантастика існувала споконвіку. Відображення дійсності в образах відбувалося з давніх часів у формах, схожих на саме життя, що передбачали ефект упізнання, і в формах неадекватних, інакше кажучи, фантастичних, що передбачали ефект здивування. Обидві форми відображення співіснували в літературі й мистецтві вічно, іноді відокремлено, іноді переплітаючись, взаємовпливаючи й збагачуючи одна одну. Тільки механічне розчленування жанрів і стильових напрямків розгород-

жує системи художнього бачення. Насправді ж між різними способами осягнення світу в образах нема й не було непроникних murів, принаймні в творчій практиці.

Сьогодні це відчувається як ніколи. Переосмислені народні сказання, старовинні легенди й міфи, за словами Чингіза Айтматова, «плекають сучасну літературу величезною первісною поезією людського духу, мужності й надії».

Спроби простежити трансформацію фантастики від її фольклорних джерел у взаємодії з іншими видами творчості — справа аж ніяк не марна, тим більше, що традиційні фольклорні образи й далі живуть у перетвореному вигляді в багатонаціональній<sup>4</sup> фантастичній прозі народів нашої країни.

Але безперечно й те, що НФ, як феномен нашого часу, — одна із складових актуальної проблеми впливу НТР на сучасну культуру, літературу, мистецтво й зворотного впливу художньої уяви на наукову думку.

Закріплюється в науковій номенклатурі й новий термін «фантастознавство», що виражає певну специфічність НФ і методів її вивчення. Особливості цього виду літератури безперечно вимагають комплексного підходу до осмислення її типологічних властивостей і активної, впливової ролі на свідомість читацьких поколінь. Таким чином, фантастознавство, суміжна галузь науки про літературу, що виникла на стику гуманітарних наук, правомірно перетворюється на нову галузь літературознавства, знаходячи, як і сама НФ, сприятливий ґрунт для розвитку переважно в країнах з високим технічним і науковим потенціалом.

За останні роки з'явилося багато досліджень, присвячених теорії, історії та сучасному стану фантастики. Але було б несправедливо вважати, що теоретичні проблеми НФ, у тому числі її генезис, дістали всебічне об'єктивне висвітлення. Навпаки, вражає різноголосся думок.

Напрочуд швидко трансформація НФ породила звужене про неї уявлення, як про «унікальне явище сучасної культури», що не має коріння в історичному минулому й не споріднене «ні з якими творами давніших часів» (І. Єфремов). Саме тому, що такий погляд утвердився на правах аксіоми й навіть проникає в енциклопедії, слід торкнутись і питань гносеологічних.

### 3

Діалектичне проникнення в суть речей, у суперечливу складність характеристик, людської долі, соціального середовища, вміння узагальнити й типізувати завжди відрізняло справжніх реалістів від письменників, що фіксують швидкоминущу буденність, бачать світ стабільним. Виникає питання: як співвідноситься фантастика з реалізмом?

Адже створенню будь-якого, навіть «приземленого», образу передують робота уяви.

Нагадаю слова Леніна: «...В найпростішому узагальненні, в найелементарнішій загальній ідеї («стіл» взагалі) є певний кусочок фантазії»<sup>1</sup>. Конспектуючи книжку І. Діцгена «Дрібні філософські праці», Ленін підкреслив фразу, що підтверджує цю

незаперечну думку: «фантастичні уявлення взято з дійсності, а найправильніші уявлення про дійсність завжди оживляють диханням фантазії»<sup>1</sup>.

Отже, уява викликає образи на основі реальних життєвих сприйнятів, переломлених у суб'єктивній свідомості. А з іншого боку, найбуйніший порив фантазії, хоч би яким він здавався свавільним, піддається співставленню з реальною дійсністю.

І. М. Сеченов, вивчаючи роботу головного мозку, вдало визначив сновидіння, як «небувалу комбінацію минулих вражень».

Ми маємо право поширити цю формулу й на вид літератури, що цікавить нас. Той факт, що у фантастичних творах, які відбивають у системі образів «небувалу комбінацію минулих вражень», життєві процеси відображаються у формах неадекватних самому життю, загалом не змінює суті.

Немає сумніву, що творчість письменників-фантастів, як і будь-який інший вид художньої творчості, пояснюється теорією відображення, що розкриває опосередковані зв'язки з дійсністю в усякій системі мислення. Щоправда, ці опосередковані зв'язки у фантастиці не завжди легко вловити, бо в ній парадоксально переломлюються не тільки життєві явища, а й іноді їхні далекі похідні — умоглядні теорії і гіпотези. Однак усе це піддається аналізу.

Звернемося ще раз до «Філософських зошитів». У лєнінському конспекті «Метафізики» Арістотеля сформульовано важливе положення, що має найширший сенс, а в мистецтві застосовується і до реалізму, і до фантастики: «Підхід розуму (людини) до окремої речі, зняття зліпка (-поняття) з неї не є простий, безпосередній, дзеркально-мертвий акт, а складний, роздвоєний, зигзагоподібний, що включає в себе можливість відльоту фантазії від життя...»<sup>2</sup>.

Світогляд і творчість Л. М. Толстого в світлі теорії відображення, геніально застосованої самим же Леніним, постали з несподіваного боку... як дзеркало російської революції. Ось прекрасний приклад співвіднесення художнього світу письменника і його суб'єктивних уявлень з історичними формами суспільного буття і свідомості, що породили їх!

Спокусливо було б простежити, в яких «взаєминах» з життям перебувають явно фантастичні образи минулих століть і нашого часу. Теорія відображення в кожному окремому випадку допомагає виявити саме ту «річ», саме те «поняття», від яких відштовхується художня фантазія. Інакше кажучи, дослідник може знайти об'єктивні передумови, що породили цей образ, знайти нитки, які прив'язують його до реального ґрунту.

Сучасні природничонаукові уявлення, зокрема — про випереджальне збудження, як одну з функцій життєдіяльності організму, обґрунтовані радянським фізіологом П. К. Анохіним, збагатили філософський матеріалізм у гносеологічному плані. Болгарський філософ Т. Павлов, поширюючи нейрофізіологічні процеси на теорію пізнання, бачить у випереджальному відображенні

<sup>1</sup> Ленін В. І. Повн. збір. тв., т. 29, с. 419.

<sup>2</sup> Там же, с. 311.

<sup>4</sup> Ленін В. І. Повн. збір. тв., т. 29, с. 311.

важливу властивість усвідомленої діяльності, привілей мислення.

Ще раз слід підкреслити: між різними сферами художнього бачення нема непрохідної безодні. Переходи від буденності до незвичайного, від дійсного життя до фантастики інколи майже невлвовимі. Стираються грані між уявою і вигадкою в новелах Е. Т. А. Гофмана й Едгара По, в творах неоромантиків, від Р. Л. Стівенсона до Олександра Гріна. М. Є. Салтиков-Шчедрін навіть у гротескно-фантастичних побудовах, на зразок «Історії одного міста», лишається великим реалістом, бо його фантастичні образи несуть у собі узагальнену життєву правду, хоча вона й виражена у формах, неадекватних самому життю. Освячуються фантастичним світлом багато сторінок «Людської комедії» Бальзака, творів Гоголя, Лєскова, Тургєнева, Достоевського.

Типові герої в типових обставинах — поширене визначення реалістичного методу, запропоноване свого часу Енгельсом. Фантастичній же літературі, на думку теоретиків, властиві типові герої у виняткових обставинах або ж і герої виняткові. Доведення конфлікту до найвищого напруження, пристрастей і характерів до кричущої гіперболи робить Достоевського «фантасом» у реалізмі. «У мене свій особливий погляд на дійсність», — писав він одному з кореспондентів, — і те, що більшість називає майже фантастичним і винятковим, то для мене іноді складає саму суть дійсності. Буденність явищ і казенний погляд на них, по-моєму, не є ще реалізм, а навіть навпаки».

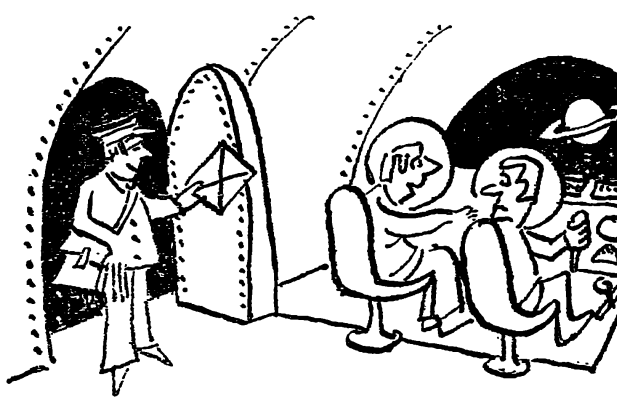
Повернемося до вихідних положень.

У збільшувальному склі фантастики (А. Казанцев назвав її «лупою часу») відбуваються життєві процеси. За трамплін для уяви править дійсність, і від неї протягуються ниті до майбутнього. Фантастика вбирає в себе людський досвід у наївно-казковому, інженерно-технічному, умоглядно-філософському і будь-якому іншому переломленні. Хоч би які примхливі були фантастичні образи, вони не можуть бути зовсім довільними, не можуть бути зіткані «з нічого». Тут доречно навести зізнання (воно вже не раз цитувалося) такого «довільного» фантаста-лірика, як Бредбері: «Всі персонажі моїх творів — це я. Вони — мов дзеркальні відображення, віддалені або перекинуті після трьох чи десятка відображень».

НФ, відображаючи дійсність своїми художніми засобами, що надають їй специфічності, все ж невіддільна від реалістичного мистецтва й зовсім не є вузьким коридором у системі жанрових дефініцій, оскільки вбирає в себе буквально всі жанри. І це тим більш важливо відзначити, що реалізм, як ми знаємо, не виключає умовності, гротеску, гіперболи, алегорії, символики — всіх тих прийомів, без яких не існує фантастики.

Звідси напрошується висновок: НФ, як один із способів художнього дослідження дійсності, «по-своєму розширює естетичні можливості реалізму, аж ніяк не відгороджуючись від нього в своєму особливому, винятковому методі». (Журнал «Нева», 1966, № 9, с. 179).

Того ж висновку доходять і письменни-



ки. «Один зі шляхів фантастики, — пише радянський письменник В. Шефнер, — це її вклинювання в реалістичну прозу на рівних, так би мовити, правах і паях. Це вже помічається в сучасній літературі». «Загальновідомо, що література, якщо вона, звісно, література, — заявив на одній з дискусій А. Стругацький, — завжди відкриття. Якщо невідкрите волає про себе в сьогоднішньому дні й письменник його витягує, це — «звичайна», не фантастична література. А якщо в сьогоднішньому дні визріває щось, здавалося б, неймовірне, поки що мовчазне, потайне, що ховається за проблемами теперішнього, то про це пишемо ми. Ми, фантасти, — реалісти на свій манір і лад».

Дивні, але теоретично припустимі форми життя або непізнані фізичні закони не можна описувати тими самими прийомами й фарбами, як явища добре відомі. Звідси — особливе художнє бачення і навіть стилістика — неологізми, умовні терміни, наукоподібна лексика. Психологічні нюанси у взаєминах людей і поведінці окремої особистості легше розкрити в художньому творі на матеріалі сучасності, ніж на уявних конфліктах майбутнього. Ось чому перед письменником-фантастом, якщо він письменник талановитий і намагається по-філософському осмислити можливі історичні зсуви, виникають додаткові труднощі. Він мусить врахувати взаємодію багатьох факторів і екстраполювати гадані зміни. Гіперболізація того, що вже намічається в житті, визріває на практиці чи припускається в теорії, будь-яке відхилення від звичних норм виправдовується в очах читача, якщо автор, дотримуючись внутрішньої логіки сюжету, видобуває із зроблених припущень будь-які наслідки, що не суперечать заданим умовам... І успіх твору залежатиме від того, наскільки уміло, правдоподібно й переконливо в межах самої художньої системи сконструйована «третя дійсність» (М. Горький).

«Помилка — протиставляти фантастику реалізмові, — казав І. Єфремов. — ...Фантастичні твори в основі своїй повинні бути реальні, точніше, здаватися такими. Гадаю, в своїй творчості я дотримуюся цього правила, навіть закону». Мається на увазі використання наукових методів дослідження майбутнього, які беруть на озброєння фантасти-вчені.

Радянський письменник - астрофізик П. Амнуель на перше місце висуває метод

моделей. «Кожен фантастичний твір,— за його словами,— модель майбутнього, і чим більше різноманітних моделей, тим більше імовірно, що фантастам вдасться правдиво описати майбутнє раніше, ніж воно настане». Зауважу, що плюралізм варіантів зовсім не передбачає об'єктивістської безпристрасності. Все залежить від позиції автора!

Станіслав Лем, наприклад, зближує фантастику з реалізмом, бачачи в ній літературний аналог наукового прогнозування, художню футурологію. На відміну від прогнозиста-вченого, фантаст може робити неймовірні припущення. Наприклад, передбачити шляхи біоконструювання. На основі сучасного стану науки він старається зрозуміти, вирізнити для себе ті тенденції, які розвиватимуться багато років, і спираючись на ці припущення, будувати світ майбутнього, який йому здається зовсім реальним. Але крім того, і це не менш важливо, він намагається проаналізувати різноманітні шляхи, які ведуть не тільки до розквіту цивілізації, а й можуть призвести до її загибелі, фізичної і духовної.

Виходячи з таких теоретичних установок і власного досвіду, письменник може наповняти на повнішому злитті фантастики з наукою. Для нього це і є реалізм стосовно до особливостей НФ. «Особисто я вважаю,— повторив він в одному з численних інтерв'ю,— що науково-фантастична література — один з різновидів реалістичної літератури, оскільки проблеми, яким вона присвячує себе, повинні бути реальними».

Як це розуміти? Гадаю, реальність проблеми не слід плутати з фантастичною фабuloю, що відповідає або не відповідає життєвим обставинам. Якщо, скажімо, припустимі події, зображені в романі К. Педлера й Дж. Девіса «Мутант-59» (мутована бактерія пожирає пластмасу), а в романі А. Азімова «Самі боги» ситуація зовсім неймовірна (обмін енергією з різними потенціалами між двома «паралельними» світами, причому допускається існування сили-силенної «паралельних» всесвітів), то в тому й іншому випадку проблема відповідальності вчених і менеджерів, що стоять за їхньою спиною, не просто реальна, а й найвищою мірою злободенна. Темі відповідальності людей науки й людей, що відповідають за науку, присвячено безліч творів. Знання неможливо зупинити, але воно може бути й небезпечним. Така дилема дилем фантастики ХХ століття.

Важко повірити в можливість існування мислячого Океану чи розуму, втіленого в космічній Хмарі. І зовсім не обов'язково, щоб у це вірили автор «Солярісу» (поляк С. Лем) і автор «Чорної хмари» (англієць Ф. Хойл), здійснюючи свої «розумові експерименти». Фантастичні припущення — лише згусток того, з чим ми зустрічаємося вже сьогодні або можемо зустрітись завтра. Але хто наважиться твердити, що зображення труднощів взаєморозуміння з іншими формами Розуму, всіляких «скурпризів», що чатують на нас у глибинах космосу,— проблема не життєва, якщо пошуки позаземних цивілізацій насправді ведуться й викликають дискусії?

Таких прикладів чимало.

Взагалі ж поняття «наукова» стосовно до фантастики не менш умовне, ніж розмежування між «science fiction» і «fantasy». Але за відсутністю кращого ми задовольняємося прийнятим терміном<sup>1</sup>.

Більшість фантастів не змогли б при всьому бажанні поєднувати логіко-дискурсивні й художні структури. Та й навряд чи такий шлях може бути магістральним. У фантастиці, як і в будь-якому виді мистецтва, співіснують, конкурують, взаємодіють різні художні системи і, відповідно, різні методи. Так було й так буде.

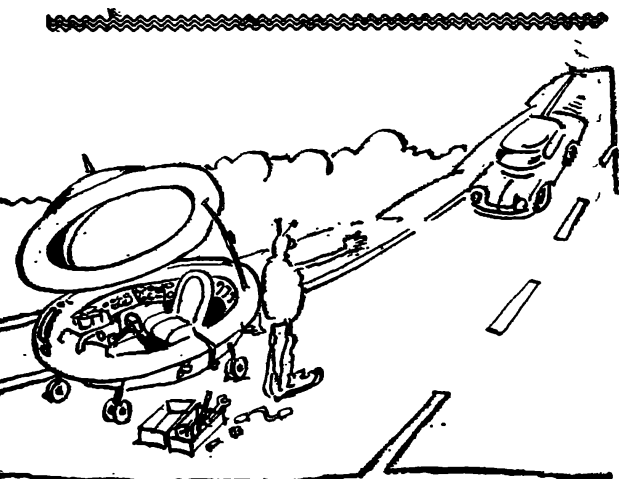
Класифікація спрощує явища, вловлюючи лише загальні ознаки. Але митець найменше думає про те, щоб потурати теоретикам. Чим виразніша його творча індивідуальність, тим далі відходить він від «нормативів». У цьому розумінні теорія літератури звичайно відстає від практики. Спочатку виникає нове, а потім для нього знаходять визначення — або підганяють під готову схему, або стараються розширити її.

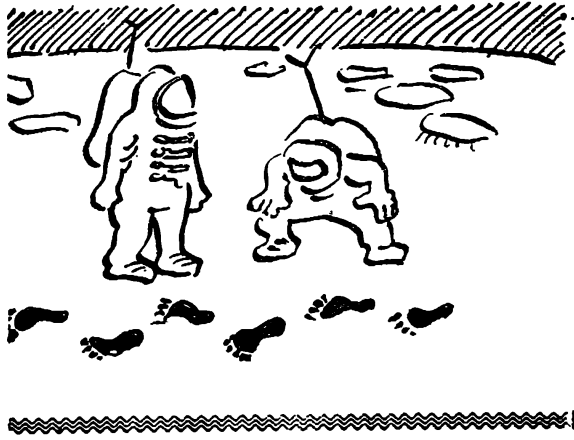
Поетика фантастичної творчості тримається завжди на припущенні: «а що було б, якби...» Але при цьому номенклатуру фантастики зводять принаймні до чотирьох різновидів. Я б їх висловив фігурально: 1. Що могло б статися насправді (фантастика прогностична, інженерна, винахідницька). 2. Чого не може статися ні за яких умов (фантастика «ненаукова», ірраціональна, казкова). 3. Що повинно бути в ідеалі (фантастика утопічна, позитивна). 4. Чого не повинно бути, чого слід остерігатися (фантастика негативна: «попередження», «антиутопія»).

Але в літературі, як і в самому житті, нічого не існує в дистильованому вигляді. Відбувається безперервне взаємопроникнення жанрів. Нерідко різні лінії НФ переплітаються в творчості одного письменника, а іноді й в одному творі.

Сучасна фантастика живе не так буквою,

<sup>1</sup> Жюль Верн називав свої романи «науковими», Уеллс — «фантастичними». Вираз, що об'єднує обидва поняття, — «науково-фантастичне оповідання», — російською мовою вперше застосував Я. Перельман 1914 року, додавши цей підзаголовок до свого оповідання «Сніданок у невагомій кухні» (журнал «Природа и люди»). В зарубіжній літературі термін «сайенс фікшн» (science fiction), тобто «наукова белетристика», або «наукова вигадка», був запроваджений 1926 року американським письменником Х. Гернсбеком. Під «fantasy» на Заході розуміють фантастику ненаукову, близьку до типу казкової.





як духом науки, дихає її атмосферою, за своєю її стиль і лексику. З цього погляду не можна відлучити від НФ такі твори «ненаукової» фантастики, як «Понеділок починається в суботу» братів Стругацьких, «Заповідник гоблінів» К. Саймака, оповідання і повісті В. Шефнера, «Зоряні щоденники Йона Тихого», «Казки роботів» і «Кіберіаду» того ж Лема тощо. Це казки індустріального світу. Казки кібернетичної епохи.

Пошлюся на Ю. Кагарлицького: «Те, що фантастика говорить про науку, може збігатися із самою наукою, а може й не збігатися — бути тільки на неї схожою. Але вона має право називатися науковою, як у першому, так і в другому випадку. Умова тут тільки одна — відповідати типу наукового мислення свого часу».

Таке розширене тлумачення було б неприйнятне для Жюль Верна і для радянських фантастів від О. Беляєва до І. Єфремова, але воно відповідає сьогоднішньому стану фантастики з її новими соціально-естетичними проблемами.

#### 4

Одвічна здатність людського розуму творити фантастичні образи вивчена куди краще, ніж їхній зміст і глибинний сенс в історично конкретних формах.

На рівні міфологічного, «безсвідомо-художнього» (Маркс) відображення світу й на першому ж шаблі усвідомленої творчості, що породила чарівну казку, виникають складні образи людино-звірі і «гібридних» чудовиськ. До аглютинації (від латинського слова *agglutinare* — приклеювати) вдавалися в усі часи.

Платон у діалозі «Бенкет» зобразив двостатевого андрогіна<sup>1</sup>, що має округле тіло, чотири руки, чотири ноги й двоє облич на одній голові, які дивляться в протилежні боки. «Пересувався він або випрямившись — так само як ми тепер, але в будь-який з двох боків, — або, якщо поспішав, колесом, заносючи ноги вгору й перекочуючись на восьми кінцівках, що дозволяло йому швидко рухатись уперед». Такими були, мовляв, люди в первісному вигляді. Зевс розділив їх на дві половини. Вийшли чоловік і жінка. Це міф, вигаданий самим Платоном. Літературна імітація міфа про походження суттєвостей світу на тій стадії, коли міфологія все ще була «арсеналом» і «грунтом» грецького мистецтва.

<sup>1</sup> Від грецьких коренів «andr» — чоловік і «gyn» — жінка.

Ми б ніскільки не здивувалися, зустрівши такий опис на сторінках сучасного фантастичного роману. Хіба андрогін не схожий на злісну інопланетну істоту — смердючу кулю на колесах, вигадану Кліффордом Саймаком? Між андрогіном Платона й колісником Саймака («Заповідник гоблінів»), безперечно, є якась схожість. Та й за силою фантазії стародавній автор анітрохи не поступає перед нинішнім. «...Дивуєшся, — зауважує Ю. Смеляков, згадавши того «колісника», — як багато нових комбінацій можна створити з небагатьох, по суті, елементів земного буття, придатних для фантастичного «конструювання». І все ж таки вбачати аналогії було б ризиковано. Сучасна фантастика, як і сучасна «міфотворчість», проростає на зміненому ґрунті. Платон з його андрогіном і філософським витлумаченням цього образу, яке ми опускаємо, — інший культурно-історичний пласт. Схожість тільки в одному: обидва автори вдаються до казкової вигадки. «Чарівна казка, — пише радянська дослідниця Т. Чернишова, — порушує ті самі проблеми, над розв'язанням яких ось уже багато років б'ється наукова фантастика: проблеми часу й простору, життя й смерті людини (перенесення героя за одну мить до тридцятого царства, чоботи-скороходи, що дозволяють долати простір, нестаріючі феї, жива вода тощо)».

Казкова поетика сгиряється на чудо, чаклунство, магію, і це відрізняє її від НФ, що прагне пояснити небувале, незвичайне, неможливе на даному відрізку часу впливом матеріальних сил — природи, науки, техніки, винахідницького генія людини або інших розумних істот. З розвитком знань, хай ще примітивних, виникає потреба знати для фантазії якісь мотивації, зняти з неї наліт магії і чарівництва.

Одним з перших до цього підійшов грецький сатирик Лукіан (II ст. н. е.), що примусив свого Меніппа не просто наслідувати ікара («Ікароменіпп, або Захмарний політ»), а й розповісти, за допомогою яких пристосувань йому вдалося піднятися у повітря: «Я старанно відрубав у орла праве крило, а в шуліки ліве й прив'язав їх міцними пасками до плечей. Припасувавши до кінців крил дві петлі для рук, я став випробовувати свою силу: так само, як гуси, летів над самісінькою землею, ледь торкаючись її ногами під час польоту. Але помітивши, що виходить непогано, я зважився на сміливіший крок: зійшовши на Акрополь, я кинувся зі скелі і... долетів до самого театру».

За справедливими зауваженнями тієї ж Т. Чернишової, тут знайдено один з найважливіших літературних прийомів НФ: ілюзію правдоподібності створюють реалістичні деталі. В описі польоту героя на Олімп, а потім на Місяць, нібито достовірні відомості стоять поряд з казковою вигадкою, але показує саме прагнення логічно обґрунтувати невірне.

У міфах і казках утілилися «прототипи гіпотез», через багато століть відроджені в новій якості — як сміливі завдання науці й техніці, а відтак — як моделі ситуацій, що малюють уявні наслідки уявних винаходів і відкриттів.

На кожному історичному рівні фантасти-

ку можна й треба співвідносити з науковим і соціальним мисленням, з емпіричним досвідом і теоретичними уявленнями, що визначають у кінцевому підсумку змістовне наповнення фантастичних образів.

Сюжети, що виникли на архаїчних стадіях, завдяки типологічній однозначності легше піддаються аналізу. Радянський вчений В. Пропп, досліджуючи «морфологію» чарівної казки, виявив незмінний набір «ролей», розподілених між сімома персонажами, і головне — їхні постійні функції (загалом тридцять одну), які, хай і в меншій кількості, виконуються в будь-якій казці в інваріантній послідовності. Книжка В. Проппа була видана 1928 року. У післямові до нового видання Є. Мелетинський підкреслює «абсолютний масштаб» відкриття радянського вченого, що став очевидним лише після того, як у філологічній і етнологічній науці впровадили методи структурного аналізу. Зауважу, забігаючи наперед, що «Міфологія казки» В. Проппа справила, особливо в зарубіжних країнах, вплив і на «фантастознавство».

В іншій монографії той же вчений простежує до самих глибин історичне коріння чарівної казки, бачачи її головну різницю від міфа — «не у формі, а в своїй соціальній функції». Відбиті в казках відгуки тотемних обрядів, що втратили колишнє магічне значення, переосмислюють в народній свідомості. Казки, відокремившись від міфів, ще нерідко зберігають міфологічні сюжети й форми. По суті, це зникнення старого й виникнення нового. Вловлюючи відголоси обрядів, В. Пропп реконструює найдавніші тотемні вірування. Образи народної фантазії отримують історичне пояснення згідно з гносеологією відображення, як першооснови процесу пізнання людиною довколишнього світу. Щоправда, фахівці вважають, що в реконструкціях В. Проппа не все однаково переконливо. Але тепер нам важливіше встановити плідність самого методу, застосованого й до НФ, якщо його розуміти не формально.

В. Пропп, наприклад, розглядає походження тих же «гібридних» істот, зокрема фігури дракона, що поєднує в різних версіях змія з птахом, птаха з крокодилом або пернатого ящера з пантерою, цапом, левом тощо. Не повторюватиму пояснень ученого, чому і яким чином у різних народів на однаковому культурно-історичному рівні виникали у фантазії однотипні комбіновані образи і як змінювалися їхні функції.

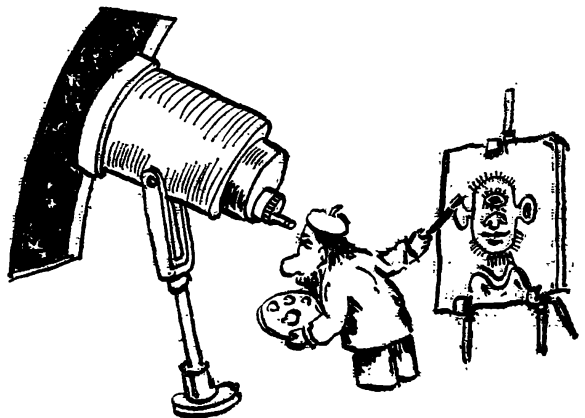
Пізніше християнська (та й не тільки християнська) релігія пристосувала міфологічні й казкові чудовиська до своїх потреб — у новій інтерпретації вони почали уособлювати потойбічні пекельні сили, смертні гріхи й вади. Релігійно-алегоричне тлумачення не збігалось з язичницькими віруваннями. Більше того, скасовувало їх. Ідеологічна трансформація знищила і колишню стабільність форм, закріплену стародавньою традицією. Поєднування різних частин стають ще примхливішими, образи більш «індивідуальними». Але тут же з'явилася і можливість свавілля — розриву з догматичною емблематикою.

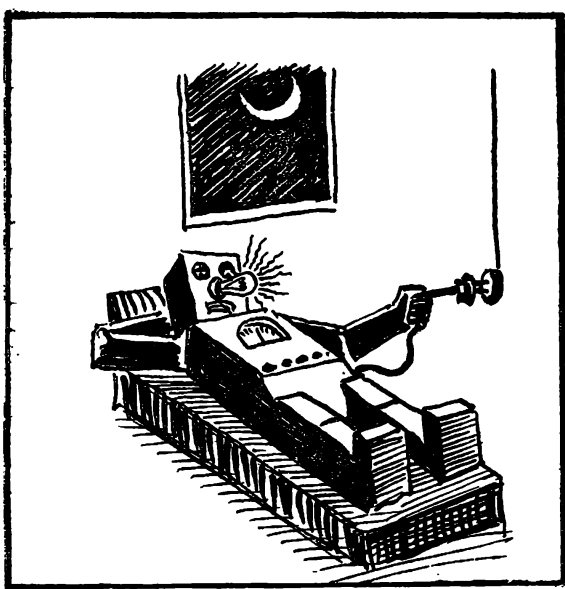
Для стихійного матеріаліста Леонардо да Вінчі створення вигаданого звіра — ли-

ше художницький фокус. Як один з численних варіантів він пропонував з'єднати голову вівчарки, очі kota, вуха пугача, ніс прудкої собаки, брови лева, шийку водяної черепахи... Сучасник Леонардо Ієронім Босх, зображуючи пекельну погань, по-своєму переосмислив «матеріал». Похмура фантастика Босха — породження перехідної епохи від релігійного до світського світовідчуття. Недарма ж нідерландський живописець пов'язував значення багатьох зображувальних мотивів не тільки з фольклорною й церковною демонологією, а й з арсеналом уявлень, почерпнутих з народної медицини, астрономії, математики, алхімії та інших наук свого часу. Якщо виходити з рівня знань, в окремих мотивах Босха ми могли б при бажанні побачити, як і в деяких літературних пам'ятках пізнього середньовіччя (хоч би в «Божественній комедії»), елементи наукового фантазування.

Чим ближче до нашого часу, тим важче буває встановлювати зміст фантастичних образів у їхніх найскладніших зв'язках з дійсністю. Наприклад, численні «марсіанські» романи могли з'явитися тільки після відкриття італійським астрономом Скіапареллі «каналів» на Марсі. В той час (кінець XIX століття) вже діяв Суецький канал і прокладався Панамський. Величезні гідротехнічні роботи, що змінили географію судноплавства, детально висвітлювалися в пресі. Природно було, відштовхуючись від земного досвіду, назвати «каналами» загадкові утворення на поверхні Марса, а потім оголосити їх штучними спорудами. Американський астроном Лоуелл, який висунув цю гіпотезу, описав і гадану зовнішність марсіян (книжка «Марс і його канали»). Тему підкинула наука, і фантасти почали фантазувати. В цьому випадку помилка вчених виявилася надзвичайно плідною для розвитку світової НФ.

У найкращому з «марсіанських» романів — «Війні світів» Уеллса — літературознавці справедливо вбачають втілення історичних тенденцій розвитку буржуазного суспільства, передчуття майбутніх соціальних катастроф, уособлення в образах марсіян згубних сил імперіалізму тощо. Але цього ще не досить. Розглядати соціальну фантастику Уеллса відірвано від наукових ідей його часу так само неправомірно, як, скажімо, романи Вальтера Скотта відірвано від історичних вчень.





Уеллс виходить з імовірності негуманоїдних форм розумного життя. Прообразом інопланетних агресорів послужили «примати моря» — головоногі моллюски. Спрути, що впали з неба, вповзають з металевих циліндрів не де-небудь, а на околицях Лондона... Фантазія, сповнена зловісного змісту! Внутрішня логіка імовірності (в ті роки вона приголомшувала) призводить до низки дальших мотивацій. Письменник конструює так само вражаючу, але цілком доцільну марсіанську техніку. Штучні м'язи, що запускають у дію «майже одуховлені механізми», сталеві триніжки й «багаторукі машини», які нагадують живий організм (передбачено принцип біоніки!), чудово пояснюють мобільність марсіан у незвичних умовах підвищеної гравітації.

Роман Уеллса в свою чергу вплинув на уяву фантастів. Гіпотеза про можливість найнесподіваніших і найдивніших форм розумного життя видалася такою привабливою, що наслідувачі розмінjali її на мідні п'ятаки, і потрібен великий талант, щоб зробити її знову самоцінною. «Моделювання» жителів інших світів у той же спосіб аглютинації — шаблонний літературний прийом. У довільних поєднаннях різних рідних, біологічно несумісних частин упізнаються колишні монстри, свого часу породжені народною фантазією і безліч разів модифіковані в історії світової культури. Тим важливіше на сучасному рівні сприйняття виявляти не зовнішню схожість, а функціональну багатозначність образів.

Безумовно, є типологічна спільність фантастичних прийсмів, мотивів і образів, цілеспрямованих дій героїв від глибокої давнини до наших днів. Але формальний підхід може призвести до спокуси ототожнювати художні структури, розділені іноді тисячоліттями, зводити нове до старого, виявляючи ніби повторення пройденого при порівнюванні сучасної фантастики з міфологічними й казковими «першоелементами». Між тим, як ми знаємо, навіть на найархаїчніших щаблях процес пізнання й осмислення світу був надзвичайно складний, породжував «нісенітні» образи, що відображували уявлення про дійсність

у найхимерніших відбиттях. Що ж тоді казати про сучасну літературу!

Методи аналізу чарівної казки, блискуче розроблені радянськими етнологами, навряд чи можна ефективно застосовувати до пізніших явищ культури. Інакше складеться враження, ніби протягом багатьох століть фантастичні образи й функції персонажів не зазнавали суттєвих змін.

Вивчення типології фантастики допомагає зрозуміти якісь спільні закономірності художнього мислення, але не може замінити конкретного аналізу схожих структур на різних історичних рівнях. Типологія і структурний аналіз, що стали літературознавчою модою, справді дозволяють твердити, що модель чарівної казки багато в чому збігається із сучасною фантастикою. Тільки замість чаклунів діють учені, «перетворення» мотивуються науковими експериментами, «тридесяте» царство переноситься в зоряні світи, чудеса творяться прихидцями до космосу тощо. Збіги помітніші у «fantasy», де ми часто-густо зустрічаємо пустотливе перелицювання чарівних казок, зумисне перетлумачення міфів, пародіювання, наслідування, імітацію. Але спроби переносити ті самі структури на твори з жорсткішими мотивуваннями одразу ж викликають труднощі...

## 5

Перетворення науки на безпосередню продуктивну силу наклало такий виразний відбиток на суспільне буття і свідомість, що це не могло не позначитись і на виробництві духовних цінностей. «Драма ідей», «пригоди думки», «доля відкриття» — звичні в наші дні поняття — визначають глибинний зміст романів про науку та її творців, творів про пошуки істини в різних галузях прикладання неспокійного допитливого розуму. Помітно зростає значення так званих «суміжних жанрів», що зближують обидві сфери пізнання — художню й наукову. Бурхливий розвиток фантастики, документальної і науково-художньої прози невіддільний від віянь НТР. Усе це, за визначенням В. Івашової, — «література наукового пошуку й прогнозу», покликана до життя «потребою відбиття і навіть випереджального осмислення наукового розвитку».

Наука як предмет художнього дослідження, і її вплив на літературний процес — проблема, що постала в діалектичній складності приблизно на початку 60-х років. Але було б помилкою вважати, що «наукова» прищепана на дереві літератури — похідне лише останніх десятиріч. НТР прищвидшила ці процеси, надала їм нових якостей, зіткнувши з суперечностями сучасного світу. Та коли підходити історично (а це єдино правильний підхід), то в нозому виявляється модифікації старого й з'ясується, що «суміжні» жанри, в тому числі й НФ, зобов'язані своїм походженням переворотів, який зробила в розумах ще перша промислова революція. Впровадження парового двигуна, а потім електроенергії, фундаментальні відкриття в різних галузях знання, демократизація і ще більше розшарування суспільства змінили бачення світу. Тоді й з'явилися перші спроби теоретичного осмислення проблеми впливу науки на мистецтво, й було поставлено досі



нерозв'язане питання про художні критерії «суміжних» творів, що вловлюють методи наукового мислення.

Щоб краще зрозуміти теперішнє, корисно озирнутися в минуле.

Фактично НФ була відкрита більш ніж за сто років до того, як стала масовим видом літератури й дістала свою назву. Біля її витоків — романтики, у яких гімн допитливому розумові, винахідливості людини співіснує з неприйняттям буржуазного практицизму. Не схвалася від очей романтиків і двоїста природа наукового прогресу. «Франкенштейн, або Новий Прометей» (1818) Мері Шеллі в цьому розумінні роман пророчий, що відкрив для літератури нову тему й нове світовідчування: наука — клинок, гострий з обох боків. Вона може ошчасливити людство або спричинити лихо, якщо люди не навчаться керувати ними ж самими викликаними руйнівними силами.

Жюль Верн вступив на літературну ниву з однозначним ставленням до науки, як панацеї, що веде людський рід до благоденства, і тільки на схилі літ болісно усвідомив антиномію: «Успіхи науки не повинні випереджати удосконалення моралі» («Робур-Завойовник», 1886). Інакше наука стане небезпечною.

Людина творила «другу природу», кидаючи виклик богам. Звідси величезний вибір тем, сюжетів і образів, безліч різних підходів і тлумачень, що взаємно виключають одне одне.

Освоєння наукової тематики й аналітичних методів впливало на стиль, на структуру творів. Ледве чи не першими відзначили це у своєму «Щоденнику» брати Гонкури, ознайомившись 1856 року з новелами Едгара По в перекладі Бодлера: «Після читання По нам відкрилося щось таке, чого публіка, здається, не підозрює. По — це нова література, література ХХ століття, наукова фантастика<sup>1</sup>, вигадка, яку можна довести, як А+В, література водночас маніакальна й математична. Уява, що діє шляхом аналізу... І речі набувають більшого значення, ніж люди, — і кохання, кохання вже в творах Бальзака трохи витіснене грішми, — кохання поступається місцем іншим джерелам інтересу; одне слово, це роман майбутнього, покликаний більше описувати те, що відбувається в мозку людства, ніж те, що відбувається в його серці.

Взаємодію різних сфер творчості чутливо вловив Г. Флобер, пов'язавши з цим новим явищем, яке тоді тільки-но намічалось, величезні перспективи: «Чим далі, тим мистецтво стає більш науковим, а наука — більш художньою; розлучившись біля основи, вони зустрінуться колись на вершині. Думка людська не може передбачити, яким духовним сонцем засіяють майбутні твори».

І ще одне цікаве висловлювання. Воно належить Роні-старшому, плідному романістові, що віддав щедру данину фантастичі. 1887 року він рішуче твердив у романі «Жертва»: «Великі наукові відкриття кінця нашого століття найвищою мірою можуть служити матеріалом для літературного тво-

ру» і, спираючись на власний творчий досвід, дійшов сміливого висновку: «Література тяжіє до того, щоб увібрати в себе філософію й науку як елементи прекрасного».

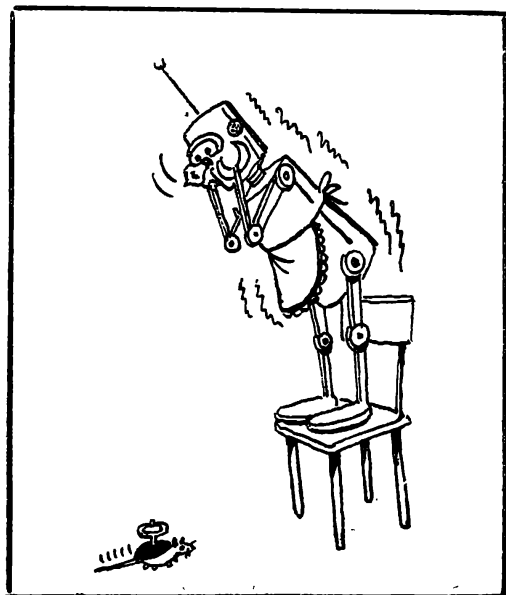
Формується особливий тип мислення, суміжний з художнім і науковим пізнанням, що перевтілює абстрактні поняття в образи або поєднує те й те. Під пером великих учених, що підкоряють виклад світоглядним принципам, література науково-популярна тяжіє до науково-художньої (Е. Реклю, К. Фламмаріон, М. Фарадей, Ж. А. Фабр, К. А. Тімірязев та ін.). Географічний пригодницький роман насичується елементами НФ. Виникають і опрацьовуються нові жанри — детективна й науково-фантастична новела.

Донести суму відомостей і навчити думати — «понадзавдання» письменників, що прилучилися до науки, і вчених, що зайнялися літературною творчістю.

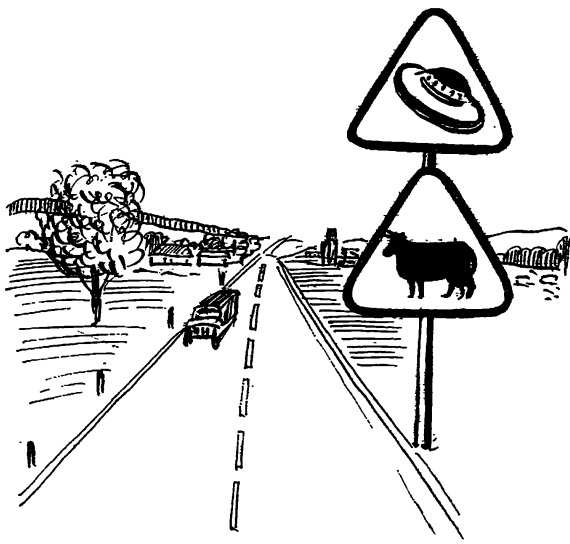
«Науковий роман» (у жюль-вернівському варіанті) нерідко обходиться без жіночих персонажів або ж вони ніяк не впливають на дію. Кохання, гроші, кар'єра, зіткнення характерів у боротьбі за успіх замінюються іншими інтересами. Винахід, відкриття, подвиг ученого, широкі наукові екскурси не просто врастають у сюжет, а стають його важелями, складовими нової поетики.

Наука, ставши «елементом прекрасного», структуротворним фактором, впливає на образну структуру, на сюжетні побудови, лексику, стиль та інші відгалуження фантастики — то з наголосом на старовинні ідеї, переважно в галузі біології (Роні-старший), то — на таємничі явища природи й феномени психіки (Е. По, Вільє де Ліль Адан), то — на соціальні парадокси й на релятивістські наукові уявлення (Г. Уеллс). Для фантастики ХХ століття останнє виявилось особливо дійовим. Уеллс та його послідовники переключають емоції із захопливих описів «чудес науки» на зображення негативних наслідків перетворення науки в зло.

НФ і споріднені за аналітичними методами науково-художня та детективна проза, крім звичайних «людинознавчих» зав-



<sup>1</sup> Поняття «наукова фантастика» ще не існувало. В оригіналі — *miraculeux scientifiques*, тобто наукові чудеса, наукові таїнства.



дань, властивих усякому виду мистецтва, розв'язують і особливі, вбираючи в свою поетику нові компоненти. Естетичну функцію можуть виконувати й філософські роздуми, ідеї, гіпотези, цікаві самі собою, іноді навіть незалежно від характеристик і особистісних інтересів, родинних, ділових, виробничих взаємин. Коротше кажучи, гра розуму, оголена думка, милування інтелектом можуть стати самодостатніми у будь-якому з «наукових» жанрів. І ці «додаткові» навантаження при доброму виконанні зовсім не здаються вимушеними, не тільки не розривають художньої тканини, а й надають їй нових властивостей.

У деяких випадках персонажі — не більше, ніж «знаки» з умовним позначенням імен і властивостей характеру.

Типове науково-фантастичне оповідання захоплює уяву парадоксальною ідеєю, небаченим експериментом, дивною гіпотезою. Конфліктна ситуація і раптовий поворот дії акцентують моральне підґрунтя проблеми, неможливе поза людським змістом. І водночас герою відводиться вузько функціональна роль. Це — навмисне спрощений характер з ледве наміченими індивідуальними властивостями. Очевидно, фантастичний сюжет, особливо якщо ми маємо справу з оповіданнями, не витримує подвійного навантаження: обґрунтування й реалізація задуму героя нівелюють особистісне начало, в чому легко переконатися, прочитавши навмання кілька гарних перекладних оповідань, а також типологічно близьких творів радянських авторів.

І все ж таки найбільшого успіху фантасти досягають у тих випадках, коли технічна або умоглядна гіпотеза не тільки не відокремлюється від морально-психологічної колізії, а й сприяє розкриттю характерів. Удається це, як правило, лише небагатьом яскраво обдарованим авторам, таким, як англо-ірландський письменник Боб (Роберт) Шоу, що став відомим після публікації 1966 року чудової новели «Світло минулого». Критики вважають головним достоїнством Шоу висунуту ним ідею «повільного скла», твердячи, що це ледве чи не єдина за останні роки справді оригінальна фантастична гіпотеза. Але ідея сама собою, абстрагована від сюжету, хоч би яка ефектна вона була, не справила б особли-

вого враження, якби так щільно не вросла в художню тканину й не сприяла розкриттю внутрішнього світу героя. Зворушливий ліризм, найтонші психологічні нюанси роблять «Світло минулого» неабияким явищем західної фантастики.

В кінцевому підсумку все залежить від задуму, поєднаного з художньою майстерністю. Коли головне — проблеми й антураж, герой блякне. Коли ідеї від людини не відокремлюються, а сприяють виявленню людської сутності, досягається найбільший ефект. Але одне не виключає іншого. Специфіка фантастичних проблем і колізій впливає на структурні ознаки навіть таких творів, де на першому плані яскрава особистість. Так, скажімо, одіссея Редріка Шухарта в «Пікніку на узбіччі» братів Стругацьких пригломшує читача на тлі змальованої в усіх деталях, напрочуд пластично й зримо, загадкової зони Відвідування. Якби не було зони, не було б і повісті.

Неправильно вважати, справедливо зауважує радянський дослідник А. Урбан, що вся справа в герої: «Таким чином приглушується, а то й зовсім знімається специфіка фантастичного. Якщо вся суть у герої, то що до того, в яке становище поставить його автор: чи полетить він до Андромеди, чи битиметься з драконом, переслідуватиме вбивцю чи виводитиме нову породу свиней — аби лиш якнайповніше виявилися його активні якості, створювалися умови для рішучих вчинків і дій. Ясно, що говорити про фантастику, не маючи на прикметі головної її проблеми, проблеми фантастичного, немислимо».

Багато читачів, вихованих на звичайній прозі, погано сприймають фантастику з її «божевільними» ідеями й відхиленнями від звичних норм. Неподолана інерція мислення заважає їм оцінити гідно книжки Єфремова й братів Стругацьких, Уїндема, Шеклі, Азімова та ін. Втім, таких читачів стає дедалі менше. Дальше поширення НФ, не тільки полегшено пригодиницької, а й проблемно-філософської, лімітується в нас не попитом, а тиражами.

У монографії В. Івашової «На порозі ХХІ століття (НТР і література)» НФ фігурує на рівних правах у загальному літературному процесі. Результативність і новизна дослідження детально висвітлювалась у пресі. Ми тут торкнемося того ж дискусійного питання — критеріїв естетичної значущості НФ. «Слід об'єктивно оцінити, — зазначається в монографії, — досягнення творців наукової фантастики й не квапитися розбивати мур, що відокремлює твори навіть Бредбері й Азімова, Єфремова й Кларка від книжок Томаса Манна й дю Гара, Г. Гріна й Ч. Сноу, К. Федіна й Л. Леонова. ...В переважній більшості випадків наукова фантастика вбирає в художню форму наукові прогнози й утопії, але відображення життя в усіх його суперечностях, зіткнення характерів у всій їхній різноманітності вона все ж не дає, недарма навіть у найталановитіших фантастів часто переважає штамп у зображенні людини, а це не може не позначитися на якості їхньої літературної продукції».

Як бачимо, ідеться не про окремі прорахунки визнаних авторів, а про художню неповноцінність НФ як виду літератури,

про обмеженість її естетичних можливостей. Але насправді все складніше. Образна система НФ оновлює і форму і зміст. Нові структурні ознаки, які ми називаємо «специфікою», передбачають і особливі художні завдання, що не зовсім збігаються із завданнями «звичайної» прози.

## 6

Відомо, що в наш бурхливий час принципово нові відкриття народжуються на гранях або, як кажуть, на стижах кількох галузей знання, при немислимих колисах поєднаннях найрізноманітніших наук. Відомо, що й у мистецтві принципово нові явища виникали і, безперечно, ще виникатимуть на стижах логічних і образних структур. На цих гранях, що далеко ще не притерлися, таяться невикористані можливості, перспективи нових художніх відкриттів.

Між тим XIX століття зберегло звернуті до майбутнього й напрочуд прозорливі слова А. П. Чехова щодо художньої інтуїції, злиття мистецтва з наукою й зумовлених припустимим синтезом грандіозних перспектив творчості.

Все це має прямий стосунок до теми нашої статті.

Французькі письменники говорили переважно про вплив науки на мистецтво. Російський письменник, дивлячись ще далі вперед, пророкував можливість взаємодії.

Очевидно, самому Чехову ці думки видалися такими передчасними, що він їх викинув з листа, адресованого Д. В. Григоровичу. Збереглися вони в чорновому начерку, лише недавно опублікованому в коментарях до Повного зібрання творів.

Ідеться про оповідання Григоровича «Сон Кареліна», в якому, за словами Чехова, «чудово-художньо й фізіологічно правильно» передані «мозкова робота й загальні почуття сплячої людини». І це нагадало Чехову «якесь французьке оповідання, де автор, описуючи дочку міністра, вірогідно, сам того не підозрюючи, дав правильну картину істерії». (Схоже, що було прочитано роман «Шері» Едмона де Гонкура). Далі Чехов посилається на англійського історика Бокля, який у «міркуваннях Гамлета про тлін Александра Македонського й глину бачив знайомство Шекспіра із законом обміну речовин (збереження маси речовини. — Авт.), тоді ще невідомим».

На основі цих трьох прикладів Чехов, письменник і лікар, — тут зливаються обидві професії — визначає «здатність художників випереджати людей науки». Справді, світова література, особливо філософська поезія, знає багато блискучих випадків здогадів, що випередили науку.

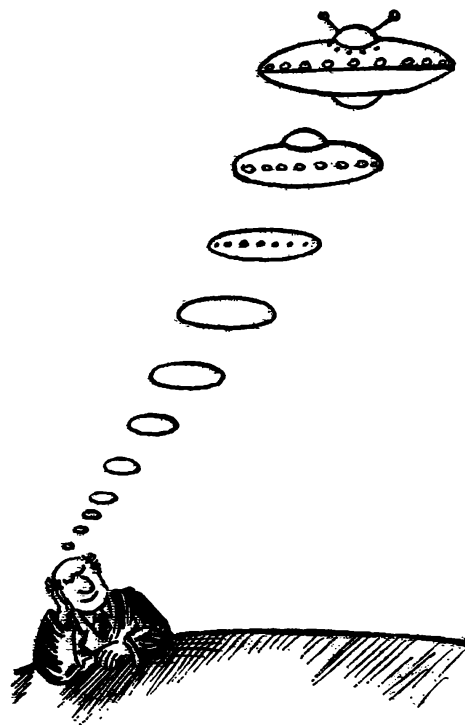
Конкретні передбачення, що пізніше підтверджувалися, намічались на основі відчутних тенденцій — чи то перспективних досліджень, чи то тільки гіпотез. Один з класичних прикладів поєднання інтуїції з науковим розрахунком на основі ньютонівської механіки — траєкторія і приведення в Тихому океані, в точно зазначеному пункті, залученого з Флориди місячного снаряда Жюль Верна, що випередив на ціле століття реальні можливості техніки («Із Землі на Місяць», «Довкола Місяця»).

«Гіперболеїд» Гаріна в романі О. Тен-

стого здавався необґрунтовано фантастичним, поки не було винайдено лазери. Голографія підтвердила можливість «висячих у повітрі» об'ємних зображень у «Тіні минулого» й «Зоряних кораблях» І. Єфремова. Навіть у деяких з новел О. Гаріна, письменника далекого від НФ, несподівано виявилися провіщення загадкових психофізичних станів, що нині отримали своє пояснення («Сила незбагненого», «Таємнича платівка» та ін.), передчуття небезпеки поневолення свідомості технізованим побутом, фетишизації предметного світу («Сірий автомобіль») — усього того, що виразилося в наш час у викривальній антиміщанській темі «хижих речей віку».

Іноді бувають напрочуд точні влучення в мішень часу. В романі Г. Уеллса «Визволений світ» (1913) перша атомна електростанція стає до ладу 1953 року. Як відомо, перша в світі АЕС почала діяти в СРСР 1954 року. Ленінградський інженер В. Нікольський у книжці «Через тисячу літ» (1928) писав, що перший атомний вибух буде здійснено 1945 року. А 1944 року ФБР намагалося звинуватити молодого фантаста К. Картмілла в розголошенні надтаємних відомостей щодо «Манхеттенського проекту». Насправді ж автор оповідання, нічого не знаючи про «урановий проект», користувався відкритими науковими публікаціями довоєнної пори, які дозволили йому «розсекретити» силу й радіус дії ударної хвилі, площу радіоактивного зараження та інші смертоносні фактори вибуху атомної бомби.

Можна не сумніватися, що й у найновіших творах фантастики приховуються ті чи ті передбачення, які колись здійсняться, але коли і які саме поки що важко сказати. Проте достовірність фантастичних образів співвідноситься з логікою історичного розвитку, з перспективами науки й техніки та інших суспільних факторів, незалежно від того, чи справді виявляться



прогностичними висловлені фантастом припущеннями.

Повернімося до Чехова.

Дивують і воістину пророчі рядки, надані в тій же чернетці листа Григоровичу майже сто років тому, в лютому 1887 року, коли НТР у її нинішньому розумінні маячила десь за горами часу, й нікого не хвилювали проблеми взаємодії науки й мистецтва.

«Я подумав, — розмірковує Чехов, — що почуття митця варте іноді мозку вченого, що те й те мають одні цілі, одну природу, і що, можливо, з часом при вдосконаленні методів їм судилося злитися разом у гігантську жажливу силу, яку важко тепер і уявити собі».

Чи так це насправді? Хоч би як там було, а вловлена Чеховим тенденція стає дедалі відчутнішою.

## 7

Бурхливе піднесення НФ з середини століття й пережиті нею метаморфози (про них ми й поведемо мову) по-своєму відбивають наслідки, викликані науково-технічною революцією і величезними соціальними струсами, що за короткий історичний строк змінили політичну карту планети.

Література відбиває життя, але й життя відбиває літературу, здатну формувати інтереси, настрої, смаки, надихати прикладами, впливати на вибір покликання. Перетворення фантастики на помітне явище сучасної культури і її вплив на свідомість — факти, з якими не можна не рахуватися.

Майбутнє народжується в сучасному. Сьгоднішні діти й підлітки зустрінуть третє тисячоліття в розквіті творчих сил, житимуть, працюватимуть, прийматимуть відповідальні рішення в зовсім нових умовах. Здатність фантастики розглядати життєві процеси ніби крізь чарівні скельця, що пришвидшують плін часу, психологічно готує молоді покоління до сприйняття майбутнього світу.

Один з аспектів активної ролі фантастики — її зворотний вплив на науку, зокрема на космічні дослідження. Почалося це з романів Жюль Верна, що розбудили прагнення Ціолковського. Фантастика, за визнанням космонавтів, надихаючи наукові пошуки, наблизила космічну еру. Письменники-фантасти підготували своїх читачів до думки про майбутній вихід у космос і правильно намітили основні етапи проникнення в світовий простір — від штучних супутників до освоєння Позаземелля, — передбачивши навіть деякі екстремальні ситуації, з якими космонавтам випало зіткнутися на практиці.

І, можливо, найсуттєвіше — фантастика, активно впливаючи на свідомість, змінила масштаби бачення. Допомогла нам відчутти себе землянами, які відповідають за планету, за весь людський рід як феномен біологічної еволюції — єдиний у Сонячній системі, а може — хто знає! — й у значній частині Галактики, унікальне вогнище Розуму, яке ми, люди, зобов'язані зберегти на вічні часи.

Досягнення науки й техніки зменшили земну кулю, зробивши її загальним над-

банням, яким нікому не можна розпоряджатися зі своєї примхи!

Історичну неминучість космізації мислення передбачили фантасти. Чи ледь не головну заслугу автора «Туманності Андромеди» (1957) можна вбачати саме в тому, що він уперше прилучив мільйони людей до космічного світосприйняття, художньо втілюючи в дерзновенній гіпотезі Великого Кільця Світів давню мрію Ціолковського: «Кожна планета, з плином часу, об'єднується, відкидає все недосконале, досягає найвищої могутності й прекрасного суспільного устрою... Об'єднуються також найближчі групи сонць...»

Сучасна НФ перейнята космічним світосприйняттям. Вона наблизила до людства Всесвіт, допомогла відчутти найтонші діалектичні зв'язки часткового й загального, нескінченно малого й нескінченно великого між людиною й технікою, людиною й природою. Сміливі припущення, які ще кілька десятиріч тому могли видатися містичними, відбивають у примхливих сюжетних сплетіннях «божевільні ідеї» науки й парадокси сучасного світу, в багатьох відношеннях ще фантастичніші, ніж сама фантастика.

Кажучи фігурально, наука тепер «усе може». Але чим наука могутніша, тим ясніше їй самій, що, крім обмежень законодавчих, потрібні й моральні регулятори. Адже й на рівні експериментів, що ведуться сьогодні, коли йдеться «тільки» про трансплантацію органів, існуючі правові норми виявляються явно недостатніми. Що ж тоді казати про самовільне створення не в такому вже далекому майбутньому організмів з наперед заданими властивостями! «Біоконструювання», на думку самих учених, може зрівняти людину з божеством або перетворити її на диявола, якщо буде використане в недобрих цілях. А що ж тоді казати про нагромаджені засоби руйнування, навислу над народами світу небезпеку тотальної ядерної катастрофи?

Етика — ключовий пункт сучасної фантастики. В її найкращих творах пробивається «категоричний імператив» сумління й добра. Так пишуть про новітню реалістичну прозу. Те саме можна сказати й про фантастику. Серйозні письменники різних країн єдині в моральних прагненнях, і хвилюють їх схожі проблеми відповідальності перед теперішнім і майбутнім. Одна з них — навчитися поводитися з власними знаннями. Друга — зберегти Землю для наших дітей і онуків. Жюль-вернівський пафос підкорення природою змінився пафосом її збереження на нових раціональних засадах (реставрація, перетворення, вдосконалення). І третя проблема, що витікає звідси, — навчити людину бути добрішою, ніж вона є.

Переорієнтування фантастики з технічних тем на етичні — в річищі загальнолітературних пошуків. Специфіку визначає не вибір сюжетів (вони можуть бути й земними, й космічними) і не особливі художні засоби (діапазон їхньої надзвичайно широкій), а скоріше кут зору: перед людством постали глобальні проблеми, і розв'язувати їх можна тільки спільними зусиллями. Звідси тяжіння до загальності, до співробітництва, до взаємної допомоги, подолан-

ня національної замкнутості, до гуманізму і як одного з його виявів — інтернаціональних почуттів. В цьому плані дістає історичне пояснення така популярна «тема контактів», які приводять не тільки до ворожих зіткнень чи мирних торговельних угод, — ситуацій, властивих насамперед американській НФ; є й інше, що відбиває нові віяння: міжнародний склад галактичних експедицій, дружні зустрічі з інопланетянами, допомога відсталим гуманоїдним цивілізаціям...

«Фантастика зугубо інтернаціональна за своїм духом, за своїми завданнями... вона вчить людей бути разом», — заявив японський фантаст Сакьо Комацу. Його підтримує Кобо Абе, який зауважив з приводу однієї із своїх п'єс, що її головна ідея — «злитість світу, неможливість самотності». «Історія досягла точки», — сказав Айзек Азімов, — коли людству більше не можна ворогувати... І я цілком серйозно вважаю, що наукова фантастика — одна з ланок, які допомагають згуртувати людство».

Мабуть, нема потреби далі наводити висловлювання. Їх можна було б цитувати ще дуже багато. Все це протистоїть націоналістичним настроям, які, на жаль, ще не відійшли в минуле.

У романі Павла Вежинова «Загибель Аякса», вражаючому творі болгарської НФ, люди Землі демонтують гігантський зоряний корабель, надбання всього людства, щоб за допомогою потужних енергетичних установок повернути обмерзлу планету в систему Сігма (сузір'я Кассіопея) на її попередню орбіту й відродити гаснучу цивілізацію. Люди звершують цей безкорисливий подвиг, позбавляючи себе можливості повернутися до Сонця, в ім'я утвердження братерства на засадах розуму.

В уже згадуваному романі Азімова «Самі боги» людяність протиставляється холодному егоїзмові, корисливості, бездушності й на «паралельній планеті», де розумні істоти, на думку автора, складаються із згустків розрідженої матерії.

Кредо людей далекого майбутнього: «Людина всьому розумному й доброму у Всесвіті — друг», сформульоване С. Снеговим у романі-трилогії «Люди як боги», цілком підходить і до романів французького фантаста Ф. Карсака «Цей світ — наш» і «Прихідці нізвідки», що поетизують галактичну співдружність високих цивілізацій, для яких збереження миру на численних планетах Молочного Шляху стає неперушим законом. У того й того письменника інтернаціональні ідеї нашого часу звеличені до всесвітньої гіперболи. Національне (культура кожної планети) сприймається як часточка Загального. Людство в своєму русі в космосі стикається з іншими розумними цивілізаціями, відмінними і біологічною життєдіяльністю. Дивовижні пригоди героїв є сюжетним розкриттям цих загальних законів, що визначають суть задуму і Ф. Карсака, і С. Снегова. Хоч які різні їхні творчі почерки, упадає в око схожість прийомів і навіть деяких епізодів. І справа не тільки у «філіації ідей», яка приводить у НФ до різючих збігів, але й у єдності ключових передумов, підказаних невідкладним завданням епохи: відстояти

мир і життя на землі! Світ без воєн, без насильства, без расових передсудів, без загроз ядерних катастроф — мрія обох фантастів, що виразилася в гіперболічних образах.

Той факт, що НФ тягнє до синтезу наукового й художнього бачення, той факт, що вона багатофункціональна й несе в собі додаткові смислові навантаження, не стирає людинознавчого начала, властивого їй, як і будь-якому видові мистецтва. Крім відзначених вище особливостей, своєрідність полягає ще в тому, що, розсовуючи просторово-часові межі, набуваючи в космічному світовідчутті небаченої досі масштабності, НФ підносить людинознавче начало до людствознавчого. Науковий фантаст, що володіє, крім художнього таланту, вмінням масштабно мислити, здатний побачити весь айсберг, а не одну восьму, що перебуває на поверхні.

## 8

Переломні моменти історії, соціальні революції, наукові й промислові перевороти посилюють інтерес до фантастики, до утопічної літератури, до науково-технічного прогнозування. Соціальні й духовні струси в кожен з таких періодів приводять до спроб не тільки теоретичного, а й образного осмислення майбутніх суспільних перетворень.

Глибоке й досі незастаріле трактування утопічної літератури ми знаходимо в статті Лесі Українки «Утопія в белетристиці».

Розглядаючи багато творів від Платона до «Маслинових гілок» Метерлінка, близька до марксизму письменниця відокремлює позитивні соціальні утопії від песимістичних, автори яких не уявляють собі розвитку суспільства поза межами капіталістичної системи й не бачать ніякої перспективи для людства (Еміль Сувестр, Бульвер-Літтон та ін.). Різко негативне ставлення до таких творів, які ми називаємо тепер антиутопічними, не заважає Лесі Українці бачити слабкості та художні недоліки позитивних утопій. Цілком справедливі її зауваження про шаблонні прийоми перенесення героя в майбутнє за допомогою сновидінь, летаргії або гіпнозу й невдячної ролі «екскурсовода», без якого не обходиться майже жодна утопія (цих застарілих штамів не позбулася й сучасна фантастика).

Умоглядні, без достатніх філософських підвалин, спроби створити еталон людини майбутнього, як підмітила Леся Українка, не мають великого успіху.

Для сучасної прогресивної фантастики якраз характерне те, що в ідеальних героях типізуються кращі риси сучасників. В особливих умовах і вкрай загострених ситуаціях розкриваються безмежні можливості людського розуму й серця. «Життєва правда» майбутніх днів співвідноситься з реальним історичним досвідом, продовженим подумки в часі. А між тим соціальні зрушення, науково-технічна революція у своїй безперервній динаміці постійно змінюють обличчя світу. Від розуміння спрямованості цих процесів залежить і ставлення до самої людини, її ролі й місця в світі майбутнього. Тут проходить демаркаційна лінія різних футурологічних уявлень і — відповідно — соціальних моделей.

Якою буде людина? Що її чекає? Простежимо цю тему в розвитку спочатку на «негативних» моделях.

Поширені в науковій фантастиці кінця минулого — початку нинішнього століття песимістичні прогнози відбивають не тільки глибокі соціальні зсуви, викликані механізацією праці, а й відкинуту нині теорію регресивної біологічної еволюції homo sapiens. Людина майбутнього зображується як хирлява істота з величезним черепом, павуковими ніжками й ручечками, що харчується синтетичними таблетками.

Або ще похмуріша перспектива: людина — жертва односторонньої цивілізації, потворний придаток конвеєрного виробництва. Інтелектуал у миршавій тілесній оболонці — доля обраних; напівтварина із зародковими розумовими здібностями — доля переважної більшості. Карикатурні зображення людини майбутнього ми бачимо на малюнках Альбера Робіда до його власного роману «Двадцять століття. Електричне життя» (1883). Уеллс доводить до моторошної алегорії наслідки граничного розподілу праці й підкреслює бездушність механічної цивілізації («Машина часу», «Війна світів», «Перші люди на Місяці»). Розробляють подібні теми й російські фантасти, аж до Олександра Беляєва (в маловдалому романі «Боротьба в ефірі», 1928).

Другий варіант. Людина лишається людиною, тобто не втрачає свого обличчя, але потрапляє під владу машини, що витісняє її з усіх сфер життя. Машина годує, гріє, освітлює, одягає, розважає, «подає» і... поневолює. Неполадки в розгалуженій системі «подавання» загрожують загибеллю. Люди забувають своє минуле, втрачають знання. Пам'ять про Землю й Сонце, про квіти й зорі переходить як легенда з покоління в покоління. Символічна драма Валерія Брюсова «Земля» і повість Едварда Форстера «Машина зупиняється» — тповіді для початку століття машинні містерії.

Розвиток цієї теми — універсальний комп'ютер: сховище світової статистики, економічної і демографічної інформації, щоденних світових новин, відомостей про мільярди особин, що кишать у всепланетному людському вулику. Комп'ютер досягає всевладдя, відокремлюється від своїх творців, уявляє себе богом або стає богом. Гіпотеза про всеохопливий мозок не раз нашоувала Азімова на філософські роздуми й сатиричні випадки («Усі гріхи світу», «Останнє питання» та ін.), відбилася в англійській фантастиці («Геній не може помилятися» Д. Мак-Інтоша), в творчості письменників НДР (роман Г. Гаузера «Мозок-гігант») тощо.

Тіснота, нудьга, отруєне повітря великих міст, будівництво по вертикалі — вгору й вниз, з безперервним заглибленням підземних ярусів, кричущі соціальні контрасти породжують кошмарні картини міст майбутнього і всевладдя страхітливих олігархів. Започатковує цю тему той же Уеллс романом «Коли сплячий прокинеться», продовжують Дж. Лондон («Залізна п'ята»), А. Оссендовський («Майбутня боротьба») та інші автори початку століття, аж до сучасних письменників Заходу. «Сталеві печери» А. Азімова, «Посуньтесь! Посунь-

тесь!» Г. Гарісона — апогей дисгармонії.

Варіант третій. Самодостатню особистість заміняють серії стереотипних близнюків, призначених для виконання певних обмежених функцій. Люди штучно вирощуються в особливих інкубаторах і поділяються на касты — альфа, бета, гамма і т. д. Найчисленніша каста — епси́лони, робітники, здатні тільки до фізичної праці й позбавлені найменшого інтелекту. Таким чином, підтримується «спільність, стандартність, сталість» Світової Держави. В «Чудовому новому світі» (1932) Олдоса Хакслі, не першій і не останній антиутопії такого зразка, науки мають лише прикладне значення, а для мистецтва й літератури зовсім не лишається місця.

Ще один крок — і людина стає зайвою. Логічне завершення загальної автоматизації та кібернетизації — заміна людини роботом. Властиві капіталістичному суспільству тенденції проектуються в майбутнє й доводяться до абсурду. В наш час це чи не найпоширеніший мотив західної фантастики. Вже не безлика машина, а робот-двійник витісняє людину з усіх життєвих сфер. Кібернетичний Апокаліпсис уособлюється в образах людей, в яких усі частини тіла, за винятком мозку, замінені протезами. Або ще страшніше: пам'ять і свідомість загиблої людини консервуються в її кібернетичній біокопії, зменшеній до кількох дюймів. Дубль живе на лабораторному столі в майстерно змодельованому місті, в «своїй» квартирі, не підозрюючи, що він не справжня людина, а робот, на якому випробовуються нові способи реклами. Такий сюжет повісті Фредеріка Пола «Тунель під світом».

Схожу ситуацію обіграє, наприклад Лі Гардінг в оповіданні «Пошуки». Після довгих блукань по величезному мегаполісу людина вибирається на вільний простір, з подивом бачить незамкнутий простір, уперше в житті потрапляє в сад і, всупереч забороні сторожа, зриває троянду. Квітка відразу ж в'яне, згортається, перетворюється на пливку. Все фальшиве в цьому «кедемі» — і дерева, і квіти, і трава! Втікач у гніві вдаряє сторожа — і мимоволі огляне його внутрішній механізм. І сторож несправжній! Але тут з'являються поліцейські й наводять порядок: відключають надто емоційного робота, який не підозрює, що він робот.

Такі сюжети нескінченно варіюються. Типологія ж зводиться до небагатьох мотивів. Людина й робот взаємозамінні. Робот вважає себе людиною. Людина стає роботом.

Туга за втраченою живою природою, ненависть до мурашиного капіталістично-кібернетичного урбанізму, нівелювання мислення й нівелювання особистості породжують драматичні колізії, що ґрунтуються на тривіальній концепції: в споконвічній антиномії індивіда й суспільства людина передбачається незмінною, хоч би як змінювався довколишній світ, а позаособові сили — трансцендентними, позасоціальними, і, по суті, також незмінними. Людина лишається наодинці з Фатумом. Так сучасна західна фантастика в певних аспектах набуває рис «міфотворчості», перетворюється на «міфологію» соціального відчуження.

В наші дні безперечно лідирує фантастика соціальна, що досліджує безліч різноманітних світів і здатна водночас охопити в комплексі багато взаємодіючих чинників. У цьому її епічність і один із шляхів зближення з головним потоком літератури. Нова риса сучасної фантастики, що характеризує твори І. Єфремова, деякі з романів Урсули Ле Гуїн, Ф. Херберта, А. Кларка, С. Лема та інших авторів з об'єктивно-історичним мисленням — не тільки широке охоплення проблем, а й реалістична структура оповіді, що відповідає монументальності задуму — скрупульозно й якомога об'єктивніше відобразити уявний світ. «Якщо говорити про художній метод сучасної фантастики,— зазначає В. Гаков,— то він дивним чином переплівся з методами, наприклад, філософсько-історичної прози — і там і там для постановки глибоких проблем так само необхідне старанно продумане й детально виписане історичне «тло».

Конструктивні соціальні концепції західній фантастиці, як правило, невластиві. В найкращих творах виражається в прямій або алегоричній формі неприйняття самого ладу життя, що допускає «знелюднення» людини, безсоромне використання досягнень науки й техніки на шкоду людям. Разом з тим поневолення свідомості панівною соціальною системою та її ідеологічними надбудовами, нездатність протиставити «світловому злу», яке уявляється іноді непомітним, життєстверджуючу позитивну концепцію, обмежує, якщо не замикає, історичний обрій. Нескінченні науково-технічні можливості звичайно приєднуються до старого базису й незмінних, по суті, економічних відносин. У соціологічних побудовах світів майбутнього прихильники «твердої» (традиційної) НФ переважно більшістю виступають як технократи. Критика системи йде «зсередини» й майже ніколи — «іззовні».

І все ж іноді трапляються винятки. Спроби змоделювати безкласове суспільство, здорову в основі соціальну структуру, яку можна вдосконалювати, ми знаходимо, наприклад, в утопічному романі Урсули Ле Гуїн «Знедолені» й частково в романі Рене Баржевеля «З п'ятьма часів». У всякому разі, роман Ле Гуїн — рідкісний взірєць американської фантастики, де автор рішуче по-

риває з традицією наділення героїв звичними атрибутами сучасної буржуазної людини й беззастережно засуджує капіталістичний лад на противагу перспективному суспільству, що ґрунтується на комуністичних принципах, хоча, щоправда, і в обмеженому розумінні.

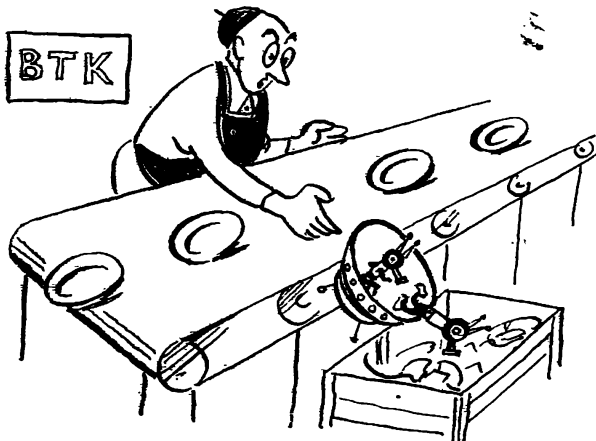
В різних країнах з'являються також твори, побудовані на імовірності нетехнологічної цивілізації, що не відокремилася від природи. «Мастаки планети Ксанаду» Т. Старджона — модернізована руссоїстська утопія.

Але для сучасної соціальної фантастики особливо характерний елемент попередження, яке у песимістів переходить в антиутопію. Застерігати сьогодні від необачних шляхів, які можуть виявитися фатальними завтра,— в цьому «надзавдання» попередження. Такий роман, за справедливим зауваженням Є. Парнова, «лише тоді досягає своєї мети, коли він не просто показує зло, а викриває його соціальне коріння, активно з ним бореться».

Звичайно романи «попередження» й антиутопії сприймаються як синоніми. І справді, жанрові ознаки загалом однакові: і тут і там негативні соціальні побудови. Та все ж, без сумніву, відмінності є, і проходять вони по світоглядній лінії. В тому й тому випадку головною зброєю митця стає гіпербола соціального зла, чисто в сатиричному вбранні. Тому доречно буде нагадати чудове висловлювання Салтикова-Щедріна: «... Щоб сатира була справді сатирою й досягла своєї мети, потрібно, по-перше, щоб вона давала відчуття читачеві той ідеал, з якого виходить творець її, і, по-друге, щоб вона цілком ясно усвідомлювала той предмет, проти якого спрямоване її жало».

Загальний конформізм, стандартизація життя, всесіяла жахливих олігархій, усе ті самі міста-спрути, розпач і некомунікабельність самотньої людини в роз'єднаному світі, втеча від дійсності в ілюзорний світ або в умовне майбутнє, де також доводиться платити податки, догоджати босам, треміти під дамковим мечем безробіття, — на такому приблизно соціальному тлі розгортається дія сотень і тисяч творів сучасних фантастів Заходу. Одні впадають у богушукання, закликаючи до поєднання науки з релігією, інші за найвищу мудрість видають ескапізм. «У цій літературі мені подобається проповідувана нею втеча від дійсності», — заявив англійський письменник Майкл Муркок.

Ескапістських романів на Заході сила-силенна. Багато з них перейняті смутком, написані з вражаючою силою, але в підсумку пасивне неприйняття життя в його формах, що склалася, і невіра в майбутнє кличуть не вперед, а назад. Але й тут далеко не все однозначно. Якщо, наприклад, Андре Дотель у повісті «Острів залізних птахів» протиставляє сучасному теперішньому підновлену патріархальну ідилію, первісну принадле ремісницької праці, то, скажімо, Джек Фінней у талановитому романі «Між двома часами», порівнюючи очима героя вік нинішній і вік минулий, аналізує сьогоднішній день з погляду минулого, і це допомагає йому виявити суперечності під дещо незвичним кутом зору.



Безрадісні, намальовані з болем і гнівом картини майбутнього сповнені тривоги за долю світу, але не вселяють ні найменших надій. Потворні явища теперішнього, підняті над часом і простором, паралізують соціальну уяву. Тут зміна дійсності подається як антирозвиток. Негативне ставлення до НТР — зворотна ознака її впливу: «історичний песимізм, заперечення ідеї прогресу, недовіра до розуму, прославлення примату підсвідомого, інстинктів, апеляція до вічної і незмінної природи людства...» (А. Левін).

Те, що пише радянський дослідник Є. Мелетинський про Ф. Кафку, якоюсь мірою можна застосувати й до модернізму в сучасній фантастиці: «...Незбагнена сутність світу й людини виступає на феноменологічному рівні як фантастика абсурду...конструювання сюжету в нього є безпосереднім і досить цілеспрямованим конструюванням символічної моделі світу... Міфотворча фантазія Кафки... виражає модерністський стан свідомості... зокрема феномен відчуженості, нівелювання людської особистості, екзистенціального самотності індивіда в сучасному соціумі і т. ін.»

Таке світосприйняття, не торкаючись нюансів, наклало похмурі тіні на романи видатного англійського письменника У. Голдінга («Володар мух», «Шпиль» та ін.) і на творчість його співвітчизника, знаменитого на Заході фантаста Дж.-Г. Болларда, що зробив своєю улюбленою темою кінець світу, тотальну катастрофу з усіма жахами, які тільки можна собі уявити. Останніми роками причини загибелі перемістилися в його книжках із сфери космічної в духовну. Тепер він зображує «не всесвітні катаклізми, а не менш страхітливе спустошення в душах людських», творить образи «тотального відчуження людини в умовах сучасної буржуазної цивілізації» (В. Скороденко).

Справа, звісно, в ставленні до дійсності й естетичних принципах, а не в «протипоказаності» самих катастроф. Іноді без них не можна обійтися. Скажімо, Сакьо Комацу в романі «Загибель Японії» показує, як люди солідарними зусиллями приймають і розміщують у інших країнах сто мільйонів японців. У цьому випадку катастрофа як сюжетний хід виправдана гуманністю задуму.

У фантастичних творах західних авторів людство тисячі разів гинуло від атомної зброї, від всесвітніх потопів, землетрусів, обледеніння, зіткнень з іншими планетами, від перегріву або загасання Сонця тощо. Важливо тільки вигадати привід. Найчастіше — це пересічний прийом, що дозволяє загострити сюжет і полоскотати нерви читачів, рідше, як для Болларда, — «іманентна необхідність», що виражає світовідчуття, і ще рідше, як для Невіла Шюта, автора роману «На останньому березі», — крик душі, прагнення застерегти від небезпеки: «Люди, отямтесь, поки не пізно!» В поширеності теми загальної загибелі можна углядати й відголоски концепцій руху історії по замкнених циклах

Фантастика багато бере від міфів і сама в свою чергу породжує міфи.

Стараннями американських та англійських фантастів розроблена умовна схема «галактичної історії» людства. Складалася во-

на поступово, під пером багатьох письменників, але завершених обрисів надав їй А. Азімов у трилогії «Засновники» (1942—1949), де намічені найважливіші віхи етапного освоєння Всесвіту.

У викладі Д. Уолхейма, автора книжки «Творці Всесвіту. Наукова фантастика сьогодні» (Нью-Йорк, 1971), галактична історія розвивається за такою схемою:

Космічні подорожі в межах Сонячної системи. Перші колонії на планетах, їхні взаємини із Землею. Інші цивілізації, зіткнення з ними, взаємодія культур, земні колонії за межами Сонячної системи. Виникнення галактичної імперії під проводом землян. Її розквіт, розширення, конфлікти з іншими цивілізаціями на окраїнах Галактики або позагалактичними. Розпад Галактичної імперії внаслідок внутрішніх суперечностей. Деградація і регрес. Повернення колишніх колоній до варварства. Руйнування космічних зв'язків. Нове піднесення галактичної цивілізації. Відновлення єдності. Дослідження інших галактик і всього Всесвіту. Вихід в інші виміри. Спроби проникнути в найприхованіші таємниці світобудови. Кінець Всесвіту. Почагок нового циклу...

Ця своєрідна «міфологія», прийнята за мовчазною згодою майже всіма західними фантастами й мільйонами читачів фантастичних книжок, уміщує в свої рухомі межі безліч сюжетних варіантів. Але за всієї її широти й масштабності «галактична історія» аж ніяк не вільна від стереотипів буржуазного мислення. По-перше, в ній зберігається ідея творчої сили, тобто бога, і розвиток відбувається по замкнених циклах, а по-друге, людство, оволодіваючи Всесвітом, останніми таємницями буття, не може розлучитися з «примарами» — соціальними інститутами, психологією, передсудами давноминулих епох. Щоправда, іноді це здається зумисною умовністю, що дозволяє мовби освітити прожектором непризвичайні сторінки дійсності. Але метафізичні уявлення про незмінність людської природи все одно лишаються непохитними.

Серед тих небагатьох, хто намагається мислити в літературах капіталістичних країн нестандартно, слід згадати Урсулу Ле Гуїн. На противагу моделей технократичних суспільств, ця письменниця, як уже зазначалося, конструює моделі світів, здатних до гармонійного розвитку.

В найкращих і рідкісних своїх проявах американська НФ перебуває в різкій опозиції до офіційної ідеології. І тут є також своя традиція. За свідченням Джудіт Меррілл, що підтримала бунт англомовних фантастів другого повоєнного покоління проти співців «технотронної ери», в часи маккартизму НФ була «фактично єдиним відображенням політичного клімату в США». В завуальованій, але недвозначній формі багато хто з видатних фантастів рішуче засудив «холодну війну» й шалену гонку озброєнь.

До радикального висновку приходить американський критик Б. Френклін, який заявив, що цінність НФ визначається тим, наскільки глибоко й точно їй вдається відобразити природу капіталізму й передбачити перспективи цієї ворожої людині соціальної системи.

В роки «брудної війни» у В'єтнамі ве-



лика частина відомих фантастів США виступила з антивоєнною відозвою. Антимілітаристські прагнення прогресивних англо-мовних фантастів, не кажучи про письменників інших капіталістичних країн, виразно проступають і в наші дні.

Але не можна забувати й про те, що НФ — дволикий Янус у тому розумінні, що може відображати з випередженням прогрес і регрес, мораль і антимораль. Будь-який опис «антирозвитку» — романи жахів і антиутопії — реальний остильки, оскільки вказує реальні тенденції «антирозвитку», що повертає назад соціальний прогрес. Як часто зустрічаються твори західних авторів, у яких невідповідність техніки й моралі визнається не тимчасовим явищем в історії людства, а позаісторичною категорією! Від твору до твору розрив поглиблюється, людство деградує, і ось сторінками книжок розгулюють пітекантропи з лазерною зброєю, чингісхани, що підривають світи. Кінець світу, загальна загибель, здичавіння випадково віцїлілих, початок нового циклу...

В антиутопіях змальовуються картини небажаного майбутнього Землі й людства. В основі — все та сама тривіальна концепція для всіх часів стабільної психіки й незмінної душі. В основі — невіра в соціальний прогрес, боязнь деградації, можливості повторення таких ситуацій, коли техніка потрапляє до рук пітекантропів.

У світі «вільної» конкуренції, де культура сусидить з антикультурою, телевізіація підмінює цивілізацію, поточне виробництво культурної дешевини, всілякі сурогати літератури й мистецтва перетворюються на духовні наркотики, на комерційну «фабрику снів», — антигуманні концепції особливо небезпечні, бо тиражуються безперервним потоком у грубій, вульгарній обробці, і не тільки друкарським способом. У цій книжковій продукції посідають своє місце й ремісничькі «антиутопії», і романи жахів, і безшабашні «космічні опери», що утверджують право сили, жорстокість і цинізм супермена як природні норми моралі. В таких умовах серйозним авторам нелегко пробиватися до широкої аудиторії.

Так, технічний прогрес автоматично не веде до духовного. Людина змінюється куди повільніше, і за її свідомість ведеться боротьба. В суперечливому процесі руху історії, з припливами й відпливами, штормами й штилями, старе протидіє новому, «мертві хапають живих». Водночас пожевтнева історія ХХ століття — виникнення могутнього табору соціалістичних держав, визвольні національні рухи, що пришвидшили процес деколонізації, грандіозні зміни, які відбулися за короткий час у всіх без винятку сферах життя, — незаперечно свідчить про те, що свідомість і психіка мільйонів людей аж ніяк не лишаються незмінними. Суспільний прогрес — у широко-

му історичному плані — не може мати іншої мети, крім досягнення соціальної справедливості, всебічного розвитку й духовного збагачення особистості.

В розумінні завдань і своєрідності НФ прогресивні письменники різних країн в основному солідарні. Ідейні розбіжності менше помітні в деклараціях, ніж у самій творчості. Тому доводиться говорити про крайні межі футурологічного бачення.

Радянська, ширше — соціалістична НФ виходить з гуманістичних ідеалів, що утверджують перемогу розумного й доброго начала в світі, віру в непорушні закономірності історичного прогресу при всіх його суперечностях і зиг-загах, віру в людину та її майбутнє, яке не мислиться без постійного вдосконалення й нескінченних пошуків. Ми бачимо перетворену Землю, людство, що злилося в єдину всесвітню комуністичну родину й забуло про соціальні, станові й расові антагонізми. В цих позитивних моделях науковий і соціальний розвиток ніколи не досягає «стелі». Ідилічна статичність утопій чужа сучасним позитивним концепціям. Нові суперечності штовхають до нових звершень. Досконале суспільство, розв'язуючи свої конфлікти, досягає ще більшої досконалості. Історія, яка ще не відбулась, але яка вже мовби зафіксована, має багатоваріантні побудови позитивних і негативних моделей — втілення в образах, в дії уявлень як про комуністичний ідеал, так і про реальні небезпеки, що загрожують нині цивілізації. Багатоваріантність уявних конфліктів і ситуацій дозволяє «програвати» їх у різних регістрах. Але будь-які побудови не виявляються замкнутими — без виходу в історію майбутнього. І це головне.

У фантастичних творах, як і в самому житті, на перше місце тепер висуваються моральні чинники. Ідеї стають матеріальною силою, коли заволодівають масами. «Комуністичне виховання, — твердить І. Єфремов, — зовсім не соціальна надбудова, як ми думали раніше. Це продуктивна сила суспільства». Корисливість, егоїзм, невихованість, несумлінне ставлення до праці, уярмлення владою речей як показник відсутності духовної культури — серйозні перешкоди на шляху досягнення соціальної гармонії. Боротьба з живучими «реліктовими» явищами безмірно підвищує, як писав Єфремов, педагогічну місію наукової фантастики.

Виховання Людини в людині — найважливіше завдання часу. Від високої свідомості, чесності, стійкості тих, хто живе нині, і тих, хто прийде слідом за нами, залежить майбутнє всього людства, залежить реальний вигляд майбутнього, яке твориться з випередженням на сторінках фантастичних книжок.

*Ленінград*