

**Футурологічний
конгрес.
Фантастичні світи
Станіслава Лема**

*За редакцією
Дмитра Шевчука та Олександри Вісич*

Острог
Видавництво Національного університету
«Острозька академія»,
2022

УДК 821.162.1
Ф 94

*Рекомендовано до друку вченою радою
Національного університету «Острозька академія»
(протокол № 12 від 26 травня 2022 року)*

Рецензенти:

Марія Петрушкевич, докторка філософських наук, доцентка;

Оксана Пухонська, докторка філологічних наук, доцентка;

Сергій Русаков, кандидат філософських наук.



*Книга видана за сприяння
Генерального Консульства РП в Луцьку*

Konsulat Generalny
Rzeczypospolitej Polskiej
w Łucku

Ф 94

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема: колективна монографія / за ред. Дмитра Шевчука та Олександри Вісич. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2022. 260 с.

ISBN 978-617-8041-15-1

DOI 10.25264/978-617-8041-15-1

Книга присвячена творчості відомого польського письменника-фантаста Станіслава Лема. Наукові розвідки, що представлені в книзі, були презентовані на міжнародній конференції «Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема», організованій Національним університетом «Острозька академія» спільно із Генеральним консульством Республіки Польща в Луцьку. Запропоновані студії присвячені постаті Лема у контексті сучасної культури, його світоглядним орієнтирам та філософському підґрунтю фантастичних творів, ідентичнісним координатам письменника на перехресті його літературної, філософської та футурологічної іпостасей. У фокусі досліджень перебувають найвідоміші твори автора, які висвітлено у різних теоретико-методологічних аспектах. Зокрема, проаналізовано україномовні переклади окремих текстів Лема, естетику кіберпанку на матеріалі його оповідань, художню реалізацію апокаліптичних мотивів; деструкцію детективного жанру в доробку автора. Великий спектр інтерпретацій отримав роман *Соляріс*.

Книга буде цікавою для дослідників сучасної фантастичної літератури та широкого кола читачів.

УДК 821.162.1

ISBN 978-617-8041-15-1

DOI 10.25264/978-617-8041-15-1

© Автори, 2022

© Вид-во НаУОА, 2022

ЗМІСТ

Олександра Вісич, Дмитро Шевчук ВСТУП	5
Дмитро Шевчук ФЕНОМЕН ЛЕМА	9
Андрій Дахній СТАНІСЛАВ ЛЕМ І ЙОГО ІДЕНТИЧНОСТІ: ЛІТЕРАТОР, ФІЛОСОФ, ФУТУРОЛОГ	25
Тетяна Мельничук ФЕНОМЕН СТАНІСЛАВА ЛЕМА У ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	41
Якуб Гомулка ПОСТСУЧАСНІСТЬ ЯК КРИЗА. ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРИ СТАНІСЛАВА ЛЕМА	56
Олександра Вісич МОДЕЛЮВАННЯ ПОСТЛЮДИНИ У РОМАНІ <i>ФУТУРОЛОГІЧНИЙ КОНГРЕС</i> СТАНІСЛАВА ЛЕМА	81
Олександр Шевчук ГУМАНІСТИЧНИЙ НАРРАТИВ У РОМАНІ СТАНІСЛАВА ЛЕМА <i>СОЛЯРИС</i>	96
Зоряна Годунок ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ РОМАНУ СТАНІСЛАВА ЛЕМА <i>СОЛЯРИС</i>	109
Сімонов Богдан, Юхта Валерія БОЖЕСТВЕННІ ОБРАЗИ У ТВОРАХ АЙЗЕКА АЗІМОВА <i>ФУНДАЦІЯ</i> , СТАНІСЛАВА ЛЕМА <i>СОЛЯРИС</i> ТА МІТАХ КТУАХУ ГОВАРДА ЛАВКРАФТА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ	130

Андрій Моклиця МОВНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ <i>КІБЕРІАДИ</i> СТАНІСЛАВА ЛЕМА	144
Лукаш Кухарчик ЕСТЕТИКА КІБЕРПАНКУ В ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЛЕМА (НА ПРИКЛАДІ ОПОВІДАННЯ <i>МАТРАЦІ</i>)	169
Денис Чик ЧОРНИЙ ЛЕБІДЬ НЕАПОЛЯ: ДЕСТРУКЦІЯ ЖАНРУ ДЕТЕКТИВА У РОМАНІ <i>КАТАР С. ЛЕМА</i>	183
Вікторія Остапчук АПОКАЛІПТИЧНІ МОТИВИ В ОПОВІДАННІ СТАНІСЛАВА ЛЕМА <i>ЯК OSCALAE ŚWIAT</i>	207
Світлана Кочерга ЛІТЕРАТУРНІ ФУТУРОЛОГІЧНІ КОНЦЕПЦІЇ В ОСМИСЛЕННІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ	224
Марія Якубовська, Володимир Якубовський ВЗАЄМОДІЯ МОРАЛЬНОГО ЗАКОНУ І ФОРМУВАННЯ МЕТАПАМ'ЯТТЄВИХ СУДЖЕНЬ	243
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	257

ВСТУП

2021 року світ відзначав 100-річчя від дня народження Станіслава Лема – відомого письменника-фантаста, філософа, футуролога, багатогранної особистості, що символічно об'єднала різні культури й водночас набула позанаціонального та позачасового статусу. Він є автором понад 40 книг, які перекладено 52 мовами, а сукупно у світі вийшло 42 мільйони видань із його літературними творами, есеями, інтерв'ю. Важко повірити в цю статистику. Зрештою, відомий факт, що американський письменник-фантаст Філіп Дік мав сумніви щодо існування Станіслава Лема, а вважав, що це вигадана особистість, за якою стоїть кілька осіб, і яка штучно створена комуністами, оскільки одна людина не може написати стільки творів¹. Лем був почесним доктором (*doctor honoris causa*) 5 університетів (в тому числі Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, в якому навчався). Здобув міжнародне визнання як фантаст, зокрема, в 1973 році він став почесним членом Science Fiction Writers of America (хоча пізніше

¹ Філіп Дік писав: «Лем, найбільш ймовірно, є комітетом з багатьма особами, а не однією людиною, оскільки пише багатьма стилями і один раз знає іноземні мови, а другий раз – ні». Див.: Pawlicka, Katarzyna. 2016. *Dziwniejsze od fikcji: Philipa K. Dicka donosy na Stanisława Lema*, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/dziwniejsze-od-fikcji-philipa-k-dicka-donosy-na-stanislaw-lem-8134111>.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

в нього цей титул забрали, оскільки письменник завжди дуже критично висловлювався щодо стану американської фантастики).

Попри те, що письменник працював у фантастичному жанрі, він був реалістом і скептично дивився на стан розвитку людської цивілізації. Можна навіть припустити, що Станіслав Лем, занурюючись в фантастичні світи, прагнув уявити механізми та приховані загрози розвитку цивілізації. Наприклад, критикував відірваність технологій від моральної сфери та комерціалізацію науки:

«Технологічний бік нашої цивілізації постійно розвивається, йде вперед. Ми вже маємо техносферу, але з моральної точки зору наступає виразний регрес. Я вірив у силу розуму, в силу відкриттів. Звісно, до певного часу. Не передбачив лише одного, що наука стане практично повністю підпорядкована комерції»².

Протягом 2021 року відбулося чимало подій, присвячених Станіславу Лему. До них долучився також і Національний університет «Острозька академія», який спільно із Генеральним консульством Республіки Польща в Луцьку провів міжнародну конференцію «Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема». Важливо, що цей науковий захід виявився «конгресом», який об'єднав науковців з різних дисциплін – філологів, філософів, медіазнавців, психологів. Така міждисциплінарність сприяла різнобічному огляду доробку письменника та підкреслила всеохопність його творчої особистості.

² Див.: *Stanisław Lem o sobie*, <https://cytatybaza.pl/autorzy/stanislaw-lem.html?cid=47>.

Закономірно, що низка студій збірника присвячена самій постаті Станіслава Лема. Так, Дмитро Шевчук окреслює світоглядні орієнтири та філософське підґрунтя письменника. Андрій Дахній намагається визначити ідентичнісні координати Лема на перехресті його літературної, філософської та футурологічної іпостасей. На питання моралі, пам'яті, та метакогніцій у художніх текстах автора виходять Марія та Володимир Якубовські. Оцінка сучасного стану рецепції творчості письменника в українському культурному просторі запропонована у статті Тетяни Мельничук. Жанрово-тематична своєрідність прози автора, а також його проникливе бачення суті та майбутнього людської культури й цивілізації природно провокують міркування у межах постгуманітаристики. Цей ракурс розкрито у роботах Якуба Гомулки та Олександри Вісич.

У фокусі запропонованих студій перебувають найвідоміші твори автора. Зокрема, проаналізовано україномовні переклади *Кіберіади* (Андрій Моклиця), естетику кіберпанку на матеріалі оповідання *Матрац* (Лукаш Кухарчик), художню реалізацію апокаліптичних мотивів у новелі *Як уцілів світ* (Вікторія Остапчук); оригінально висвітлено деструкцію детективного жанру у світлі концепцій Р. Барта, У. Еко й Н. Талеба (Денис Чик).

Однозначно центральним твором для дослідників став роман *Солярис*, який отримав цілий спектр інтерпретацій. Олександр Шевчук обирає гуманістичний вектор, означивши його проявлення у творі в таких аспектах, як людина і віра в неї, я-ідентифікація, кохання тощо. Зоряна Годунок осмислює художню концепцію роману, яка, на думку дослідниці, має синкретичну природу, де іронізм sci-fi жанру

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

переплітається з елементами екзистенціалізму. Компаративний підхід пропонують Богдан Сімонов та Валерія Юхта, зіставляючи *Соляріс* із текстами Айзека Азімова та Говарда Лавкрафта.

Твори Станіслава Лема змушують задуматись над суттю фантастичних жанрів та долею футурологічних концепцій у літературних доробках інших письменників. 2021 рік став знаковим для української спільноти завдяки ювілею національного світоча – Лесі Українки. На перетині доробків цих двох творців побудовано дослідження Світлани Кочерги.

Отож колективна монографія порушує актуальні для сучасників питання, засвідчуючи непроминальність концепцій великого поляка.

Профетизм «Футурологічного конгресу» Станіслава Лема, що опублікований **півстоліття назад**, нове покоління сприймає дещо в іншому світлі, але образи й думки оригінального автора продовжують слугувати потужним імпульсом для оцінок поступу, нових ідей та інтенцій, що пролягають мерехтливим променем у загадкове прийдешнє. Лем писав, що конгреси проходять зазвичай в «метушні», але результати будь-яких наукових форумів стають своєрідними документами еволюції людської думки, задля чого і підготовлене це видання.

Олександра Вісич, Дмитро Шевчук

ФЕНОМЕН ЛЕМА

Дмитро Шевчук

«Кінець світу є для мене однозначним із закінченням мого життя», – сказав в одному інтерв'ю Станіслав Лем, відомий польський письменник-фантаст. Цей «кінець світу» стався в понеділок, 27 березня 2006 року. Однак з нами лишився феномен Станіслава Лема – надзвичайно багатогранний, тією мірою, що навіть став предметом вивчення в межах окремої дисципліни – лемології.

Для багатьох людей Станіслав Лем став авторитетом, не лише даючи можливість за допомогою уяви мандрувати фантастичними просторами, а й сприяючи розумінню сучасного світу й самих себе, а також проєктуванню майбутнього людства. Він не просто творив світ фантастики. До останнього дня уважно слідкував за досягненнями науки, осмислював їх і описував у своїх оповіданнях та есеїстиці. Величезне зацікавлення наукою дозволило Станіславу Лему передбачити цілу низку наукових та технологічних винаходів. Крім того, можна говорити і про певні відкриття в сфері наукової фантастики. Наприклад, Войчех Орлінській зазначає, що твором *Едем* Станіслав Лем започаткував цілий нурт алюзійної фантастики, яка описувала реалії соціалістичного табору, перенісши їх на інші планети. Згодом цей прийом використовували Стругацькі

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

та Буличов¹. Водночас Лем – це непересічна особистість, яка проявилася різними аспектами – починаючи з письменництва та філософії і завершуючи автомобілями. Як будь-яка непересічна постать він несе в собі певну загадку. З цього приводу Володимир Ареньєв пише таке:

«Доля і природне обдарування зробили так, що все життя Лем існував наче на межі, у граничному стані між двома полюсами. Цими полюсами могли бути вибір між польською та єврейською ідентичністю, самовизначення себе як філософа і письменника, ненависть до німецьких і советських окупантів та водночас гордість за успіхи у ФРН/НДР і СРСР. Навіть власні твори викликали в нього то втіху, то сором і роздратування»².

Про відкриття Станіславом Лемом нового напрямку в літературі, яке називається «одкровення нелюдського розуму», пише Віктор Язневіч:

У творчості Лема – і в белетристиці, і в дискурсивній прозі – можна виділити три основні теми, які письменник розробляв усе життя: КОСМОС, ЖИТТЯ і РОЗУМ, їхнє зародження та еволюція, при цьому белетристика часто є ілюстрацією теоретичних роздумів. Щодо розуму слід зазначити фактично розпочатий Лемом напрямок у літературі – «одкровення нелюдського розуму», представлене в оповіданні «Щоденник» (1962), романі «Голос Господній», повісті «Маска», повісті «Голем XIV». При цьому «Голем XIV» займає особливе місце, певною мірою він увінчує усю творчість Лема, представляючи основні наукові гіпотези письменника-філософа

¹ Див.: Орлінський, Войчех. 2021. *Лем. Життя не з цієї землі*. Львів: Човен, С. 202.

² Ареньєв, Володимир. 2021. «Мандрівні дервіші в пошуках Лема», в: Орлінський, Войчех. *Лем. Життя не з цієї землі*. Львів: Човен, С. 432.

в художньому оформленні у вигляді лекцій суперкомп'ютера, який уособлює самого Лема...³

Станіслав Лем народився 1921 року у Львові. Дитинство та юність провів у цьому місті. Пізніше описав цей епізод свого життя в автобіографічному творі *Високий замок*. Згадує, що в дитинстві любив самотність, не мав особливо близьких друзів, але вже тоді надзвичайно цікавився всілякими науковими й технічними пристроями. Кишенькові гроші витрачав часто на всілякі дротики, моторчики, електричні пристрої, аби проводити експерименти.

Хотів навчатися у Львівській політехніці, склав навіть туди вступні іспити, але через «походження» не був прийнятий (на той час Львів був радянським і батька письменника, лікаря за фахом, потрактували як «буржуя»). Через це Станіслав Лем почав вивчати медицину. У часи німецької окупації Львова працював механіком. Львівський період життя Лема, справді, лишає дуже багато питань і загадок. Складається враження, що сам письменник навмисне заплутує. Досліджуючи цей аспект біографії Лема, Войчех Орлінський акцентує увагу на тому, що в питаннях про Львів, перебування в місті в часи німецької окупації і від'їзді з нього після війни польський фантаст «...примудряється і не збрехати, і правди не сказати»⁴. Біограф письменника зазначає: «Чому Станіслав Лем заплутував сліди в такому невинному питанні? Він робив це так систематично, що про звичайне непорозуміння не може бути мови.

³ Язневіч, Віктор. 2016. «Станіслав Лем: життя і творчість», в: Лем, Станіслав. *Едем. Соляріс. Повернення із зірок. Непереможний*. Тернопіль: Богдан, С. 755.

⁴ Орлінський, Войчех. 2021. *Лем. Життя не з цієї землі*. Львів: Човен, С. 111.

Лем навіть дійшов до того, що дезінформував друзів у приватному листуванні»⁵.

Після війни разом із батьками переїхав до Кракова й продовжив там перерване війною навчання. Пізніше працював у Науковознавчій консерваторії, яку заснував професор Мечислав Хойновський. Саме ця людина мала величезний вплив на формування особистості письменника, скерувавши його в напрямку справжньої науки. Станіслав Лем згадує про це так:

Хойновський був доктором філософії, окупацію провів у Варшаві, цікавився практично усім. Був жорстоким правдорубом, що йому дуже дорого коштувало і через що він не зробив кар'єру в Польщі. Після прочитання моєї праці сказав мені, що вона не має жодної цінності, а усе, що в ній написано, – це одна велика нісенітниця. Але очевидно визнав, що щось там у мені є, оскільки став моїм науковим наставником, почав позичати книги зі своєї бібліотеки, радив, що маю прочитати, і в такий спосіб розпочалася моя освіта на дому. Дуже на мене накричав, коли дізнався, що я не знаю англійську мову, а лише німецьку, французьку і російську, порадивши якнайшвидше вивчити. Не дуже мене це порадувало, але я палав диким зацікавленням до численних праць з його бібліотеки, що, хочеш не хочеш, засів за неї. [Хойновський – Д. Ш.] давав мені переважно дуже нудні книги з формальної логіки, наприклад чеського логіка Дубіслава. Коли він отримував нові книги, я відразу прибігав і приносив до дому якусь *Кібернетіку* або *Теорію інформації*, бо це було лише кілька кроків від мене⁶.

⁵ Орлінський, Войчех. 2021. *Лем. Життя не з цієї землі*. Львів: Човен, С. 113.

⁶ *Tako rzeczce Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002, S. 43.

Іншим інтелектуалом, який мав значний вплив на Лема був легендарний редактор тижневика *Tygodnik Powszechny* Єжи Турович. Цей тижневик навіть в часи гострої комуністичної цензури лишився осередком вільної і незалежної інтелектуальної думки (відомий факт, що лише *Tygodnik Powszechny* не опублікував некролог на смерть Сталіна). Навколо тижневика було утворено особливе інтелектуальне середовище, а на сторінках часопису публікували тексти Кароля Войтили, Лешека Колаковського, Єжи Пільха, Чеслава Мілоша та інших відомих польських інтелектуалів. Тож можна підсумувати словами Войчеха Орлінського:

«Хойновський допоміг Лемові зрозуміти науку. Турович – решту всього. У країні, яка власне занурювалася в сталінське божевілля, Лем знайшов двох учителів, котрі спрямували його інтелект в іншому напрямку, до незалежних пошуків на власний ризик. Чому Лем так суттєво відрізнявся і від інших письменників-фантастів, і від письменників у Польщі *en masse*? Бо інтелектуально його сформували інші лектури. Він читав те, що рекомендували йому Турович і Хойновський, тож був обізнаний у світовій науці краще, ніж пересічний польський письменник, а в гуманітарних науках – ніж пересічний письменник-фантаст»⁷.

Пізніше це знання стало величезним здобутком, який він використовував у своїх фантастичних творах. Ба більше, протягом усього життя Станіслав Лем здобував знання із різних дисциплін, прагнучи мати цілісний погляд на світ. Приємність, як твердив, складали йому книжки з етнології, астрофізики, космології, астрономії, філософії. Все це

⁷ Орлінський, Войчех. 2021. *Лем. Життя не з цієї землі*. Львів: Човен, С. 124.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

зумовило високий рівень написаної ним наукової фантастики.

Ставлення до власної творчості у Лема було надзвичайно прискіпливим. Зізнавався, що сам процес писання є для нього нудним і мученицьким. І додавав до цього, що найчастіше, коли пише, мріє робити щось зовсім інше. Водночас був вимогливим і змушував себе до творчої ретельності. Зазначав у одному інтерв'ю:

«Коли я входжу у фазу конкретного письма, я пишу багато разів, відкидаю чернетку за чернеткою і кожного разу починаю спочатку, ніколи не закреслюючи. Якщо щось не пишеться відразу, від початку до кінця, а воно ніколи не пишеться, я мушу починати знову і знову, витрачаючи неймовірну кількість паперу»⁸.

Літературним дебютом Станіслава Лема стало фантастичне оповідання *Людина з Марса*, яке він написав ще в часи Другої світової війни. Пізніше був *Шпиталь преображення* (Станіслав Лем мусив декілька разів переробляти повість, оскільки цензура не хотіла пропускати її до друку). Наступні твори, такі як *Астронавти*, *Солярис*, *Зоряні щоденники*, *Оповідання про пілота Піркса*, спричинили світову популярність Станіслава Лема як письменника-фантаста. 1973 року його обрали членом Американського товариства письменників наукової фантастики (втратив, однак, досить скоро членство в цьому товаристві, оскільки критикував низький рівень американської фантастики).

⁸ *Stanisław Lem – pisarz, naukowiec, filozof*, <https://polskieradio24.pl/39/156/artukul/1230577,stanislaw-lem-%E2%80%93-pisarz-naukowiec-filozof>.

У своїх науково-фантастичних творах Станіслав Лем розмірковує над цілим рядом проблем, пов'язаних із розвитком сучасної науки й сучасних технологій. Варто тут згадати твір *Голем*, якому сам письменник надавав особливого значення, оскільки, як зізнався, вклав у його написання найбільше зусиль, якщо порівняти з іншими творами. Передбачення багатьох наукових відкриттів і тенденцій розвитку людства можемо знайти в творах *Сума технології*, *Фантастика й футурологія* та ін.

1981 року, після оголошення воєнного стану в Польщі, Станіслав Лем покинув свою батьківщину. Мешкав спочатку в Німеччині, пізніше – в Австрії. 1988 року повернувся до Польщі, оселився в Кракові й до останнього свого дня тісно співпрацював з польськими часописами, наприклад, *Tygodnik powszechny*, *PC Magazine* та ін.

У його фантастиці, мабуть, більше реального, аніж фантастичного, в тому сенсі, що за допомогою «подорожей» до уявних світів ми краще розуміємо наш власний світ. Сам Станіслав Лем не раз підкреслював, що вважає себе реалістичним письменником. Зауважував, що займається реальними речами й ніколи не цікавився властивостями світу, яких той не має. Наступним чином характеризував свою творчість:

Дивлячись на власні досягнення, визнаю, що моя письменницька еволюція йшла від фантазмів, що обмежуються лише здатністю уяви, до помислів, що обмежуються також критеріями позафантастичними... Не знаю, чи це добре, чи погано, але я цим напрямком задоволений. Вигадую можливі й неможливі світи, але одні й інші є для мене матеріалом для творення проблемних моделей, які вважаю за реальні, тобто такі, що є саме тими проблемами, які,

можливо, в іншому вигляді, в інших історичних декораціях, в іншій зовнішній формі можуть з'являтися в тому єдиному, нестерпному світі, в якому живемо⁹.

Творячи фантастичні світи, Лем експериментував з мовою. Саме тому завдяки йому в польській мові з'явилося чимало неологізмів. Деякі дослідники нараховують їх понад дві тисячі. До окремих творів сам письменник створював додатки у виглядів словників своїх вигаданих слів¹⁰. Дуже часто неологізми у творах Лема відіграють роль інструмента, який має продемонструвати несхожість створеного фантастичного світу до нашого. На цей аспект фантастичної літератури (на прикладі Лема) звернула увагу Магдалена Гоетц:

Важко собі уявити фантастику, яка описує майбутні, паралельні чи неіснуючі світи, без неологізмів. До того ж неологізм може бути важливим засобом досягнення відповідного ефекту творення світу в його двох основних «типах». В першому з них маємо справу із реальністю, яка є продовженням нашої, добре нам відомої – її логічним продовженням. На потреби такого світу автор творить, як правило, неологізми у вигляді нових слів, але зрозумілих для читача. У свою чергу в другому типі, коли маємо справу зі світом відірваним від нашої реальності (навіть, якщо це є проєкцією нашого майбутнього, то і так у задумі автора не маємо його розуміти), неологізми можуть бути цілковито незрозумілим – як для читача, так і, наприклад, для головного героя¹¹.

⁹ *Tako rzeczy Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002, S. 148-149.

¹⁰ *Rozumowany słowniczek Ziemsko-Ziemski luzańskich i kurdlandzkich wyrazów obiegowych oraz synturalnych*, <https://studfile.net/preview/9957532/page:14/>.

¹¹ Goetz, Magdalena. 2020. *Lemowe neologizmy*, <https://niestatystyczny.pl/2020/08/26/lemowe-neologizmy/>.

Дослідники відзначають неабиякий гумор та іронію, які наявні в словотворчості Лема. При цьому письменник спирається на особливості польської мови, що в результаті зумовлює неабиякі труднощі для перекладачів його творів на неслов'янські мови¹². Марія Леш-Дук детально аналізує механізми творення неологізмів, які застосовувано Лемом. Зазначає, що в творах польського фантаста прослідковується тенденція до економічності висловлювань, що позначилося на творенні неологізмів. Серед новостворених слів, як зазначає дослідниця, виразно домінують слова як починаються з *електро-*, *кібер-*, *авто-*, *астро-*, *мікро-*. Функція цих неологізмів полягає у відображенні футурологічної реальності, в якій існують складні роботи, комп'ютери, машини, а також різноманітні засоби для життя в космічному просторі¹³.

Твори Станіслава Лема читають любителі як фантастики, так й інтелектуальної прози. Фантастичні візії Станіслава Лема часто сприймалися надзвичайно серйозно – з рецензій і критики його творів можна укласти не один том наукових статей. Сам письменник часто іронізував з цього приводу. Якось згадував деякі рецензії на *Солярис*, в яких автори тягнули «послання» твору в різні сторони, кожен знаходив щось своє (в одній англійській рецензії навіть намагалися «витягнути» антикомуністичні настрої письменника, стверджуючи, що Океан у творі – це образ Радянського Союзу).

¹² Див.: *Неологізми Станіслава Лема*, https://uk.upwiki.one/wiki/Neologisms_of_Stanis%C5%82aw_Lem.

¹³ Див.: Lesz-Duk. Maria. 2015. "Neologizmy w twórczości Stanisława Lema", *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Językoznawstwo*, z. XI, S. 141–151.

Феномен Станіслава Лема простягається між літературою та філософією. Інколи навіть дослідники його творчості замислюються, чого в творах польського фантаста більше – літератури чи філософії? Питання це, звісно, не має особливого значення, оскільки й оригінальних літературних рішень, і філософських ідей вдосталь як в белетристиці, так і есеїстиці Лема. Важко при цьому відповісти на питання, до якої традиції філософії можна віднести розмірковування Лема. Існують твердження, що Лема можна пов'язати з аналітичною філософією, зокрема, Львівсько-Варшавською школою:

«За своєю філософською позицією Лем є аналітичним філософом, який прийняв і творчо переосмислив основні філософські положення Віденського гуртка (діяв у 1920-30 роках), Львівсько-Варшавської школи (1920-30 роки) й англо-американської аналітичної філософії. Після себе Лем залишив філософську систему, яка, щоправда, є результатом логічного аналізу його робіт, а не його оцінкою: сформував власну метафізику, теорію пізнання та аксіологію»¹⁴.

Павел Околовський пропонує порівнювати Лема із давньоримським філософом-матеріалістом Лукрецієм, автором відомого трактату часів Античності *Про природу речей*, а його філософську позицію окреслювати як неолукреціанство. На думку Околовського,

Це дві системи мислення – лукреціанство і неолукреціанство – як для ока дві фотографії з одного негативу, які відрізняються лише форматом. У Лема панорама є більш розлога і має більше деталей, хоч

¹⁴ Язневич, Віктор. 2016. «Станіслав Лем: життя і творчість», в: Лем, Станіслав. *Едем. Солярис. Повернення із зірок. Непереможний*. Тернопіль: Богдан, С. 756.

з'являється на ній ефект зернистості (звідси таємничість реальності). Лукреціанський пейзаж є більш наочний, бо однорідний (а таємничість міститься у відсутності деталей). Їх філософський зміст лишається той самий. Логік сказав би: в своєму осерді вони ізоморфічні. (Основні поняття лукреціанства мають свої точні відповідники неолукреціанські, і навпаки, а усі твердження з їх головного підкласу в системі Лукреція можна перетворити в такі самі тези Лема, і навпаки). Можна було б на кінець додати, що власне завдяки Лемові стародавній атомізм – представлений трійкою Демокрит, Епікур, Лукрецій – стає сьогодні фактично однією з найпотужніших метафізичних візій світу в усій історії (поряд з платонською, аристотелівською, августинівською та ляйбніцевою)¹⁵.

Підозрюю, що Станіслав Лем аж так далеко «не заходив» у визначенні своєї філософії і позиціонування її серед філософських традицій. В інтерв'ю зі Станіславом Бересем письменник зізнається, що слабо орієнтується в історії філософії, а його ставлення до неї характеризується суб'єктивізмом. Лем зазначає:

«Той тип міркувань, який запропонував Рассел в *A History of Western Philosophy* дуже мені відповідає, оскільки не приховує він своїх симпатій і антипатій. Якщо, наприклад, твори Гуссерля вважає одним великим непорозумінням, то в його книзі не знайдете ані слова, яке б свідчило, що такий філософ існував... Я завжди був перебірливий і якщо відчував, що якийсь філософ не відповідає моему темпераментові, або ж вбачав в його системних

¹⁵ Okołoński, Paweł. 2010. *Materia i wartości. Neolukrecjanizm Stanisława Lema*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 562 s., <https://solaris.lem.pl/o-lemie/prace/pawel-okolowski/488-zakoczenie>.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

конструкціях якісь довільності, то дуже швидко з ним прощався»¹⁶.

Відомий польський філософ Лешек Колаковський назвав Лема «ідеологом сцієнтичної технократії». Станіслав Лем вважав це окреслення образливим, а з Колаковським вони мали кілька філософських дискусій. Про одну з них Лем згадує так:

Колись в одній дискусії я зауважував, що сфера панування філософії відчутно зменшується. Аристотель займався ще рухами небесних тіл і намагався дійти до цього чистим розумом, але наступні покоління філософів були з цього викинуті. Таке вилучення різних галузей філософії на користь емпірії чи природознавства відтак і надалі прогресувало. Я ніколи не стверджував, що це призведе до ситуації, коли стан володіння філософії буде нульовим. А він [Колаковський – *Д. Ш.*] мені це приписував. Крім того, він твердив, що усі питання, які ставили Платон з Платином, є й надалі актуальні. Я з цим не погоджуюся. Щоправда не швидко, але дійде до дуже принципових змін¹⁷.

Деякі твори Станіслава Лема були екранізовані. Найвідомішою екранізацією є, безперечно, фільм *Соляріс* Андрія Тарковського. Однак самому письменнику більшість фільмових версій його творів не подобалася. Не є виключенням і шедевр Тарковського. Станіслав Лем висловлював цілий ряд застережень до цього фільму. Твердив, наприклад, що через надмірне філософування Андрій Тарковський, фактично, перетворив «Соляріс» на *Злочин і кару* Федіра Достоєвського:

¹⁶ *Tako rzecze Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002, S. 352-353.

¹⁷ Там само, С. 119.

До цієї адаптації маю дуже принципові застереження. По-перше, я хотів би побачити планету Соляріс, але, на жаль, режисер не зробив цього можливим, бо це є камеральним твором. А по-друге, – про що сказав Тарковському під час однієї зі сварок – він зовсім не екранізував Соляріс, а Злочин і кару. Адже з фільму виходить лише те, що паскудний Кельвін довів бідну Гері до самогубства, а потім має через це докори сумління, які додатково підсилюються її появою; при чому появою за дивних і незрозумілих обставин. Ця феноменалістика появи Гері була для екземпліфікацією певної концепції, яку можна вивести від самого Канта. Адже є *Ding an sich*, Непізнаване, Річ в Собі, Інший Бік, до чого не можна дістатися. При цьому в моїй прозі це було абсолютно інакше унаочнене і оркестроване... Мушу однак застерегти, що усього фільму не дивився, окрім двадцяти хвилин другої частини, але детально знаю сценарій, оскільки росіяни мають звичай, що дають екземпляр для автора¹⁸.

З реалізації фільмових версій його творів письменникові подобається, як сам зізнався, хіба що співпраця з Анджеєм Вайдою. Обидва митці високо оцінювали одне одного. У одному із інтерв'ю Польському інформаційному агентству Анджей Вайда згадав Станіслава Лема як людину з істинною ознакою геніальності. «Рідко зустрічається хтось, – сказав він, – хто подібно до Станіслава Лема так вдумливо проникає у світ, якого ми не розуміємо. Крім того, що його твори торкалися важливих тем, він зберіг почуття гумору й дистанцію до того, що лише тільки мало здійснитися»¹⁹.

¹⁸ *Tako rzecze Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002, С. 155.

¹⁹ *Wajda o Lemie*, <https://wiadomosci.wp.pl/wajda-o-lemie-odszedl-geniusz-6037514988806785a>.

Станіслав Лем критично ставився до сучасної культури. Вбачав занепад в багатьох її сферах і відкидав «постмодернізм». Наприклад, щодо мистецтва зауважував, що ситуація виглядає як в казці про голого короля. Так само і сучасне мистецтво (і культура загалом), приховує відсутність смислу: «Я глибоко ображений на сучасне образотворче мистецтво, яке з розмаїтих плям, підтоків, плісняви і чорт знає чого робить твір мистецтва»²⁰. Лем був занепокоєний тим, що сучасний світ не протистоїть глупству, яке претендує на значущість. Сучасну культуру він порівнював із «пекельним шлунком», в якому перемішуються між собою різні традиції, що перетравлюються ензимами. А усе це разом врешті-решт перетворюється на ніщо. Крім того, на думку Лема, ці явища супроводжуються «мовчазним терором», коли критика цих явищ засуджується, ніби ти робиш щось огидне.

Водночас не можна сказати, що Лем був цілковитим песимістом щодо розвитку людства та його культури. У його творах ми знаходимо концепцію еволюції світу і людства, яка спирається на реалістичний світогляд і має достатньо аргументів для узаasadнення. Ця концепція дозволила Лемові зробити чимало передбачень щодо розвитку технологій, як і застережень щодо їх використання людиною. Дослідники виокремлюють певний «ключ» до творчості Лема, який втілюється в тезі: «технології – це незалежна змінна цивілізації»²¹. Серед передбачень польського фантаста можна назвати: електронні

²⁰ *Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000, S. 135.

²¹ Див.: *Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000, C. 756.

книги (оптони – невеликі кристалики з пам'яттю, які можна завантажити в пристрій, що нагадує сучасний планшет), аудіокниги (лектони), інтернет (уже в 50-ті роки ХХ століття Лем вважав, що комп'ютери слід об'єднати в єдину мережу), 3D друк (в творі «Магелланова хмара» письменник описує модель, яка дуже подібна на сучасний 3D друк), віртуальну реальність (її Лем називав «фантоматика» і описував як альтернативну реальність, яка не відрізняється від оригіналу).

Почуття гумору ніколи не полишало Станіслава Лема. Про смерть також він говорив із гумором:

Сама думка про смерть мене не жахає, але маю чітке відчуття, що з життям не так, як у театрі, коли щось починається, пізніше настає розвиток дії й якийсь епілог, а все закінчується акордом, що увінчує цілісність. Людина, натомість, народжується у випадковий момент і вмирає в такий самий момент, і ми не маємо на це жодного впливу. Смерть у цю композицію всовується безцеремонно боком²².

Світу Станіслава Лема не стало... Але для світу кожного з нас залишилися його твори, його есе та фейлетони, а ще «подорожі» на Соляріс та інші планети й світи, а також можливість зрозуміти краще сучасне й майбутнє нашої планети й нашої реальності.

Література

Аренсьєв, Володимир. 2021. "Мандрівні деревіші в пошуках Лема", в: Орлінський, Войчех. *Лем. Життя не з цієї землі*. Львів: Човен, С. 432-443.

Неологізми Станіслава Лема, https://uk.upwiki.one/wiki/Neologisms_of_Stanis%C5%82aw_Lem

²² *Tako rzeczy Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002, S. 564-565.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

Орлінський, Войчех. 2021. *Лем. Життя не з цієї землі*. Львів: Човен, 496 с.

Язневіч, Віктор. 2016. "Станіслав Лем: життя і творчість", в: Лем, Станіслав. *Едем. Соляріс. Повернення із зірок. Непереможний*. Тернопіль: Богдан, С. 742-758.

Goetz, Magdalena. 2020. *Lemowe neologizmu*, <https://niestatystyczny.pl/2020/08/26/lemowe-neologizmu/>.

Lesz-Duk. Maria. 2015. «Neologizmy w twórczości Stanisława Lema», *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Językoznawstwo*, z. XI, S. 141-151.

Okołowski, Paweł. 2010. *Materia i wartości. Neolukrecjanizm Stanisława Lema*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 562 s., <https://solaris.lem.pl/o-lemie/prace/pawel-okolowski/488-zakoczenie>.

Rozumowany słowniczek Ziemsko-Ziemski luzańskich i kurdlandzkich wyrazów obiegowych oraz synturalnych, <https://studfile.net/preview/9957532/page:14/>.

Stanisław Lem – pisarz, naukowiec, filozof, <https://polskieradio24.pl/39/156/arttykul/1230577,stanislaw-lem-%E2%80%93-pisarz-naukowiec-filozof>.

Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000, 273 s.

Tako rzecze Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002, 578 s.

Wajda o Lemie, <https://wiadomosci.wp.pl/wajda-o-lemie-odszedl-geniusz-6037514988806785a>.

СТАНІСЛАВ ЛЕМ І ЙОГО ІДЕНТИЧНОСТІ: ЛІТЕРАТОР, ФІЛОСОФ, ФУТУРОЛОГ

Андрій Дахній

Клопоти з ідентифікацією та міждисциплінарні переходи

Питання ідентичності стосовно постаті Станіслава Лема ніколи не може остаточно зійти з порядку денного для всіх тих, хто цікавиться його багатоманітною творчістю, ба більше, в кожному епоху воно набуває іншої актуальності, згідно з щоразу інакшим духом часу. Більшою чи меншою мірою ми залежимо від атмосфери, клімату, пріоритетів певної епохи, вона нас формує, творить. Як висловився центральний персонаж твору *Соляріс* Кріс Кельвін, «Людина, всупереч усталеній думці, не визначає собі цілей. Їх їй нав'язує час, у який вона народилася. Вона може служити цим цілям або повставати проти них, однак об'єкт служіння чи бунту заданий їй ззовні»¹. Так само і у випадку з Лемом: кожна епоха тлумачить його по-різному. Але сама можливість таких різних інтерпретацій не останньою чергою обумовлена його дивовижною багатогранністю, різноплановістю, «протеїзмом» (насправді дух у своїй природі є багатоликим, як Протей).

¹ Лем, Станіслав. 2017. *Соляріс*, Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, С. 339.

У будь-якому разі, не так легко знайти у ХХ – на початку ХХІ сторіччя інтелектуалів, які б вирізнялися настільки потужною розлогістю інтересів, широтою спектру досліджуваних проблем, допитливою сприйнятливістю «підлітка» (до речі, навіть вже у похилому віці у Лемовому погляді було чимало від жвавості і бешкетності хлопчиська). Водночас варто відзначити, що такий перехід дисциплінарних меж в умовах, коли панівним трендом щодо природничих і гуманістичних наук стала не дивергенція, а *конвергенція*, так звана міждисциплінарна тенденція, є чимось само собою зрозумілим. Щодо Лемових ідентичностей, то вони справді вражають: він і письменник-фантаст, і письменник-гуморист, сатирик, і психолог, і популяризатор науки, зрештою, глибокий антрополог.

Умовну, дещо «авантюристичну» аббревіатуру *ЛЕМ* можна було б тлумачити не лише як Літератор, Експериментатор та Містифікатор. Інакше кажучи, він – не лише літератор, який часто-густо вдається до експериментування (як письменник-фантаст) та містифікацій (його сатирична іпостась).

Тож варто звернути увагу не лише на перше (література), але й на два інші ключові «галузеві» слова заголовка: філософія та футурологія. Стосовно понять літератури і філософії, то вони є достатньо близькими між собою і, якщо брати до уваги західну духовну традицію, знають тривалу історію взаємодії та взаємозбагачення. Себто на Заході, ще починаючи з епохи античності, література дуже тісно перепліталася із філософією. Проте найбільше ця особливість, хоча вперше проявилася ще в добу античності, впадала у вічі у добу Просвітництва та романтизму (за всього антагонізму між ними),

Андрій Дахній. Станіслав Лем і його ідентичності: літератор, ...

себто у XVIII та XIX ст., але також і у XX ст., якщо брати до уваги, наприклад, екзистенціалізм. Стосовно ж футурології, то її кореляція з літературою та філософією – все-таки відносно пізній феномен. Про нього можна говорити по-справжньому, найімовірніше, починаючи лише з кінця XIX ст. Жуль Верн, Олаф Степлдон, Герберт Велс – ось найпомітніші постаті в цьому вимірі. До речі, їхньою творчістю Лем жваво цікавився, починаючи з ранніх років свого життя. У XX ж столітті ця тенденція стала значно поширенішою. Причому одним із тих, хто її яскраво виражав, був Станіслав Лем.

Справді, постать Лема, і це загальновідомий факт, відзначається неймовірною багатогранністю. Причому, як уже зазначалося вище, справа полягає не лише в його безмежній ерудиції і невпинному інтересі до нового, у такій собі властивій йому допитливій сприйнятливості «підлітка». Тобто не лише як читач, але і як власне письменник, літератор, як творець Лем – щодо спектру творчих іпостасей, вимірів та проявів – примушує говорити про попросту його феноменальну різноманітність, але й про не менш дивовижну працездатність. Але саме його зацікавлення літературою, філософією та водночас прагнення «випередити» свій час, зазирнути у майбутнє є тією неповторною «родзинкою», яка чи не найяскравіше увиразнює його творчий профіль.

Лем як літератор і філософ: «Високий замок» дитинства

Розпочнімо з *іпостасі літературної*. Як на мене, «літературний» Лем ліпше розкриється перед нами не крізь більш звичну для нас призму авторства

наукової фантастики, а як письменник, який практикує *автобіографічний* жанр – надто коли йдеться про такі його твори як *Високий замок*.

Не забуваймо, що у якомусь сенсі Лем – дуже львівський уже самим фактом його прізвища. Принаймні воно співзвучне з назвою міста, яка використовувалася в австрійські часи – Lemberg (за однією із версій, первинно назва звучала як Lehmberg – глиняна гора, проте згодом літера «h» зникла). Звісно, Станіслав Лем не міг не знати цього найменування, хоч у часи його перебування у Львові назва міста звично звучала як Lwów. Втім, пов'язані зі Львовом народження, дитинство та юність Лема мають і світлі, і водночас темні сторони (серед іншого, тут присутня і вельми травматична історія). Лем до 1945 року живе у Львові, це його рідне місто, місто, у якому він спочатку був щасливий (у *Високому замку* не бракує пасажів, де він згадує, наскільки в сім'ї він, одинак-пестунчик, був оточений атмосферою любові й ніжності).

Проте все почало драматично мінятися у гірший бік, починаючи з 1939 року: перші «совети», потім нацисти, здійснені ними єврейські погроми (до речі, у Лемовій творчості про останнє написано не так вже й багато: один із рідкісних випадків – невеликий пасаж із *Голосу Господа*). Себто більш травматичного досвіду попросту годі уявити. Ми знаємо, що у Лема залишилися неушкодженими батько і мати, але практично вся решта родини була знищена. І ця історія ввесь час тяжіла над ним, хоч він у своїх літературних, філософських і публіцистичних працях її, знову ж таки, майже не торкався: імовірно, досвід був надто болісним і навіть нестерпним, аби його заново озвучувати. Схоже на те, що до самого кінця життя Лем так і не оговтався від шоку Другої світової війни.

Такий негативізм поширився і на стосунки зі Львовом. Як відомо, покинувши своє рідне місто 1945 року, Лем після переїзду до Кракова, сюди уже ніколи не повернувся. І хоч Лем неодноразово відвідував Радянський Союз і йому щоразу пропонували відвідати Львів, та він категорично відмовлявся, так само, як і пізніше – вже в часи незалежної України, у 1990-ті – на початку 2000-х років. Часто постає питання, чому він так чинив? І найчастіше згадується його ж метафора: чоловік живе з дружиною, дружина знаходить іншого, у них народжуються діти... то чи схоче цей перший чоловік хотіти бачитися з нею, і чи буде в них бодай якась тема до розмови? Лем цією метафорою показував, наскільки Львів став інакшим, став чужим, і наскільки він не хоче повертатися туди, де того його міста вже не існує. Ймовірно, він би погодився із поетичними рядками Геннадія Шпалікова, радянського поета, якого він заледве знав, але який видається суголосним принаймні у згаданому вимірі: «По несчастью или к счастью, / Истина проста: / Никогда не возвращайся / В прежние места. / Даже если пепелище / Выглядит вполне, / Не найти того, что ищем, / Ни тебе, ни мне. / Путешествие в обратном / Я бы запретил, / Я прошу тебя, как брата: / Душу не мути...». Так, ці слова видаються близькими до того умонастрою, який найімовірніше був властивий Лемові. Хоч, звісно, це лише моє припущення.

Втім, якщо торкатися теми неповернення Лема до Львова, то варто, мабуть, звернути увагу на ще одну обставину: йдеться про розуміння Лемом проблематики часопростору – і ось тут відкривається ще один: *філософський*, вужче, *антропологічний* вимір інтелектуальної спадщини Лема. Тобто існує

певний простір, який лишається тим самим, а от час, який минув, і ті покоління, які пов'язані з певним місцем, повністю змінилися: змінився повністю уклад, змінилася країна, цивілізація. І Лем ці реалії прекрасно усвідомлював. І тому, кажучи метафорично, це «згарище» він відвідувати не хотів.

Темпоральна проблематика осмислювалася Лемом ще в одному ключі (і тут теж львівський досвід, який залишався з ним упродовж усього подальшого життя, став Лемові у пригоді). Йшлося про те розрізнення в розумінні часу, яке, скажімо, французьким філософом-інтуїтивістом Анрі Бергсоном зводилося до протиставлення тривалості (*duree*) та часу (*temps*), а німецьким, близьким до екзистенціалізму, мислителем Мартіном Гайдергером – до диференціації між екзистенційним (*existenziell*) та фізикалістським (*physikalistisch*) часом. Щоправда, у Лема поняття використовуються дещо інакше: так, він схильний вести мову про час «біологічний» та «фізичний». Ось прикметний пасаж із *Високого замку*:

«Кожна година у школі, яку належало відбути з мужністю самозречення в серці, була Атлантичним океаном. Від дзвінка до дзвінка спливали вічності, наїжачені небезпеками... Згодом усе почало незбагненним чином відбуватися дедалі швидше. І нехай ніхто не каже мені, що почуття брешуть, позаяк годинники відміряють однаковий ритм проминання. Я стверджую – все якраз навпаки. Брешуть годинники, бо фізичний час не має нічого спільного з біологічним»².

Тобто завдяки *Високому Замку* не просто виникає інший погляд на Львів – принаймні, значно ліпше

² Лем, Станіслав. 2016. *Високий Замок*, Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, С. 31.

можна пізнати «польський» Львів 20–30-х років ХХ століття; не просто з'являється нагода «прожити» Лемове дитячо-юнацьке життя, не просто дізнатися про тодішні, зараз вельми незвичні, топоніми, виявити наявність тодішніх крамниць, театрів, кафе тощо, тут є щось значно суттєвіше: ми бачимо переживання уже зрілою людиною інакшого протікання часу в різні періоди і фази її життя, бачимо час, який фіксується, вимірюється об'єктивно, фізикалістськи, та водночас час, який проживається суб'єктивно, як сказав би Лем, власне час «біологічний». І ось таке прозріння пов'язане саме з автобіографічним, тісно корельованим зі Львовом контекстом.

До речі, вельми цікавими варто визнати ті спостереження, які висловив Лем на початку *Високо-го замку*: наша пам'ять є дуже непередбачувана, химерна, примхлива: вона може обирати і зберігати у своїх «записах» щось другорядне, малоістотне, але не пригадувати чогось важливого, суттєвого. Іншими словами, рефлексії про пам'ять, час – це те, що викликане спогадами саме з львівського дитинства та юності. Таке екзистенційне осмислення – вагомий складник філософської іпостасі Лема.

Не забуваймо й тієї обставини, що і сам Лем нерідко ідентифікував себе саме як філософа:

«Видавництва, які мене закрили в шухляди з етикеткою «science-fiction», зробили це переважно з меркантильних і комерційних підстав, натомість я був доморощений філософ, який зробив себе сам, який намагався передбачити майбутні технічні досягнення людської цивілізації – аж до меж окресленого мною горизонту розуміння»³.

³ Lem, Stanisław. 2001. *Riskante Konzepte. Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 154 s.

Отже, ми говоримо про Лема як про мислителя, як про філософа, який не тільки ставив екзистенційні питання, виходячи із власного пережитого, переважно драматичного, досвіду, але й замислювався над проблематикою людини, зокрема, людини у технічному світі, у її майбутньому виході за межі Землі, контакті з позаземними цивілізаціями тощо. Вельми глибокі спостереження у цьому сенсі можна помітити у цілій низці творів, зокрема, у романі *Соляріс*.

Лем-філософ: деякі загадки *Соляріса*

Тлумачення чи не найбільш відомого Лемового твору *Соляріс* вельми різні. Так, дехто вважає, що це наукова фантастика в чистому вигляді. Не випадково цей твір, поряд зі справді яскраво вираженими науково-фантастичними творами, нерідко виходив у серії фантастики⁴. Проте такий погляд видається поверховим, однобічним. Насправді у цьому тексті ми бачимо глибинні філософські проблеми, які постають на порядок денний: зіштовхування людини з невідомим, бажання проникнути в таємницю чогось абсолютно нелюдського, розширити свої власні людські межі, виявлення у собі дивовижних, раніше невідомих безодень. Лем дуже добре схоплює оці моменти абсолютизації людського. Ми все хочемо завоювати, розширити свої впливи. Втім, для Лема як особистості це далеко не основне, радше навпаки. Океан дивовижної планети *Соляріс* виявляє в людині її найбільш ниці, темні сторони. Він постає

⁴ Лем, Станіслав. 1988. *Соляріс. Непобедимый. Звездные дневники Ийона Тихого*, Москва: Правда, 480 с.

таким собі психоаналітиком, який «витягує» з людини неподолані травми минулого (дитина пілота Бертон, дівчина Кріса Кельвіна, малозрозумілі фантоми Сарторіуса і Снаута і т. д.). Перед нами з'являються двійники, оці гомункулуси, наприклад, велетенська потворна дитина та інші персонажі, які з'являються як результат земного минулого героїв. І коли герої намагаються піддати Океан рентгенівському опроміненню, ми бачимо, із наскільки неподоланною перешкодою вони стикаються, наскільки ми психоаналітично виявляємо їхні «скелети в шафах», ми виявляємо щось потворне в них самих... Тобто люди долають велетенські відстані, йдуть на серйозні жертви, піддаються значним випробуванням, аби знайти контакт із невідомим, а натомість знаходять... самих себе, і щось у собі загадкове і подекуди моторошне. Тож недивним є останнє речення роману: «...час жорстоких див іще не минув»⁵.

Ще декілька тез щодо *Соляріса*. Річ у тім, що цьому творові, який справді є особливим, ймовірно, пощастило найбільше. Ми можемо вести мову навіть про своєрідну міфологію *Соляріса*, про те, що це – чи не єдиний твір, за яким були створені опера, балет, симфонія, який мав дві екранізації, створені, до речі, у дуже різний час і в дуже різних країнах. Це два напрочуд різні прочитання *Соляріса* і вони обидва однаково... були неприйнятними для Станіслава Лема. Автор дуже довго сперечався з Андрієм Тарковським, і ці дебати врешті-решт закінчилися припиненням їхнього спілкування (хоча Лем відзначав, що Тарковський – геніальний режисер, який створив власний твір, тобто що це окрема реальність, окремішня, створена генієм

⁵ Лем, Станіслав. 2017. *Соляріс...*, С. 350.

Тарковського, сутність). Якщо режисера більше цікавила тематика землі, то Лема – космосу.

Так само, вже на схилі його років, коли Лему було понад 80 років, знімати *Соляріс* вирішили американці (Стівен Содерберг). Лем розумів, що для Голівуду є дуже важливою love-story і що саме цей аспект роману буде розвинуто найбільше, і що не буде серйозної прив'язаності до тексту. У цій екранізації теж багато іншого, чим Лем також був незадоволений.

Попри все, тут ховається дивовижна історія: *Соляріс* – це той твір, який, так би мовити, «попав у точку», це дуже вдала, влучна Лемова спроба. Якщо кажуть, наприклад, що Данте – це автор *Божественної комедії*, Сервантес – автор *Дон Кіхота*, Гьоте – автор *Фауста*, Стендаль – автор *Червоного і чорного* і т. д., то, за аналогією, можна було б сказати, що Лем – це все-таки передовсім автор *Соляріса*. Проте *Соляріс*, як на мене, це не стільки наукова фантастика, скільки, знову ж таки, філософія.

Втім, last but not least, варто зачепити й питання «футурологічної» та технічної іпостасей Лема, торкнутися питання Лемових прогнозів і того, наскільки його осмислення реальності людини і людства випередило час.

Як відомо, інтерес до розмаїтих механізмів, до техніки проявлявся у Лема ще з раннього дитинства. Так, у *Високому замку* він писав, що у тому далекому і прекрасному львівському дитинстві дуже любляв ламати іграшки, механізми, розбирати їх, намагався зібрати їх знову, виявляв неабиякий інженерний хист. Водночас Лем був вундеркіндом, дитиною раннього розвитку: він іронічно хвалився, що вже в чотири роки написав перший маленький твір (це був лист батькові з містечка Сколе). Тож не

дивно, що саме політехніка – той навчальний заклад, який його манив, але життя розпорядилося так, що до нього Лем так і не вступив (через своє «буржуазне» походження, натомість йому довелося «прибитися» до медичного факультету університету). І у досить пізньому його творі – *Сума технології* (назва якого у Лема трансформувалася із *Суми теології* Томи Аквінського), читаємо, наскільки – на відміну від науки – технологія має більш прикладний характер. «Наука про себе саму, про свій розвиток у прогностичному сенсі, – пише Лем, – нічого сказати не може». А от щодо техніки, то тут є більша «предметність», і більша прив'язаність до насущних, нагальних потреб. І саме це вабило Лема, це було йому дуже близьким.

Лем-футуролог: справджені пророцтва

Якщо взяти до уваги багатьох попередників Лема, то у них ми дуже часто знайдемо тих самих «наскрізних» персонажів: у Жоржа Сіменона – комісара Меґре, в Агати Крісті – Еркюля Пуаро чи міс Марпл, у Фрідріха Дюрренматта – комісара Берлаха, в Ільфа і Петрова – Остапа Бендера і т. д. Зазвичай у письменника таких персонажів один чи максимум – два. А от у Лема їх більше: це Трурль і Кляпавцій, пілот Пірс, Йон Тихий та ін. Себто Лем є більш багатовимірний і в якомусь сенсі більш «калейдоскопічний», «мозаїчний».

За аналогією можна було б сказати, що так само по різних творах є «розсіяними» його пророцтва. Польський дослідник Миколай Глінській наводить більше десяти «розкиданих» у різних текстах Лема

пророцтв⁶. І це, власне, та ситуація технічного середовища, у якому ми всі тепер живемо. Очевидно, що Лем – інтелектуал, який осмислював процеси, що відбуваються з людиною, котра дедалі більше технізує свій простір, своє життєве середовище. Доволі банальна річ, але варто цю обставину відзначити: закономірність розвитку техніки полягає в тому, що вона дедалі більше «мініатюризується», кожен наступний технічний засіб стає меншим за його попередній аналог. Але водночас ми можемо сказати, що закономірність розвитку самої людини полягає в тому, що вона сама дедалі більше «технізується», рухається в напрямкові «зрощення» із технікою. Виглядає дивовижним, але в 50–60-ті роки ХХ століття Лем ці всі речі дуже добре схоплював і передбачав, як це відбуватиметься, образно кажучи, він був немовби антеною, яка вловлювала найнепередбачуваніші та найвигадливіші хвилі майбутнього. У його фантастично-реалістичних творах ми знаходимо певні сюжети і події, які потім у підсумку стануть реальністю. Це видається неймовірним, це справді вражає.

Назвімо, слідом за Глінським, лише деякі речі, із якими ми сьогодні стикаємося, і які є чимось сьогодні мало не рутинним, але які у своїх достатньо віддалених від нас у часі творах передбачив Лем. Так, 1961 року в романі *Повернення з зірок* Лем говорить про «оптом» – пристрій, подібний до сучасного планшета чи електронної книги. Він взагалі описує книжковий магазин, у якому немає книг. Книг вже не друкують – є «оптом», у якому від кожного

⁶ Gliński, Mikołaj. 2017. "13 вещей, которые предсказал Лем", CULTURE.PL, <https://culture.pl/ru/article/13-veshchey-kotorye-predskazal-lem>.

доторку з'являється наступна сторінка тексту. Як ці моменти можна було побачити і випередити у 1961 році?! Питання, звісно, риторичне.

Або ж, приміром, аудіокниги – у тому ж романі *Повернення з зірок* Лем називає їх «лектони». Люди в нього надають перевагу лектонам і можуть навіть задавати темп читання.

Натомість реальність інтернету знаходимо у виданих 1957 року *Діалогах*. Лем пише про поступове накопичення інформаційних машин і банків пам'яті. Він, власне, констатує існування державних міжконтинентальних і міжпланетних мереж. Або ж сучасні пошукові системи, той самий Google. У романі *Магелланова хмара* (1955 рік) Лем передбачає реальність, у якій в усіх людей буде швидкий доступ до гігантської бази даних, яку він називає тріоною бібліотекою (тріони – це такі собі крихітні кварцові кристалики, які працюють як сучасні флешки).

Або ж реальність смартфонів. У згаданій *Магеллановій хмарі* Лем говорить про невидиму мережу, стверджує, що, будучи чи в Австралії, чи на Місяці, можна виймати кишеньковий приймач і викликати центральну тріонову бібліотеку. І Лем писав про це у часи, коли середньостатистичний комп'ютер був розміром із гігантську кімнату! Отже, розуміємо, наскільки він передбачив згадану вище «мініатюризацію».

Дещо пізніше, у *Кіберіаді* (1966 рік) Лем пише про нейронний пил і про електронного барда – самоорганізовані, розміром із піщинку комп'ютери. Згадаймо це, коли тепер говоримо про нанотехнології і про експериментальні програми для складання віршів чи написання музики. Ми зараз знаємо про їхне

існування. А Лем писав про все це в далеких 1960-х роках, більш ніж пів століття тому.

Чи ж взяти до уваги такий чинник, як віртуальна реальність. У *Сумі технології* (1964 рік) Лем описує фантоматичний генератор, спроможний створювати альтернативну реальність. А у *Футурологічному конгресі* (твір 1971 року) йдеться про матрицю, про безпосередній вплив на мозок за допомогою хімічних субстанцій. Чи візьмімо роман Лема *Голос Господа*. Ось коротка цитата звідти: «Значущий факт тоне в повені фальсифікатів, а голос істини в оглушливому гаморі. І хоча він звучить свобідно, почути його не можна. Розвиток інформаційної техніки призвів лише до того, що найліпше чути лише тріскучий голос, хай навіть і найбільш брехливий, і найбільш облудний». Це те, про що ми багато говоримо буквально в останні роки – про так звану постправду (post-truth) та фейкові новини (fake-news). Лем пише про це в ті роки, коли не було ні соціальних мереж, ні тієї лавини фейкових, «маніпулятивних» новин, із якою ми стикаємося зараз.

Або ж фактор трансгуманізму. У цьому сенсі показовою є Лемова п'єса 1955 року *Чи існуєте ви, містере Джонс?*. Тут йдеться про правовий статус людини, чие тіло й органи, і навіть мозок, у результаті численних операцій практично повністю складається з протезів. Компанія, яка фінансувала лікування, подає на цього персонажа в суд, бо вважає його своєю власністю. Візьмімо до уваги ще один прогноз. Йдеться про теперішню ситуацію з біотехнологіями. У *Зоряних щоденниках Йона Тихого* Лем прогнозує завоювання технологіями людського тіла, що це, мовляв, лише справа часу. Головний герой приземляється на планеті Дихтонія, жителі якої

завдяки науці здатні змінювати своє тіло безмежну кількість разів.

І ще один момент: феномен клонування. 2001 року, вже на схилі своїх років, Лем давав інтерв'ю журналістам нашого «Дзеркала тижня», у якому висловив свою позицію щодо клонування. Не тільки в цьому інтерв'ю, а й в інших ситуаціях він говорив, що може вважати цілком прийнятним клонування тварин. Однак стосовно клонування людини в Лема була зовсім інша думка. «Буде абсолютно абсурдно, якщо знайдеться ідіот, який ступить на цей шлях». Таке вельми критичне висловлювання. І це притому, що в романі *Соляріс* загинула кохана з'являється знову, він відправляє її у космос, а вона знову повертається, з'являється на космічній станції. І вона в Лема може прочитуватися як клон тієї земної жінки. Лем вказує нам на можливість такого повторення, такого клонування. А втім, коли заходить мова про таку реальну можливість у нашому людському життєсвіті, його думка є вкрай скептичною.

Отже, з одного боку, ми можемо констатувати геніальні вміння Лема випередити час, але, з іншого боку, він дуже критичний щодо безмежного розгортання науково-технічних можливостей людини. Лем закликає до більшої обережності. І ми можемо відзначити, що він, скажімо, перебуває на боці Блеза Паскаля, якого згадує у своїх і художніх, і публіцистичних творах – геніального вченого Паскаля, який завжди закликав до стриманості й обачності в тому, що стосується наших претензій на панування щодо природи, спонукав думати, до речі, століттям раніше, ніж Кант, над необхідністю самообмеження людського розуму. До речі, *Соляріс* – чи не найяскравіше й найглибше свідчення Лемової перестороги.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

Водночас Лем показує, що, пізнаючи космос чи бодай якусь одну далеку планету в ньому, ми насправді не здатні їх пізнати, контакт виявляється попросту неможливим, скільки б титанічних зусиль ми не докладали, натомість ми пізнаємо лише... самих себе: «Людина вирушила назустріч з іншими світами, іншими цивілізаціями, не пізнавши до кінця закамарків глухих кутів, глибоких колодязів, міцно забарикадованих дверей власної душі»⁷.

Література

Лем, Станіслав. 1988. *Солярис. Непобедимый. Звездные дневники Ийона Тихого*, Москва: Правда, 480 с.

Лем, Станіслав. 2016. *Високий Замок*, Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 176 с.

Лем, Станіслав. 2017. *Солярис*, Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 352 с.

Gliński, Mikołaj. 2017. "13 вещей, которые предсказал Лем", *CULTURE.PL*, <https://culture.pl/ru/article/13-veshchey-kotorye-predskazal-lem>.

Lem, Stanisław. 2001. *Riskante Konzepte. Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 154 s.

⁷ Лем, Станіслав. 2017. *Солярис...*, С. 269.

ФЕНОМЕН СТАНІСЛАВА ЛЕМА У ПРОСТОРИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Тетяна Мельничук

Польський письменник С. Лем залишив незглибимий слід у світовій літературі як неперевершений майстер фантастичного дискурсу. Його твори, перекладені на понад півсотні різних мов, завоювали читача своїми ідеями та візіями. Польща по праву пишається митцем, ім'я якого увійшло до числа найбільш знаних авторів у всьому світі. Однак, як відомо, його малою батьківщиною було місто Львів, яке слушно вважають серцем української культури. Щоправда, сам Лем, попри те, що Львів для нього став знаковим локусом, був переконаний, що міста такого, яке він знав, вже нема, відтак не повертався сюди, пояснюючи це внутрішнім кордоном, усвідомленням неповторності часу його дитинства і юності. Проте у Львові збережений будинок, де народився письменник (нині – вул. Б. Лепкого, 4), де почав формуватися його унікальний талант. Інтерес до С. Лема як відомого культуртрегера, до його різножанрової творчості повсякчас циркулює в українському культурному просторі, про що свідчить популярність його текстів та їх інтерпретацій у кіномистецтві, медійне висвітлення життєвих шляхів, доробку та світогляду автора, наукові тлумачення його футурологічних ідей тощо.

Завдання нашої розвідки – охарактеризувати особливості репрезентації особистості С. Лема та його спадщини в українській громадській думці, окреслити оцінки внеску письменника в футурологічні парадигми кінця ХХ – початку ХХІ ст. (на матеріалі україномовних публікацій, популяризації в медійному просторі та здобутків науковців).

Відомий український мислитель І. Дзюба включає постать С. Лема до низки видатних європейських культурологів ХХ ст., які схильні драматично усвідомлювати себе в усій історії людства, в різних сферах життя: політичній, мілітарній, економічній, екологічній, моральній, культурній, мистецькій, побутовій – скрізь, де динаміка змін набула приголомшливих масштабів¹.

Письменник, фантаст, філософ, футуролог, Станіслав Лем народився 12 вересня 1921 р. у передвоєнному Львові, спогади про який залишив в автобіографічному романі *Високий замок*. Закономірно, що в Україні роман привернув особливу увагу, оскільки в цьому оригінальному синтезі белетристики та літератури нон-фікшн відображені живі замальовки Львова міжвоєнних десятиліть, де оповідач пізнавав себе і світ навколо та робив перші спроби проникнення за межі свого часу з його матеріальним наповненням. Українською мовою книгу вперше опублікували 2002 р. завдяки перекладу Л. Андрієвської. У ній знаходимо щемливий опис родинного помешкання: «Ми мешкали на вулиці Браєрівській, під четвертим номером, на другому поверсі²; «Ми

¹ Дзюба, Іван. 2006. *З криниці літ*. Том II, Київ: Вид. дім «КМА», 976 с.

² Лем, Станіслав. 2016. *Високий Замок*, Тернопіль: НК Богдан, С. 12.

займали 6 покоїв <...> Коли було тепло я окуповував маленький кам'яний балкон у батьковому кабінеті»³; «Мені снився... старий високий п'єд із білими, мережаними дрібненько сіточкою кахлями»⁴. У родинному гнізді лікаря-ларинголога майбутній визначний письменник прожив упродовж 1921–1946 рр. Поступово хлопчик почав опановувати навколишній простір, і спомини про ці роки надзвичайно поетично різьблять власне лемівський, дещо фентезійний, «львівський текст» *Високого замку*, як-от:

«До Стрийського парку зазвичай їхали фіакром, а до Єзуїтського садку йшли пішки. А шкода, бо до рога біля Університету була викладена особливою бруківкою, дерев'яною, і кінські копита, вдаряючи в неї, видавали особливий звук – начебто під сподом крилася якась глибочезна прірва»⁵.

Не менш яскраві, наповнені багатьма цікавими деталями є відбитки у пам'яті його тинейджерського щодення:

«...я повертаюся до Львова тридцятих років, до його тінистих пасажів, горбкуватих вулиць, зеленої, наче лісова алея, Академічної; до вулиці Легіонів з бляхою Великого театру й Марійською площею посередині. До Львова, пишного проти ночі, коли з дахів іскрилися рекламні олені мила «Шіхт», а по неонових драбинках стрибали чоколяди Шухарда, Мілька, Вельма Бітра. Близько 1935 року з'явилося звукове кіно з Аль Джонсоном і його пісенькою *Sonny Boy*, яку враз підхопили вуличні співаки. Треба знати, що тоді по повітрях кружляли незліченні фокусники, поглиначі вогню, акробати, співаки та музиканти, а також

³ Лем, Станіслав. 2016. *Високий Замок*, Тернопіль: НК Богдан, С. 14.

⁴ Там само, С. 166.

⁵ Там само, С. 12.

справжнісінькі катеринярі. Деякі з них навіть мали папуг, які витягали ворожитські льоси»⁶.

Такі картини, оповиті кінематографічним шлейфом, могла написати тільки людина, якій справді зрідні було «місто див» (Ю. Андрухович). Недарма в одному з інтерв'ю С. Лем констатував: «...можу сказати, що Львів становить частину мене, а я є частиною Львова. Я вріс у Львів як дерево»⁷.

У Львові проминули шкільні та студентські роки письменника. Спочатку він навчався у II Державній гімназії імені Кароля Шайнохи на вулиці Підвалля (нині ліцей № 8). Гімназія відзначалася поглибленим вивченням німецької мови. У своєму творі *Високий замок* Лем наводить чимало фактів про своїх викладачів та взаємини з ними. Заслугує уваги опис дороги, що пов'язувала рідний дім зі школою, яка з відстані часу письменнику нагадувала добре знайому мелодію, а пройти її, як здавалось авторові у поважному віці, досі міг з заплющеними очима. На мапі його шкільного дитинства важливе місце належить цукерням, Великому театру (нині Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької), кінотеатру «Марисенька», власне Високому Замку, що асоціювався для нього з християнським небом. Гімназію юнак закінчив вікопомного 1939 р., і після зміни влади треба було пристосовуватися до нових реалій, адже юнак готувався до отримання вищої освіти. Протягом 1940–41 рр. навчався у Львівському медичному

⁶ Лем, Станіслав. 2016. *Високий Замок*, Тернопіль: НК Богдан, С. 90.

⁷ Цит за: Закшевський, Патрик. 2021. "LEMBERG, або Львівські місця Лема". *Culture.pl*. <https://culture.pl/ua/stattia/lemberg-abo-lvivski-mistsia-lema>.

інституті, хоча це було компромісне рішення, про що Лем пише у своїй автобіографії:

«Я потрапив туди доволі округлим шляхом, адже спочатку складав іспит до Політехніки – туди, куди мене тягнуло покликання. Іспит склав, але мене не прийняли через непідхоже соціальне походження... Тоді батько вдався до своїх знайомих і завдяки допомозі дуже відомого біохіміка професора Парнаса йому вдалося запхати мене – зрештою, без жодного ентузіазму з мого боку – у медичний»⁸.

Але історичні перипетії завадили його тяжінню до книжного життя. Німецька окупація Львова змусили молодого Лема братися за будь-яку роботу, отож працював помічником механіка, зварювальника і лише після звільнення міста радянськими військами повернувся за студентську лаву. Завершував своє навчання уже в Ягеллонському університеті, у Кракові, де опинився внаслідок репатріаційної акції 1946 р.

Перші спроби написання фантастичних творів, що значною мірою стало наслідком переважання цього жанру в лектурі, припали на гімназійні львівські роки С. Лема. Його перший опублікований твір *Людина з Марса* (1946) можна вважати підсумком студентських шукань у літературі, що припадають також на львівський період життя. Справжній успіх для автора приніс роман *Космонавти* (1951), де йшлося про експедицію на Венеру, на якій виявляють рештки високотехнологічної цивілізації. Уже в цьому творі він порушує питання про загрозу ядерної війни. Футуристичні акценти мають місце і в наступних його творах (*Діалоги*, *Зоряні щоденники*). Однак найповніше своєрідність письма та

⁸ Лем, Станіслав. 2016. Високий Замок..., С. 152–153.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

світоглядні концепції С. Лема будуть оприявлені в пізніших текстах, які прийнято розділяти на дві групи. Першу з них складають твори, витримані як класичні зразки жанру фантастики: *Едем* (1959), *Повернення з зірок* (1961), *Солярис* (1961), *Непереможені* (1964), *Голос Господа* (1968), *Оповіді про нілота Піркса* (1968). Друга група репрезентує його експерименти з жанрами, зокрема стилізації, втілення іманентної для його художньої уяви сатирично-гротескної гри і провокації, як-от *Зоряні щоденники* (1957), *Щоденник, знайдений у ванні* (1961), *Казки роботів* (1964), *Кіберіада* (1965), *Локальна візія* (1982), *Мир на Землі* (1987).

Вірний своїм шуканням письменник залишається і поза художнім простором, у паралельних жанрах, які він успішно освоював, – нарисах, зосереджених на проблемах штучного інтелекту, кібернетики, генної інженерії, теорії ігор, соціальної еволюції, наукових прогнозах, есеїстиці. Саме в есеїстиці письменник відкрився сповна як автор з філософським мисленням, футурологічними теоріями (*Філософія випадку*, *Фантастика й футурологія*, *Досконала порожнеча*, *Провокація*, *Бібліотека XXI століття й Вимріяна велич*, *Мегабітова бомба*).

Поступово популярність творів С. Лема стала дуже високою і за кордоном, найперше його відкрили для себе у Чехословаччині, Німецькій демократичній республіці та СРСР, де письменник став кумиром мільйонів, що усвідомив, приїжджаючи сюди – за висловом самого автора, його «мало не носили на руках»⁹. До українського читача твори С. Лема вперше потрапили завдяки масовим накладом перекладів російською мовою. Окрему сторінку

⁹ Лем, Станіслав. 2016. Високий Замок..., С. 155.

визнання таланту автора є історія перекладів його творів українською мовою. Її початки припадають на 60-і рр. ХХ ст., причому перший переклад вийшов у рідному для нього місті Львові, за що треба віддати належне видавництву «Каменярь», де побачила світ книжка письменника *Повернення з зірок* (1965, переклад І. Брецака, А. Кисіля, С. Скирти). Там же вийшла книга *Катар* (1982, переклад Д. Андрухова). Далі ініціативу перехопили київські видання. У столиці вийшли такі твори, як *Кіберіада* (1968, переклад В. Авксентьєвої), *Едем* (1987, переклад Д. Андрухова) та збірник *Кіберіада* (1990). Важлива роль у популяризації доробку С. Лема в Україні належить журналу іноземної літератури «Всесвіт», на шпальтах якого неодноразово виходили твори польського фантаста. Серед чільних популяризаторів творчості С. Лема українською мовою варто виділити також Р. Даценка, Ю. Попсуєнка та ін.

Наголосимо, що кожен з перекладачів так чи інакше мусив обходити перешкоди, зумовлені тиском радянської ідеології на українське книговидавництво. Традиційно всі його видання супроводжувалися передмовами або післямовами, в яких фальшували футурологічні передбачення С. Лема, приписуючи йому змалювання «комуністичного майбуття». Зокрема перевидання роману *Повернення з зірок* з величезним тиражем 165 тис. примірників відкривала передмова Д. Затонського, майбутнього радянського академіка, яка є зразком вульгарного тлумачення художнього світу С. Лема. Прикро, що деякі вже здійснені переклади так і залишились у шухлядах радянських видавництв. Разом з тим втручання цензури того часу мало негативні наслідки і на якість самих перекладів, у зв'язку з цим слушною є засторога: «...перевидавши

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

будь-які радянські переклади Лема українською, варто уважно зіставити їх з оригіналами і, ймовірно, відновити всі купюри. Але це – напевно – робота для прийдешніх поколінь лемознавців)»¹⁰.

За роки незалежності України велика роль у розширенні творчих спектрів С. Лема для українського читача зробив перекладач А. Поритко. 2002 р. у львівському видавництві «Літопис» вийшло дві книги: *Апокрифи* (до неї увійшли саркастичні тексти фантаста, що були написані у 80-х рр. ХХ ст.) і *Голем XIV* (у ній віддзеркалено роздуми автора над ймовірністю «комп'ютерних почуттів», своєрідністю «комп'ютерної моралі»). У цьому ж руслі зроблено чимало у Тернополі, де у видавництві «НК Богдан» опубліковано *П'ятикнижжя Лемового* (2016–2017), до якого увійшли всі знакові тексти С. Лема, а також ранні оповідання та вірші, написані в молодості. Там же побачила світ книга *Лемі Лема*, яка поєднала спогади сина письменника та мемуарні розмови самого фантаста з професором С. Бересем. Звісно, що таке видання викликало доволі широкий резонанс, спричинило низку літературних зустрічей, відгуків у пресі, констатацій. Скажімо, О. Гнатюк у відгуку на перший том П'ятикнижжя зазначає: «Станіслав Лем – геній мальовничого письма, гротескний філософський думки та чемпіон поетичності науки. Його алюзії, знання різних мов, прихований і неприхований стьоб. В цих текстах можна просто купатись»¹¹.

¹⁰ Орлінський, Войцех. 2021. *Лем. Життя не з цієї землі*. Львів: Човен, С. 542.

¹¹ Гнатюк, Олександр. "О. П'ятикнижжя Лемове. Том 1", *UA GEEK*, <https://uageek.space/oh-piatyknyzhzhia-lemove-1> <https://uageek.space/oh-piatyknyzhzhia-lemove-1>.

У 2021 р. видавництво «НК Богдан» розпочало роботу над новим проєктом – *Шестикнижжя Лемове*, у якому кількість текстів визначного фантаста буде розширена. Зростає інтерес серед українських читачів і до усіх іпостасей С. Лема, відтак відповіддю на цей запит стало видання першої в Польщі біографії великого письменника, яку написав В. Орлінський, а переклав А. Павлишин (*Життя не з цієї землі*, Львів, 2021). Деякі сторінки життєвих випробувань письменника, що стосуються українських теренів, стали відомі завдяки польській дослідниці А. Гаєвській, яка у монографії *Голокост і зірки. Минуле в прозі Станіслава Лема*¹² (2016) зуміла розкрити вплив травм, отриманих Лемом під час єврейських погромів, на його творчість. Варто відзначити післямову до згадуваної біографії, яку написав письменник-фантаст В. Арєнев, посилюючи українську оптику для вдумливого читача, але у підсумку в ній наголошено: в Україні зроблено надто мало для увічнення пам'яті письменника, а щодо серйозних філософських праць С. Лема – то вони ще чекають свого українського перекладача.

Нині в українському медійному просторі постать Станіслава Лема є відомою, а роботи про нього запитуваними. Кульмінацію розмаїтих відгуків на творчість С. Лема в українських медіях спричинила смерть письменника, яка розцінювалася як велика втрата для людства визначного мислителя, родом з українських теренів. На його пошану буквально за кілька днів після сумної звістки чимало рефлексій знаходимо в такому медіаформаті, як подкасти. Зокрема на «Радіо Свобода» у програмі

¹² Gajewska, Agnieszka. 2016. *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań, 2016, 242 s.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

Культура вийшли два аудіозаписи випусків *Виміри життя: Станіслав Лем та український культурний простір* за участю письменниці Н. Степули, журналістів Г. Терещук, Т. Марусина, культурної діячки Г. Бердник. У дискусії йшлося про дотичність С. Лема до української культури, його вплив на українську фантастику, зокрема суголосність та своєрідність ідей поляка С. Лема та українця О. Бердника, автора популярних творів *Діти Бемежжя* (1963), *Чаша Амрїти* (1968), *Покривало Ізїди* (1969), *Альтернативна Еволюція* (1987) та ін.

Значний інтерес до особистості С. Лема спостерігається і в рік його сторіччя. Варто виділити ґрунтовну інформацію про письменника в подкасті *Лем каже* («Література») на студії IZONE MEDIA, яку зініціювали сценаристка А. Ліндеман та літератор-фантаст В. Арєнєв, зосередивши увагу на важливих для Лема темах поляризації суспільства та пошуку ідентичності під час глобалізації, розвитку біотехнологій, етичних проблемах трансгуманізму тощо. Резонансним виявився також Відеоальманах *(Не)забуті імена літературного Львова. Міся Лема*, у 5 серіях якого львівські дослідники репрезентували власну візію львівського періоду життя письменника та його родини. Окремі заходи, присвячені Лему та його творчій спадщині, проходились на Львівському міжнародному літературному фестивалі і Національному книжковому ярмарку. Особливо багато позитивних відгуків отримали відкрита розмова ЛЕМ: повернення до Львова, яка відбулася 16 вересня 2021 р. у Львівському академічному театрі імені Леся Курбаса.

Свій внесок у розкриття феномену С. Лема зробили українські науковці. Фаховий інтерес до

літературознавчого осмислення фантастичної творчості С. Лема зарекомендували Ю. Булаховська, Р. Радишевський, Д. Айдачич та ін. 2011 р. І. Кияк захистила ґрунтовну дисертацію *Жанрові особливості фантастики й футурології Станіслава Лема*, написану під керівництвом, професора Р. Радишевського. У ній наголошено, що після сплеску масового інтересу до фантастики, який спостерігався в 60-х роках ХХ ст., нині знову поступово зростає увага до цього жанру як з боку читацької аудиторії, так з боку митців, видавців і науковців. І. Кияк простежила еволюцію футурологічного дискурсу письменника, жанрові особливості його текстів, а також проаналізувала їхню семантику та мовну специфіку. У поле зору дослідниці потрапили також есеїстична та публіцистична спадщина С. Лема. Пріоритетним у роботі вважаємо акцент на евристичному потенціалі творчості поляка. У дисертації відзначено своєрідність львівських дебютів майбутнього метра фантастики, а відтак охарактеризовано роль колишніх викладачів та товаришів, які підтримували юначе захоплення у довоєнному Львові. У роботі ретельно проаналізовано особливості прогнозування С. Лема у творах, які, на думку науковиці, є зразком метажанру, оскільки у них синтезовано такі літературні сегменти, як фантастика, наукова фантастика, утопія, антиутопія, футурологія, фентезі тощо. Закономірно у фокусі дисертації опинилася романна форма, яка є вершиною зрілої творчості С. Лема, а також його тяжіння до психологізму, сатири, репрезентації розмаїтої матриці пророцтв. «У створеному ним світі, – зазначає дослідниця, – є місце для розгляду буття у площині взаємостосунків людини і Всесвіту, простору і часу, руїни і цивілізації,

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

впливу технічної революції на життя, а також занепокоєння майбутнім розвитком людства, ворожими намірами невідомих сил, можливими катаклізмами й катастрофами»¹³.

Домінантними рисами доробку автора дослідника слушно вважає полемічність щодо сьогоденного тлумачення картини світу, порушення у науковій фантастиці численних питань антропологічного та онтологічного характеру.

До найбільших здобутків С. Лема дисертантка відносить працю *Сума технології*, прогностичні ідеї якої були підтверджені у сфері розвитку технологій. Синтезом кібернетики, інформатики та філософії визначено збірник есеїв *Мегабітна бомба*, де, зокрема, автор рефлексує над гігантськими можливостями Інтернет-мережі. З висоти часу в українській науці С. Лема вбачають не лише популяризатором нових ідей, але й захисником від лженауки та окультизму. І. Кияк наголошує, що футурологічний дискурс письменника є компонентом наукових знань про різноаспектні перспективи, які можуть стати реальністю у прийдешньому, оскільки його тексти – це: «література попереджень, що будується на екстраполяції кризових тенденцій суспільного розвитку і дає відповіді на питання: хто виграє майбутнє, стратегічні напрями до цієї мети у час зростання глобалізації та загострення конкуренції»¹⁴.

Великий резонанс в Україні, як і в усьому світі, викликали численні екранізації творів С. Лема. Серед низки фільмів варто виокремити *Солярис* (1972)

¹³ Кияк, Ірина. 2011. *Жанрові особливості фантастики й футурології Станіслава Лема: автореф. дис ... канд. філол. наук*, Київ, 2011, С. 11.

¹⁴ Там само, С. 17.

режисера А. Тарковського¹⁵. Завдяки цьому фільму, який є спробою передбачити шляхи порозуміння людини з інопланетним розумом, було виховано чимало шанувальників творчості С. Лема в Україні. А. Тинська у статті «*Солярис*» Станіслава Лема: на перехресті філософії та психології зазначає: «Цей твір, без сумніву, можна назвати гносеологічним романом, адже він присвячений проблемам людського самопізнання, які розглядаються в різних його вимірах: як духовного заглиблення, так і суто наукового»¹⁶.

Першим в Україні науковим дослідженням втілення прози С. Лема в кінематографі варто вважати дисертацію У. Левко *Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема)* (2010). Безпосереднім об'єктом дослідження Т. Левко стали художні та літературно-критичні праці письменника-фантаста та їх візуальні інтерпретації: *Milcząca gwiazda* (1960, реж. К. Метціг), *Ikarie XB-1* (1963, реж. Ї. Полак), *Profesor Zazul* 1965 р. (1965, реж. М. Новіцького та Є. Ставицького), *Солярис* (1968, реж. Б. Ніренбург), *Przekładaniec* (1968, реж. А. Вайда), *Солярис* (1972, реж. А. Тарковський), *Дознание пилота Пиркса* (1978, реж. Марека Пестрака), *Solaris* 2002 р. (реж. С. Содерберг) та ін. Дослідниця дійшла висновку, що більшість екранізацій

¹⁵ Попри те, що сам С. Лем несхвально прийняв версію режисера, кінематографічний світ високо оцінив цю роботу. Варто наголосити, що батько А. Тарковського, поет Арсеній Тарковський, – уродженець України, далекий родич відомого українського драматурга і режисера театру корифеїв Івана Карпенка-Карого.

¹⁶ Тинська, Олександра. 2005. «*Солярис*» Станіслава Лема: на перехресті філософії та психології». *Слово і Час*, № 4, С. 81–82.

творів Лема засвідчують «ігноруванням сенсових проєкцій тексту як у плані власне фантастичності, так і в аспекті моделювання наукового дискурсу»¹⁷. Відтак пізнати світ С. Лема можливо лише завдяки осяганню оригінального літературного тексту, а не його інтерсеміотичних перекладів.

Отже, ім'я С. Лема входить до числа найвідоміших творчих особистостей світу, що народилися в Україні. Важливу роль у формуванні світогляду автора відіграло місто Львів, де пройшли дитячі та юнацькі роки письменника і зберігаються його пам'ятні місця. Доробок автора отримав широку популярність серед читачів, що стало можливим завдяки перекладам А. Поритка, В. Авксентьевої, Ю. Попсуєнка, Д. Андрухова, Л. Андрієвської та ін., а також видавничій політиці низки видавництв Львова, Києва та Тернополя. Інтерес до постаті польського фантаста засвідчують численні публікації в ЗМІ, випуски подкастів, масові заходи. Особливо активним стало звертання до творчості С. Лема у рік його смерті та під час відзначення 100-річчя з дня народження письменника. Тексти С. Лема та їхні інтерпретації стали об'єктом досліджень українських науковців, серед яких варто виділити ґрунтовні праці І. Кияк і Т. Левко. Футурологічні ідеї та концепції С. Лема багато в чому вплинули на пошуки українських фантастів – від О. Бердника до нашого сучасника В. Арєнева. Разом з тим у руслі увічнення пам'яті С. Лема в Україні, зокрема у Львові, мусимо визнати певні борги. Безсумнівними є перспективи подаль-

¹⁷ Левко, Уляна. 2010. *Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації літературного твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема)*: автореф. дис ... канд. філол. наук, Тернопіль, С. 17.

Тетяна Мельничук. Феномен Станіслава Лема у просторі ...

шого освоєння українськими культуртрегерами, митцями та науковцями неосяжних творчих звершень знаменитого польського фантаста, великого передвісника майбуття людства.

Література

Гнатюк, Олександр. “О. П’ятикнижжя Лемове. Том 1”, *UA GEEK*, <https://uageek.space/oh-piatyknyzhzhia-lemove-1>
<https://uageek.space/oh-piatyknyzhzhia-lemove-1>.

Кияк, Ірина. 2011. *Жанрові особливості фантастики й футурології Станіслава Лема*: автореф. дис ... канд. філол. наук, Київ, 2011, 21 с.

Дзюба, Іван. 2006. *З криниці літ*. Том II, Київ: Вид. дім «КМА», 976 с.

Закшевський, Патрик. 2021. “LEMBerg, або Львівські місця Лема”. *Culture.pl*. <https://culture.pl/ua/stattia/lemborg-abo-lvivski-mistsia-lema>.

Левко, Уляна. 2010. *Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації літературного твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема)*: автореф. дис. ... канд. філол. наук, Тернопіль, 20 с.

Лем, Станіслав. 2016. *Високий Замок*. Тернопіль: НК Богдан. 176 с.

Орлінський, Войцех. 2021. *Лем. Життя не з цієї землі*. Львів: Човен, 550 с.

Тинська, Олександра. 2005. “«Солярис» Станіслава Лема: на перехресті філософії та психології”. *Слово і Час*, № 4, С. 81–83.

Gajewska, Agnieszka. 2016. *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań, 2016, 242 s.

ПОСТСУЧАСНІСТЬ ЯК КРИЗА. ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРИ СТАНІСЛАВА ЛЕМА¹

Якуб Гомулка

Станіслав Лем відомий передусім своїм багатим літературним доробком, який перекладено багатьма мовами, поширено у світі мільйонними тиражами та екранізовано. Дещо менше він відомий як мислитель та есеїст, який займається такими питаннями як футурологія, філософія штучного інтелекту, а також історія і можливий майбутній розвиток технологій. Багатьох, мабуть, може здивувати факт, що цей автор *Соляріса*, *Зоряних щоденників*, *Казок роботів* чи *Фантастики і футурології* був також філософом культури, який презентує її досить оригінальну й водночас контроверсійну теорію. Претекстом для її формулювання була полеміка з поглядами Лешека Колаковського, передусім тими, які він виразив у своєму головному виступі на конференції в Женеві у вересні 1973 року; польською мовою воно було видане під назвою *Odwet*

¹ Першопочатково текст було опубліковано польською мовою. Див.: Gomułka, Jakub. 2015. "Ponowoczesność jako kryzys. Filozofia kultury Stanisława Lema", w: *Spółczesność ponowoczesna – społeczeństwo ponowoczesności. Namysł nad kondycją współczesnego społeczeństwa*, red. K. Cikała-Kaszowska, W. B. Zieliński, Kraków, S. 53–70.

*sacrum w kulturze świeckiej (Відплата sacrum в світській культурі)*².

Лем поділяє виражений Колаковським песимістичний діагноз становища сучасної культури. У розумінні обох мислителів європейська культура другої половини ХХ ст. знаходиться в ситуації кризи, яка постійно поглиблюється. Однак вони дають суттєво відмінні відповіді на питання про причину такої ситуації. Варто зауважити, що ці відповіді глибоко пов'язані із традиціями мислення обох авторів: у випадку Колаковського йдеться про дискусію з традицією Просвітництва, у випадку Лема – мислення в категоріях теорії систем і управління, яке вкорінене в еволюціоністській парадигмі. Відтак, дискусія між мислителями не має локального характеру, який обмежується питанням розуміння *sacrum* у культурі, але демонструє глибокі відмінності, які сягають самих світоглядних і методологічних основ обох авторів.

Після майже пів століття від формулювання обох позицій (текст Лема хоча й з'явився не так давно, був написаний ще в 70-х роках ХХ ст.) можна стверджувати, що вони складають дві різні форми критики постсучасності, яка, з одного боку, розуміється як кризова і така, що переживає занепад, але, з іншого боку, – вона є неминучою стадією епохи модернізму. З огляду на факт, що теорія культури, представлена Лемом, є значно цікавішою і більш складною (а проте вона набагато слабше присутня в гуманітарній рефлексії), саме вона становитиме тематичну вісь цього тексту. Почну однак з розгляду

² Kołakowski, Leszek. 1984. "Odwet sacrum w kulturze świeckiej", w: Kołakowski, Leszek. *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

візії Колаковського, яка спровокувала автора *Соляріса* до формулювання власної відповіді на проблему кризи культури.

Колаковський і консервуюча сила *sacrum*

Текст *Відплата sacrum...* розпочинається з передбачень, які стосуються прогресуючої секуляризації європейської культури. Колаковський наводить аргументи проти теорій релігії, які передбачають інструментальний характер *sacrum*. Саме ці теорії, на його думку, складають приховані передумови згаданих передбачень. Після цього він звертає увагу на факт, що сам смисл поняття «секуляризація культури» є не надто чітким і протиставляється інтерпретації, згідно з якою секуляризація полягає у зменшенні релігійної потреби. Колаковський стверджує, що питання про роль *sacrum* у культурі мають принципово філософський характер і самі собою не піддаються легко науковим дослідженням, особливо кількісним. Вважає однак, що певні висновки на цю тему можна зробити зі спостереження наслідків занепаду *sacrum* для культури як цілісності³.

Якість *sacrum*, – пише Колаковський, – була прив'язана до усього, торкання чого наражало на покарання; це дуже добре поширювалося на владу,

³ Поза простим витісненням *sacrum* із культури, зауважує Колаковський, той самий ефект занепаду можна добре досягнути через затирання меж між *sacrum* і *profanum*, а також певною мірою поглинання другого першим. Відтак, як твердить філософ, десакралізація може бути також наслідком деяких християнських ідей, таких як концепція Тейяра де Шардена. (див.: Kołakowski, Leszek. 1984. "Odwet sacrum w kulturze świeckiej"..., S. 169.). У подальшій частині мого розгляду омину цей аспект думки Колаковського.

на власність, на людське життя і на право. Сакральний бік влади був знесений разом із занепадом монархічної харизми; сакральний бік власності – з розвитком соціалістичних рухів. Це є ті форми *sacrum*, занепад яких не викликає особливого жалю. Питання однак полягає у тому, чи суспільство зможе вижити і запевнити своїм членам зносне життя, якщо вразливість до *sacrum* і саме явище *sacrum* будуть випхані звідусіль⁴.

Нікого, мабуть, не здивує, – а відтак, немає жодного еристичного приводу тримати це більше в таємниці, – що на так поставлене питання дасться відповідь рішуче заперечувальна. Колаковський проголошує тезу, що занепад *sacrum* у культурі спричинює поглиблення кризи, незаперечні ознаки якої він помічає довкола себе. Відбувається це тому, що *sacrum* функціонувало як особливий чинник у системі культурних знаків, який надавав їм специфічний, додатковий, позачуттєвий смисл, одночасно консервуючи і стабілізуючи символічну систему, а відтак, і соціальну структуру. Занепад цього чинника призводить культуру до колапсу, проявом якого є розмивання основних понятійних дихотомій.

Немає вже чіткого розрізнення в політичному житті між війною і миром, між суверенітетом і неволею, між вторгненням і визволенням, між рівністю і деспотизмом; немає незаперечної межі між катом і жертвою, між жінкою і чоловіком, між поколіннями, між злочином і героїзмом, між законом і гвалтом, між перемогою і поразкою, між лівицею і правицею, між розумом і облудою, між лікарем і пацієнтом, між вчителем і учнем, між мистецтвом і блазнюванням,

⁴ Kołakowski, Leszek. 1984. "Odwet sacrum w kulturze świeckiej"..., S. 169.

між знанням і невіглаством. Зі світу, у якому всі ці слова проявляли та ідентифікували предмети, якості та ситуації, структуровані в опозиційні пари, ми перейшли до світу, де опозиції і класифікації, навіть найбільш фундаментальні, були витіснені з обігу⁵.

У подальшій частині свого есею Колаковський зізнається, що займає консервативну позицію. Водночас намагається окреслити образ культури, яка вписує цю позицію в ширший контекст, яким є напруга між структурою і розвитком. Ця напруга, твердить філософ, є для культури так само, як для будь-якого живого організму, неунікненною, а спроба її усунення в ім'я гармонії і співпраці – як це, згідно з автором, робиться сьогодні – призводить до розпаду⁶. *Sacrum*, як стверджує Колаковський, є силою, що діє на користь культури (а тому інколи це йде всупереч розвитку), силою, яка протиставляється утопічним, як він вважає, надіям на самовдосконалення людини, а заразом надає відповідної ваги різниці між добром і злом.

⁵ Kołakowski, Leszek. 1984. "Odwet sacrum w kulturze świeckiej"..., S. 171.

⁶ Можна зауважити, що аналогічна напруга – між інституційним та індивідуальним виміром життя протестантів сімнадцятого століття – є темою однієї з найважливіших праць Колаковського, *Свідомість релігійна і церковні зв'язки* (Варшава, 1965). За структуру в ній відповідає інституційна вісь (Церкви), натомість чинником розвитку (і, водночас, розпаду структури) є особистий релігійний досвід та етична чуттєвість. Таке анахронічне порівняння не має на меті демонстрацію неконсеквентності мислення, але відкриває певну односторонність представленого в есеї Колаковського опису *sacrum* – мова про його вимір, який опосередкований у спільноті, організаційний і церковний, натомість оминається увагою вимір індивідуального, безпосереднього досвіду.

Необхідно підкреслити, що в жодному моменті цього тексту Колаковський не декларує себе як віруючу особу. Навпаки, явно ухиляється від відповіді на питання про істину релігії, натякаючи, що це питання, можливо, погано сформульоване⁷. Водночас його оцінка явища релігії і релігійного ставлення до життя є виразно позитивною.

Релігія є способом, у який людина приймає своє життя як неминучу поразку. У те, що воно не є неминучою поразкою, можна вірити лише *mala fide*. [...] Прийняти життя і прийняти його як поразку є можливим лише за умови визнання смислу, який не є іманентним із перспективи людської історії, тобто це значить – за умови визнання сакрального порядку⁸.

Цілковите усунення сакрального смислу з культури означає для Колаковського, по-перше, позбавлення її сенсу *tout court*, по-друге, в площині соціальних взаємин це призводить до деспотизму, який спирається на чисте насилля, по-третє, прирікає людину на існування, яке заслуговує презирства. Автор не має сумнівів щодо свого ставлення до *sacrum*: навіть якщо він сам не є людиною віруючою, вбачає його незамінність, і тому непокоїться щодо культурних змін, які йому загрожують. Як зауважує Ян Анджей Ключовський, Колаковський перевертає аргументацію просвітницької критики релігії і намагається представити позицію, яка релігійно нейтральна, або ж оптимістичний раціоналізм як

⁷ Раніше в праці *Присутність міфу* (*Obecność mitu*, 1972) він писав, що до міфу – зокрема до релігійного міфу – не можна застосувати категорії істини і хиби (див.: Kłoczowski, Jan. 1994. *Więcej niż mit. Leszka Kołakowskiego spory o religię*, Kraków, S. 107).

⁸ Kołakowski, Leszek. 1984. "Odwet sacrum w kulturze świeckiej" ..., S. 173.

прояв фальшивої свідомості в тому сенсі, у якому постгегелівські критики намагалися дискредитувати релігії⁹. Якщо постсучасність полягає в остаточному засвоєнні Ніцшеанської звістки про смерть Бога і наслідки цієї події, то Колаковський є рішучим критиком цієї епохи, який вірить, що її остаточне здійснення призведе до знищення культури.

Культура як кібернетична система

Як зазначалося на початку, доповідь Колаковського становить фрагмент його розрахунків із власною просвітницькою інтелектуальною традицією і є свідченням еволюції мислення, яке рухалося від марксизму до певної специфічної форми неконфесійної релігійності. Розвинута полеміка Лема, представлена в одинадцятому розділі *Філософії випадку*, – це теоретичне опрацювання поглядів, які автор *Соляріса* презентував за багатьох нагод у своїй письменницькій кар'єрі, розтягнутій між певною формою неортодоксального марксизму в молодості і постпросвітницьким песимізмом в останні роки життя.

Краківський письменник, розпочинаючи свій текст довгою цитатою з есею Колаковського, у якій той ремствував стосовно затирання меж між основними дихотоміями, що організують символічний простір, засадничо погоджується із фактом кризи, однак не погоджується з діагнозом, згідно з яким за кризи відповідає занепад *sacrum*. Автор *Соляріса* звертає увагу, що подібні процеси затирання ключових дихотомій, а відтак, кризи,

⁹ Див.: Kłoczowski, Jan. 1994. *Więcej niż mit. Leszka Kołakowskiego spory o religię*, Kraków, S. 116.

були в культурах і часах, у яких атеїзм знаходився ще поза мисленневим горизонтом загалу.

Отож, – пише Лем, – можна засумніватися в цій властивості *sacrum*, яка б будь-коли уможливила змішування протиставних понять усередині набору головних цінностей християнської культури. Змінюються конкретні форми цього змішування, цієї релятивізації відповідно до «духу часу», їх вигляд, обсяг, наслідки, мотивації і подібні явища знайде кожен компетентний історик перед і поза християнством – хоч би в стародавньому Єгипті¹⁰.

Далі Лем вказує на те, що позиція Колаковського – невіруючого, який ремствує щодо занепаду релігійної свідомості в суспільстві – в принципі інструменталізує *sacrum*, оскільки трактує його як інструмент культурної стабілізації комунікативної інфраструктури. У такий спосіб, вважає письменник, філософ сам підштовхує механізм пом'якшення основних поняттєвих категорій¹¹. Який діагноз причин ситуації пропонує Лем взамін? Відповідь на це питання складна, оскільки автор *Соляріса* подає щонайменше три окремі загрози, які нищать культуру, пов'язані із трьома її візіями. Перша загроза, яка буде тут представлена, стосується складності і є майже головним героєм одинадцятого розділу *Філософії випадку*, який з'явився аж у третьому

¹⁰ Lem, Stanisław. 1997. *Filozofia przypadku*, t. II, Warszawa, S. 9 (зноска).

¹¹ Lem, Stanisław. 1997. *Filozofia przypadku*, dz. cyt., S. 10n. Критику функціоналістичного розуміння ролі *sacrum* у працях Колаковського частково здійснює також Ключовський, хоча звертає увагу на те, що цей функціоналізм, на противагу еволюціоністичних чи соціологізаторських теорій, є нередукційний і порушує внутрішню інтегральність структури (Див.: Kłoczowski, Jan. 1994. *Więcej niż mit...*, S. 121.).

виданні книги, замінюючи розлогу критику структуралізму, і який має назву *Межі зростання культури*. Ця назва викликає асоціацію із викладеною ще в *Діалогах* – книзі, яка була написана в 1954–1956 роках – ідею натуральних системних меж складності кібернетичної мережі¹². Справді, Лем презентує кібернетичну модель культури й аналізує висновки, які з неї випливають.

Ця модель є динамічною – культура не є музейним архівом і нагромадженими в бібліотеках текстами, радше вона є творенням й обігом цінностей у суспільстві, іншими словами: ефективна колективна пам'ять. Таке творення й обіг цінностей не є хаотичним процесом, воно модерується головними цінностями, які діють подібно до «фільтра», який визначає основні ціннісні категорії і надає засадничий напрямок руху усїєї системи. Динамічний характер процесу, яким є культура, вимагає цього спрямовування, а відтак, вимагає постійної дії фільтра. Цей фільтр може, звісно, й сам еволюціонувати, але ця еволюція має наставати повільно, щоб нормативний авторитет головних цінностей не зазнавав шкоди. Проблеми з'являються тоді, коли струмінь нових, розмаїтих цінностей збільшується і починає рухатися щораз швидше – саме так, як це відбувається сьогодні. Тоді фільтр «засмічується» і перестає виконувати свою функцію¹³.

Опір, який обмежує рухи змін, надає їм узгодженість і напрямок. Коли інтеріоризація головних цінностей слабне, зникає також цей опір. Заборони

¹² Тогочасним контекстом було питання про можливу граничну складність індивідуальної свідомості (див.: Lem, Stanisław. 2010. *Dialogi*, Warszawa, S. 81).

¹³ Lem, Stanisław. 1997. *Filozofia przypadku*, dz. cyt..., S. 66.

зникають, детабуїзація стає автокаталічним процесом (заборона, яка зникає, є не лише зникаючою заборонаю, але й заохоченням до ліквідації інших). Головні цінності стають несистемними ізолятами, вступають між собою в колізію і починають дрейфувати. Їх антивипадковий ефект згасає, оскільки вони вже піддаються випадковому переміщенню. Справді доходить до дуже інтенсивного інноваційного поширення, однак для спор культурного оновлення ніщо вже не дає преференції. [...] Коли відбувається зіткнення надто багатьох інноваційних пропозицій одночасно, культура піддається розпадові¹⁴.

Чому збільшення набору пропонованих цінностей призводить до таких згубних наслідків? Лем відповідає:

Існує поріг складності, який не долається ані зростанням ускладнення біологічних режимів, ані зростанням комунікації культури. Цей поріг визначають суб'єктивні обмеження істот, які реалізують код чи то біології, чи культури. Неможливим є довільно складний живий чи культурний організм, а відтак, неможливим є безмежне інформаційне зростання розмаїття живого і соціального організму¹⁵.

Як зазначає автор *Соляриса*, структурні межі ускладнення культури, а відтак максимального інформаційного обсягу внутрішніх соціальних шляхів передавання змісту, досягаються непомітно. Не відбувається нічого різкого – просто набір цінностей, які перебувають в обігу, стає все більш випадковим, і культура, розірвана невинними змінами, що не мають ніякого напрямку, починає розпадатися¹⁶.

¹⁴ Lem, Stanisław. 1997. *Filozofia przypadku*, dz. cyt., S. 40n.

¹⁵ Там само, S. 44n.

¹⁶ Там само, S. 68–70.

Тим, що зумовлює лавинний приріст інформації, що кружляє в культурі, є техніка, а особливо техніка трансляції¹⁷. Однак провину за дисфункцію фільтра цінностей Лем покладає також на науку, ринкову економіку, а також демократію з її ідеями рівності і плюралізму. Наука – в міру свого розвитку – генерує щораз більш складний образ світу, який сприяє розмиванню авторитету основних цінностей. Ринкова економіка є союзником різноманітності, яка руйнує культурну ідентичність, оскільки різноманітність створює нові ринки збуту¹⁸. Натомість демократія постачає теоретичну мотивацію для відкидання диктату одного фільтра цінностей як форми авторитаризму, що має призвести до катастрофи¹⁹.

Можна зауважити, що фільтр основних цінностей, який регулює обіг змістів у культурі, виконує в моделі Лема функцію, аналогічну до *sacrum*. Різниця полягає в тому, що перший із них не мусить бути інтерпретований виключно релігійно: аналогічні структури динамічних фільтрів можуть функціонувати у світських сферах культури, наприклад, в образотворчому мистецтві²⁰. Можна, отже, сказати, що опис Лема є більш формальним і абстрагується від змістовних характеристик того, що може відігравати роль стабілізатора культури. У порівнянні з ним гіпотеза Колаковського на тему ролі *sacrum* видається більш сміливою і більш конкретною, а водночас і більш ризикованою. Інші риси концепції культури Лема не є вже надто близькими до думки автора *Головних течій марксизму*.

¹⁷ Lem, Stanisław. 1997. *Filozofia przypadku*, dz. cyt..., S. 65n.

¹⁸ Там само, S. 86.

¹⁹ Там само, S. 88.

²⁰ Там само, S. 66.

Культура як особливий адаптивний механізм

Основним горизонтом мислення Лема, а відтак і його філософії культури, є еволюціонізм. Краківського письменника, у такий спосіб, особливо цікавлять причини появи культури. Він звертає увагу, що до умов, які уможливають її існування, потрібно зарахувати непередбачувану і неалгоритмізовану змінність середовища, у якому розвивається життя. Еволюція може мільйони років працювати над удосконаленням (незворотнього) пристосування генотипів, які, як виявиться у кінцевому підсумку, непридатні або взагалі гинуть, оскільки, наприклад, настає різка зміна клімату. Зі свого боку, пристосувальницька пластичність фенотипів є обмеженою. Через це у процесі еволюції життя витворився мозок – орган, який значною мірою розширює пластичність²¹. Природна історія мозку аж до тієї його форми, у якій ним був наділений *homo sapiens*, є історією розширення простору свободи від «вписаної» назавжди «програми», якою є набір інстинктів, до свободи рішень, яка неможлива для жодної іншої земної істоти, і яка уможливила таке широке розмаїття способів життя і поведження із середовищем, котре проявляється, скажімо, між ескімосом, маорі і стародавнім асирійцем; цілеспрямовано беремо до уваги лише приклади дотехнічних культур.

Культура є набором стратегії, яка заповнює порожнє місце після інстинкту і дозволяє знайти надмірну свободу індивіда. Це стратегії одночасно революційні, котрі еволюціонують навіть у мільйон разів швидше, аніж генотипи, та такі, що можуть під-

²¹ Lem, Stanisław. 1997. *Filozofia przypadku*, dz. cyt..., S. 20.

даватися перегляду і є зворотніми, якщо виявиться це необхідним із точки зору зміни умов життя²².

Культура, отже, є в певному значимому сенсі вивором еволюції життя: є стратегією виживання розумних істот. Як кожен інший витвір еволюції, вона є дією, яка протиставляється випадку. Відтак, також її стосується твердження Лема:

Ворота життя – це порядок макромолекулярної самоорганізації, що живляться потоком у розчинах типу Броунівської субстанції. Аби жити, треба мати порядок й асимілювати порядок. Життя, у такий спосіб, подвійно протиставляється випадкові²³.

У випадку культури відповідь на випадковість може бути двоякою: вона може полягати в інструментальних діях, а може складати символічну інтерпретацію. Кожна культура повинна містити обидві частини цієї альтернативи, якщо спільнота, яка її культивує, повинна вижити, то і вміння, які слугують підкоренню середовища, і його цілісне розуміння є незамінними. Першопочатково обидва порядки – символічний та інструментальний – є нероздільними: у первісних культурах інструмент є символом, а символ – інструментом (Лем подає тут приклад геніталій). Однак поступовий розвиток інструментальних вмінь зумовлює, що вони починають здобувати автономію з точки зору символічного аспекту, оскільки розвиваються відповідно до зовнішнього для культури порядку емпіричного світу²⁴. Якщо культура не пригнічує цю автономію, вони перетворюються на незалежну сферу

²² Див.: Lem, Stanisław. 1997. *Filozofia przypadku*, dz. cyt..., S. 21.

²³ Lem, Stanisław. 1997. *Filozofia przypadku*, dz. cyt..., S. 17n.

²⁴ Див.: Lem, Stanisław. 1997. *Filozofia przypadku*, dz. cyt..., S. 22n.

науки й техніки, яка послідовно приборкує природу. До того ж занадто швидкий розвиток цієї сфери в якийсь момент починає загрожувати символічному порядку, оскільки стає додатковим випадковим фактором із точки зору останнього.

Згода на інструменталізацію буттєвих праць є частково згодою на втрату автономії культури, оскільки допускається до участі в прийнятті буттєво значущих рішень логіки інструментального прогресу, яка не належить до культури в строгому значенні. Ця логіка не є з емпіричної позиції чисто випадковою, вона складає порядок, який послідовними фракціями вилучається з Природи і включається у сферу суспільних робіт, натомість із позиції культури ця логіка може бути (і, як правило, є) випадковою, оскільки її майбутні пізніші форми і наслідки можуть раптом у довільний спосіб зіткнутися з первинними в секулярному сенсі цінностями культури. Випадковою ця логіка є для культури як непередбачувана і непрорахована ніким, окрім репрезентантів космічних цивілізацій, які підносяться над нашою, які однак є чистим постулатом і наслідком визнаного сьогодні наукою образу світу²⁵.

Маємо, отже, справу з певним парадоксом. Виявляється, що невіддільний аспект культури, яким є набір здібностей інструментального освоєння світу, може в певний момент загрожувати самій культурі. Можна, відтак, інтерпретувати сформульовані в символічній сфері заборони, які накладалися на розвиток природознавства, як спробу самозахисту самої символічної сфери перед загрозою знищення.

²⁵ Lem, Stanisław. 1997. *Filozofia przypadku*, dz. cyt..., S. 39.

Культура як помилка

Чим насправді є символічний аспект культури? Це, як пише Лем, противипадковий образ гри з Природою. Противипадковість цього образу полягає в тому, що він надмірний, тобто «викриває» регулярності там, де їх немає. Світ у цьому образі є системою знаків – текстом, адресованим людині, яка за допомогою інституцій культури вписується у всеохопний космічний порядок. Кожна культура в такий спосіб закладає, що людина з'явилася в космосі не випадково, що вона має в ньому певне окреслене завдання для виконання, що світ для неї небайдужий.

Генезис культури і процес її розвитку частково окреслюються випадковим чинником, а частково виникають із біологічних та географічних сталих чинників. Через це культура кристалізується довкола великих випадкових подій, таких як раптове zalивання величезних площ землі в результаті відкриття проток чи нетипові астрономічні явища, але мисленнєве тло їх освоєння складають великі регулярні явища, такі як настання одна за одною пір року, щорічні розливи Нілу, зміни фаз Місяця, цикл жіночої фертильності, постійний ритм життя людей, що охоплює народження, зрілість, старіння і помирання. Первісні спільноти жили в оточенні міфу, а тому оповідями про минулі події, космічний порядок, втілений у реальності, і вже утверджене майбутнє, яке не принесе жодної суттєвої зміни.

Так сконструйований світ є єдиним порядком і водночас цілковито не випадковим, тобто таким, що не дає місця жодній випадковості. Будь-що, що не має видимої причини, має невидиму: усе

є детермінованим. Джерелом детермінації може бути Таємниця, але її природа не є випадковою. Таємниця є тоді лише ілюзорною випадковістю – бо за своєю суттю вона є замаскованим порядком, який не піддається розгадці з боку людини і є для неї непроникним²⁶.

Увесь той міфологічний образ є однак неістинний. Наука відкриває гнітючу істину, згідно з якою світ байдужий до людини: людство з'явилося в результаті випадкового процесу, який відбувався десь на периферії Чумацького Шляху – однієї з мільярда галактик. Випадковість виявляється головною характеристикою людського буття як у вимірі індивідуальному чи спільнотному, так і видовому. Лем звертає увагу на те, що сама наука дійшла до такого переконання досить пізно і неохоче, оскільки зростаючи в (нашій) культурі, успадкувала від неї прагнення до детермінованого та однозначного порядку. Детерміністський образ фізики був підданий сумніву лише в ХХ ст., так само як лише недавно теорія ймовірності і статистика перестали вважатися за «найгірші» розділи математики. Найвизначніші вчені ще на початку минулого століття докладали зусиль, накидаючи світові детермінований порядок (автор *Соляріса* згадує в цьому контексті відомий вислів Ейнштейна: «Бог не грає в кості»). Також фаховий словник фізики ще на етапі ранніх моделей атома протягував антропоцентричну візію світу, яка спиралася на чуттєві, макроскопічні інтуїції, що завершилося лише на рівні фізики елементарних частинок і теорії квантів²⁷.

²⁶ Lem, Stanisław. 1997. *Filozofia przypadku*, dz. cyt..., S. 37.

²⁷ Див.: Lem, Stanisław. 1997. *Filozofia przypadku*, dz. cyt..., S. 34n.

Світ, отож, є випадковим, що значить, що він неінтенційний: створений ніким і ні для кого. У такому світі культурні цінності, символічні коди, описуваний у їхніх категоріях порядок не відкриваються, а встановлюються. Однак для того, хто протиставляється випадковості, механізм творення культури, який сам є випадковим, не може бути явним: культура змушена маскувати своє джерело і своє позалюдське походження. Через це, як твердить Лем, хоча всі цінності встановлюються, завжди і всюди вони визнаються як відкриті²⁸.

Із цієї перспективи можна ствердити, що сама наука, яка слугує чистому пізнанню істини, і яка не пов'язана з технікою, що має на меті поневолити світ, становить загрозу для культури. Ця загроза є подвійною. По-перше, природничі науки (sciences) виявляють усе більш складний порядок Природи і творять її образ, у якому випадок і хаос відіграють щораз більшу роль. У цей спосіб вони принагідно піддають сумніву авторитет культури, екзорцизуючи «надмірну» інтенційність поза сферу світу можливого досвіду. По-друге, гуманітаристика також доклалася до послаблення культурного образу світу і пов'язаної з ним системи головних цінностей, демонструючи (психологічні, соціологічні, економічні) механізми її творення, а передусім розмаїття можливих і реальних образів і систем цінностей, які сформували інші спільноти в інших обставинах.

Культура, отже, є помилкою – як (не надто серйозно) проголошував Лем у назві фіктивної монографії неіснуючого німецького антрополога Вільгельма Клоппера, рецензію на яку польський фантаст помістив у збірці *Досконала порожнина*

²⁸ Lem, Stanisław. 1997. *Filozofia przypadku*, dz. cyt..., S. 32.

(*Doskonała próżnia*). А помилка ця полягає в тому, що вона перетворює реальність лише фіктивно, на основі інтерпретації, а відтак, лише замовчує і спотворює не дуже втішну правду про людську долю. Врешті-решт, символічна сфера лише вдає, що вирішує проблеми людської екзистенції, на протизвагу інструментальній сфері – науці й техніці, – яка робить це реально²⁹.

Песимізм Лема

Може здатися, що Станіслав Лем, який розуміє культуру як фікцію, що маскує власне походження, приєднується у такий спосіб до цілком численного грона її критиків і – слідом за вигаданим ним самим німецьким антропологом – буде постулювати заміну ілюзії культури науково-технологічною конкретикою. Однак це не відбувається – Лем стає на бік культури, незважаючи на усвідомлення її фальшу. В останніх реченнях «рецензії» *Die Kultur als Fehler* він дистанціюється від свого героя, вказуючи, що емпірія і влада інструментального панування над природою не може бути джерелом універсальних ціннісних критеріїв³⁰. Також зміст розділу *Межі зростання культури* є подібним: Лем зауважує, що ми ніколи не можемо цілковито абстрагуватися від власної культури, оскільки кожне оціночне судження висловлюється вже на ґрунті якоїсь системи преференцій. Не можна, наприклад, у спосіб чисто науковий (формальний) обґрунтувати засудження гітлеризму – можна це зробити винятково

²⁹ Див.: Lem, Stanisław. 1974. *Doskonała próżnia. Wielkość urojona*, Kraków, S. 134–136.

³⁰ Lem, Stanisław. 1974. *Doskonała próżnia*, dz. cyt..., S. 141.

у сфері певного світу цінностей, а відтак – культури. З огляду на це, наше поняття розуму вкорінене в культурі³¹.

Доволі рішуче Лем висловився на боці культури в опублікованій 1978 року в «Знаку» дискусії з о. Яном Анджеєм Ключовським, ксьондзом Міхалем Геллером і Станіславом Гріглем. Під час цієї розмови письменник окреслив себе назвою неконсеквентного раціоналіста і зауважив, що раціоналізм повністю консеквентний взагалі неможливий, оскільки граничні дії є позалогічними.

Директиви дій не можуть бути до кінця раціональні. Цілком консеквентний раціоналіст повинен викидати останки своїх близьких через огорожу або ж позбутися їх якимось іншим способом, простим і економним, бо ж мертве тіло, чисто фактично, вже не кохана людина, а різновид сміття; однак ми не знаємо жодної цивілізаційної формації, жодної матеріалістичної культури, яка б просунулася так далеко в так званому раціоналізмі. Я думаю, що, абсолютизуючи рацію фактичної дії, можна легко створити карикатуру раціоналізму, яка не має жодного відповідника в реальному світі. Раціоналізм можна довести в ланцюгу запущеної дії, але завжди існує така ланка ланцюга, яку не можна логічно обґрунтувати³².

Водночас Лем вважав, що криза культури має структурний характер, а її розпад є невідворотним – рано чи пізно він має настати³³. Він малює

³¹ Lem, Stanisław. 1974. *Doskonała próżnia*, dz. cyt..., S. 54–58.

³² Kłoczowski, Jan. Grygiel, Stanisław. Lem, Stanisław. Heller, Michał. 1978. "Dyskusja o nauce i wierze", *Znak*, nr. 291, S. 1144.

³³ Він визнавав це загальним законом кожної динамічної системи: «У кожному разі я залишаюся при думці, що культурогенезис взагалі не повторює біогенезису, але обидва є партикулярними випадками таких закономірностей вищого порядку, до яких нам не вдалося до цього часу дістатися в

похмурий образ сучасної культури, у якій з огляду на щораз більшу присутність випадковості проявляються форми «культури як деструкції культури», «культури як втечі від культури», а також комерціалізованої культури³⁴. Крім того віщує ще більш похмурі сценарії, у яких культура (при загалом не очевидному припущенні подальшого існування цивілізації) або замінюється «синтурою», тобто штучно витвореним середовищем опіки, яке ізолює людей одне від одного, або підтримується силою, за допомогою репресивного поліційно-судового апарату, або цілком піддається інструменталізованим і визнає його розвиток за найвищу цінність³⁵.

У написаному Лемом також у 70-х роках ХХ ст. творі *Голем XIV*, жанрову належність якого важко в принципі визначити, оскільки він є чимось між повістю та філософським есеєм, титульний протагоніст – суперкомп'ютер, який наділений інтелектом, що значно перевищує людський – робить висновок про занепад культури з перспективи зовнішнього незаангажованого спостерігача. Цей висновок, із якого варто представити більший фрагмент, хоча б для його естетичної цінності, може нам слугувати за підсумок діагнозу, який подає краківський письменник:

пізнанні. Повільним, не до кінця визначеним стартом, фазою консолідації, яка усуває неоднозначності, а також своєрідним декадансом відзначається кожен процес творення, який відбувається в значному масштабі» (Lem, Stanisław. 1997. *Filozofia przypadku*, dz. cyt..., S. 54n).

³⁴ Див.: Lem, Stanisław. 1997. *Filozofia przypadku*, dz. cyt..., S. 70–88.

³⁵ Там само, S. 42–44.

Незвичайність культури, як інструмента, в тому, що це відкриття, яке, щоб діяти, має бути прихованим від своїх творців. Цей винахід створено несвідомо і він діє доти, доки винахідники розпізнають його до кінця. Парадоксальність культури в тому, що вона руйнується, коли її розпізнають. Створивши її, ви тоді зрікалися авторства: адже в еоліті не було ніяких семінарів на тему «Чи переходити до палеоліту?»; ви гадали, ніби через вас її творять зайди – демони, стихії, духи, сили землі та неба – хто завгодно, але тільки не ви самі. Отже, раціональне – заповнення порожнечі метою, кодексами, цінностями – ви робили ірраціонально, обґрунтовуючи кожен свій захід чимось надприродним: ви полювали, ткали, будували, урочисто запевнюючи самих себе, що все це не з вас, а з незбагнених джерел. Культура – це незвичайний інструмент, раціональний у своїй ірраціональності, бо він надав людським інститутам надлюдської поважності, аби вони стали недоторкані й забезпечували беззастережний послух [...]. Нині ви, антропологи, вже знаєте, що можна розплодити безліч культур – їх і справді розвелось стільки – і що кожна з них має логіку своєї структури, а не логіку авторів, бо це такий винахід, який по-своєму переформовує своїх винахідників, а вони про це й не знають, бо коли дізнаються, винахід уже не має над ними абсолютної влади, і вони зауважують порожнечу, – і саме на цю суперечність й спирається людство. Сто тисяч років ця опора служила вам культурами, які то затискали людину в лещата, то послабляли хватку, допомагала у самовдосконаленні, доти надійному, доки воно сліпе. І, нарешті, зіставляючи вже в етнологічних каталогах багатолікість культур, ви помітили їхню розмаїтість, а отже, й відносність. Тоді ви й почали вивільнятися з цієї пастки заповідей і заборон, поки не вихопились із неї, що звичайно обернулося майже катастрофою. Адже, зрозумівши, що всяка культура не єдина, ви збагнули, що в них немає необхідності, і відтоді ви намагаєтеся відшукати щось таке, що далі

не буде вже дорогою вашої долі, прокладеної наосліп, вимощеної низками вгадувань і випадковими лотерейними виграшами історії, – проте, звісно, не існує. Існує дірка, і, приголомшені відкриттям, ви стоїте на півдорозі, а ті з вас, хто розпачливо шкодує за солодким невіданням у зведеному культурою домі неволі, прагнуть вернутися назад, до витоків, – але ж не можете ви повернути назад, вороття немає, мости спалено, отже, ви мусите йти вперед [...]»³⁶.

Шлях «вперед», про який говорить Голем, є постлюдство, яке досягнуте завдяки самоперетворенню (автоevolюції) людства, що підтримується технологічно, – суперкомп'ютер передбачає, що воно остаточно відкине свої біологічні обмеження. Лем торкався теми автоevolюції в багатьох своїх текстах – як есеїстичних, так і белетристичних, – презентуючи в них розмаїті до неї підходи, однак у згаданій дискусії з Ключовським, Геллером і Гріглем однозначно відсторонився від цієї ідеї, стверджуючи, що відкидання природи було б рівнозначне остаточному зреченню культурної спадщини людини³⁷.

Можна зауважити, що представлена тут позиція Лема щодо питання культури близька до позиції Колаковського в тексті *Особистість в сакральній і екологічній візії суспільства (Osobowość w sakralnej i ekologicznej wizji społeczeństwa, 1965)*. Будучи на той час переконаним у фіктивності понадемпіричної реальності, філософ вважав однозначно, що прагнення брати участь у сакральному порядку є непозбавне, відтак, немає можливості реалізації оптимістичних

³⁶ Лем, Станіслав. 1990. Голем XIV, в: Лем, Станіслав. *Кіберіада*, Київ: Дніпро, С. 426–428.

³⁷ Kłoczowski, Jan. Grygiel, Stanisław. Lem, Stanisław. Heller, Michał. 1978. "Dyskusja o nauce i wierze", dz. cyt., S. 1148.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

просвітницьких ідеалів у масштабі суспільства³⁸. Аналогічно краківський письменник вважав, що культура є фікцією, але корисною фікцією, яку навіть він сам потребує, щоб обґрунтувати деякі свої моральні оцінки.

Висновок

Криза культури, як впливає зі спостережень Лема, має складні причини, але передусім це структурні причини: краківський письменник вважає, що жодна динамічна система не може розвиватися в безкінечність, що культура, як комунікативна система, має верхню межу інформаційної ємкості, після перевищення якої починається її розпад. Ці спостереження мають загальний характер і можуть слугувати для пояснення занепаду кожної культури в історії. Ба більше, в нашій культурі накладається на нього в багатьох аспектах негативний вплив розвинутої інструментальної сфери: по-перше, наука й надалі актуалізує свої образи світу, через що відкриває умовність символічних образів. По-друге, гуманітаристика, визначаючи собі культуру предметом дослідження, оголює її приховані механізми, а також її випадковість та розмаїття можливих рішень. По-третє, техніка підсилює інформаційний хаос, а також прагне пропонувати реальне вирішення наших проблем взамін рішень суто символічних, які культура здатна запропонувати.

Лем, подібно як Колаковський, критично ставиться до сучасної культури. Обоє авторів вказували на подібні симптоми занепаду; деякі з них – наприклад,

³⁸ Див.: Kłoczowski, Jan. 1994. *Więcej niż mit...*, dz. cyt., S. 100n.

мода, яка зрівнює в одязі жінок і чоловіків – можуть із нашої сьогоднішньої перспективи здаватися дискусійними чи навіть смішними. Обое проголошували занепад, причому для Колаковського цей занепад мав головно моральний характер. Можемо сьогодні ствердити, що тим, що так загрозливо описували, була так звана постсучасна культура, яка характеризується аморфністю і відсутністю визначеного центру, а, відтак, культура, яка отримала Ніцшеанську звістку про смерть Бога³⁹.

Як Колаковський, так і Лем були критиками постсучасності, яку обое розуміли – хоча й кожен інакше – як наслідок Просвітництва. Треба однак зауважити, що перспективи цих критик є різними. Автор *Головних течій марксизму* вже в 70-х роках ХХ ст. був вороже налаштований до Просвітництва, коли вважав, що плинність постсучасності є ефектом операції очищення культури від *sacrum*, прописаної філософами XVIII та XIX ст. Зі свого боку, автор *Соляріса*, як непослідовний раціоналіст, не заперечував повністю цінність Просвітництва, а лише оскаржував оптимізм цієї епохи, відкидав її безкритичну віру в користь прогресу і вбачав, що він є чинником деструкції символічної сфери. Можна, отже, стверджувати, що критику постсучасності Колаковський розвивав із домодерних позицій, і тому вона постулювала повернення до міфу, натомість песиміст Лем репрезентував відсторонену сучасність:

³⁹ Див.: Heidegger, Martin. 1997. "Powiedzenie Nietzschego 'Bóg umarł'", tłum. J. Gierasimiuk, w: Heidegger, Martin. *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk i in., Warszawa, S. 177 (Biblioteka Aletheia); див. також: Lipowicz, Markus. 2013. "Czy 'śmierć Boga' jest 'śmiercią społeczeństwa'? Próba połączenia wybranych aspektów filozofii Fryderyka Nietzschego z filozofią i socjologią Georga Simmla", *Diametros*, nr. 37, S. 86.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

вважав, що повернення до попереднього етапу неможливе («вороття немає, мости спалено»), і лишається лише спостерігати занепад, який поглиблюється.

*Переклад із польської
Дмитра Шевчука*

Література

Лем, Станіслав. 1990. "Голем XIV", в: Лем, Станіслав. *Кіберіада*, Київ: Дніпро, С. 409–511.

Heidegger, Martin. 1997. "Powiedzenie Nietzschego 'Bóg umarł'", tłum. J. Gierasimiuk, w: Heidegger, Martin. *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk i in., Warszawa, S. 171–216 (Biblioteka Aletheia).

Kłoczowski, Jan. 1994. *Więcej niż mit. Leszka Kołakowskiego spory o religię*, Kraków.

Kłoczowski, Jan. Grygiel, Stanisław. Lem, Stanisław. Heller, Michał. 1978. "Dyskusja o nauce i wierze", *Znak*, nr. 291, S. 1139–1152.

Kołodowski Leszek. 1965. *Świadomość religijna i więź kościelna*, Warszawa.

Kołodowski, Leszek. 1984. "Odwet sacrum w kulturze świeckiej", w: Kołodowski, Leszek. *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn, S. 234–247.

Lem, Stanisław. 1974. *Doskonała próżnia*. Wielkość urojona, Kraków.

Lem, Stanisław. 1997. *Filozofia przypadku*, t. II, Warszawa.

Lem, Stanisław. 1999. *Golem XIV*, Kraków.

Lem, Stanisław. 2010. *Dialogi*, Warszawa.

Lipowicz, Markus. 2013. "Czy 'śmierć Boga' jest 'śmiercią społeczeństwa'? Próba połączenia wybranych aspektów filozofii Fryderyka Nietzschego z filozofią i socjologią Geорга Simmla", *Diametros*, nr. 37, S. 85–106.

МОДЕЛЮВАННЯ ПОСТЛЮДИНИ У РОМАНІ ФУТУРОЛОГІЧНИЙ КОНГРЕС

СТАНІСЛАВА ЛЕМА

Олександра Вісич

Тема постгуманізму та концепції постлюдини все частіше стають предметом обговорення у світовому й українському літературознавстві. Інспіровано цей дискурс літературною фантастикою, з одного боку, і футурологічною філософією, з іншого. Лише за останні роки вийшла ціла низка авторських досліджень і колективних монографій, присвячених питанням відображення та інтерпретації ідей постгуманізму в сучасній та класичній літературі. Серед них можна згадати *Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*¹ за редакцією Брюса Кларка і Мануели Россіні, де розглянуто еволюцію концепції постгуманізму, починаючи з літератури Середньовіччя. У монографії запропоновано жанрову матрицю реалізації цього дискурсу в художньому тексті (наукова фантастика, автобіографія, комікси, мережева література тощо); а також проаналізовано його тематичні модули, серед них: людина / не-людина, тіло, технології, майбутнє і т. п. Постгуманізм як літературний мотив розглянуто у монографії

¹ Clarke, B. & Rossini, M. (Eds.). 2017. *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, Cambridge University Press, 262 p.

*The Posthuman Imagination: Literature at the Edge of the Human*² за редакцією Танмоя Кунду та Сайката Сакара. Зокрема у праці проаналізовано художнє розкриття проблеми екології, ментального і фізичного здоров'я, кіберпростору, літератури та її рецепції у постгуманітарну еру; для аналізу залучено різножанрові тексти, зокрема кінострічки, серіали тощо. У монографії *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*³ за редакцією Санни Каркулехто, Айно-Кайса Койстінен, Ессі Варіс, окрім іншого, автори виходять на значення в постгуманістичному дискурсі концептів «чужинець», «тварина», «монстр», «супергерой», а також на рівні жанру приділяють чималу увагу літературі для дітей та підлітків, а на рівні методу виходять на екокритицизм, наратологію тощо.

Важливим висновком навіть побіжного огляду сучасних літературознавчих студій є те, що аналіз постгуманістичного дискурсу в літературі далеко не обмежується футурологічними прогнозами техногенної катастрофи, а залучає широке поле питань філософського, соціологічного, екокритичного, жанрового та наративного характеру. Підґрунтям для подібних студій насамперед слугує перманентна здатність художньої літератури завдяки метафоризації досягати містких і точних узагальнень. Олена Бондарева й Артур Брацкі на прикладі п'єси Карла Чапека *РУР Росумові універсальні роботи*

² Kundu, T. & Sarkar, S. (Eds.). 2021. *The Posthuman Imagination: Literature at the Edge of the Human*, Cambridge Scholars Publishing, 205 p.

³ Karkulehto, S. Koistinen, A. K. & Varis, E. 2020. *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*, 400 p.

окреслюють кореляцію художньої літератури з сучасними гуманітарними дослідженнями постлюдства, постгуманізму і трансгуманізму, і доводять «здатність художнього мислення до прогностики, означування перспективної загальнонаукової проблематики та структурування майбутніх гуманітарних дискурсів»⁴.

Попри те, що матеріалом дослідження можуть стати твори абсолютно різних жанрів, найчастіше у центрі уваги все ж опиняються письменники-фантасти. Серед інших, об'єктом студіювання у ракурсі постгуманізму став доробок Станіслава Лема. Зокрема, 2018 року вийшов тематичний випуск журналу «Czes Kultury», присвячений творчості польського письменника. Проблематика більшості статей збірника спрямована на аналіз футурологічних концепцій автора, а роботи Рафала Ожеховського⁵ та Мацея Кійка⁶ безпосередньо стосуються постгуманітарної проблематики.

У праці *Чому людина?* Мацей Кійко визнає багатозначність терміна «постгуманізм» та розгалуженість цієї течії у філософській думці сучасності, відтак пропонує, на його погляд, найбільш продуктивну формулу новітньої концепції задля її застосування щодо прози Станіслава Лема. Вчений розуміє постгуманізм як можливість включення до поля інтересу та захисту сутностей, що можуть населяти

⁴ Бондарева, Олена. Брацкі, Артур. 2021. «Художня артикуляція проблеми постлюдства у п'єсі Карела Чапека «РУР Росумові універсальні роботи»», *Bibliotekarz podlaski*, № 3, С. 103.

⁵ Orzechowski, Rafał. 2018. «Extropy or Anti-utopia? – «Posthuman» Society in Stanisław Lem's The Futurological», *Czas Kultury*, 34(04), S. 50–67.

⁶ Kijko, Maciej. 2018. «Dlaczego człowiek?», *Czas Kultury*, 34(04), S. 37–42.

Землю, – окрім людини, такими стають небіологічні, штучні істоти, а також ті, що є частково людьми. Він вважає, що

«у багатьох своїх творах Лем намагається досягнути, обґрунтовано, а не спрощено, перспективи людства у пізнанні поза межами Розуму (такого, який асоціюється з людиною у гуманізмі), [...] підриваючи при цьому віру в спільноту розумних істот»⁷.

Метою цього дослідження є спроба ширшого використання теорії постгуманізму під час інтерпретації поетики літературного твору на прикладі роману Станіслава Лема *Футурологічний конгрес* у світлі тематично-образного, наративного та тілесно-міметичного аналізу.

У загальному сенсі постгуманізм є критикою гуманізму та антропології з їх людиноцентризмом, з одного боку, а з іншого – обмежувальним розумінням, хто і що таке людина. За словами Марії Шимчишин, «ідеологія ліберального гуманізму, що включає структури колоніалізму, партіархальності та капіталізму, зазнає серйозної критики з боку теоретиків постгуманізму, які дестабілізують традиційні ієрархії природа / культура, центр / периферія та пояснюють світ як сукупність гетерогенних зв'язків та флюїдних ідентичностей»⁸. Стрімкий розвиток цивілізації в технологічному, соціальному, геополітичному і біологічному плані потребує суспільної конвенціональності нового типу, яка б враховувала розмаїті форми суб'єктності. Цілком слушним видається акцент, який робить Марія Шимчишин:

⁷ Kijko, Maciej. 2018. "Dlaczego człowiek?", *Czas Kultury*, 34(04), S. 71.

⁸ Шимчишин, Марія. 2013. "Парадигми та виміри постгуманізму", *Сучасні літературознавчі студії*, № 10, С. 485.

«...постгуманізм має справу не з технологічними перетвореннями, а зі змінами як такими, змінами, що проблематизують концепти розуму, тіла, штучного та природного»⁹. Чимало художніх і філософських текстів Станіслава Лема видається розгорнутою ілюстрацією подібних ідей.

Уже тривалий час у філософії транслюються попередження про небезпеку неконтрольованого прогресу, який призводить до радикальних трансформацій людини. Сам Станіслав Лем висловлює тривогу з цього приводу насамперед у концепціях своїх есеїстичних праць, що свого часу отримали широкий резонанс. Міркування про феномен майбуття крізь призму фантастичної літератури з її наскрізним філософським дискурсом є у книгах Станіслава Лема *Сума технології* (1964) та *Фантастика і футурологія* (1970). Перший твір багато в чому перегукується з теоріями визначного популяризатора науки Артура Кларка та астрофізика Йосипа Шкловського. Попри наявність у *Сумі технології* деяких роздумів і передбачень Станіслава Лема, які спростували наступні десятиліття, книга залишилася актуальною в інтелектуальних колах кінця XX – поч. XXI ст. Зокрема важко переоцінити спостереження автора щодо віртуальної реальності, нанотехнологій, штучного інтелекту тощо. З погляду студій над постлюдиною особливо заслуговує уваги останній розділ праці – *Пасквіль на еволюцію*, у якому наголошено на засадничій недосконалоості природи та висловлено припущення про перспективи реконструкції людини. Починаючи із середини XX ст., помітно інтенсифікувалася циркуляція ідей

⁹ Шимчишин, Марія. 2013. "Парадигми та виміри постгуманізму", *Сучасні літературознавчі студії*, № 10, С. 486.

щодо безпосереднього втручання людини в розвиток природи, однак більшість із них була дискусійною і не знаходила консенсусу в суспільній думці. Низка авторитетних прогнозистів стояла на позиції послідовного заперечення трансгуманістичних світогляду та очікувань. Ключовим аргументом проти трансгуманізму стає засторога щодо всевладдя дегуманізму, під яким розуміють поступову втрату людиною своєї видової, сексуальної, соціальної та духовної самоідентифікації. *Сума технології* засвідчує, що певною мірою цю тривогу розділяв Станіслав Лем.

Наступна його книга, *Фантастика і футурологія*, очевидно, створювалась паралельно з художнім текстом *Футурологічний конгрес*. У науковій площині Лем розглядає і класифікує твори понад 400 письменників-фантастів, демонструючи унікальну ерудицію. Переважно цей твір зосереджений на гострій критиці західної наукової фантастики, яку автор вбачає по суті вульгарною міфотворчістю щодо наших уявлень про технологічні цивілізації. Водночас його варто сприймати як маніфестацію прагнень письменника до підвищення рівня наукової фантастики, компетентності авторів, що працюють у цьому жанрі. Лейтмотивом праці потрібно вважати глибоку віру Станіслава Лема в неодмінну еволюцію людини прийдешнього. Уже перша фраза твору звучить так:

«Якщо сьогодні написати вичерпну монографію, звернувшись до якоїсь області людської діяльності, ще можливо, то в недалекому майбутньому така можливість для окремої людини буде втрачена. Такий футурологічний прогноз, з якого можна почати вступ»¹⁰.

¹⁰ Лем, Станіслав. 2008. *Фантастика и футурология*. Книга 1, Москва: АСТ, Хранитель, С. 5.

Інакше кажучи – людина майбутнього набуває масу нових можливостей, але чимало і втрачає.

Особливо вартісним у праці вважаємо шостий розділ – «Системна етика», у якому передбачено, що радикально оновлена людина матиме свободу волі в небувалих масштабах. Та хоч її не буде дозволено використовувати на користь Зла, проте автоеволюційні процеси неминуче підриватимуть самі основи етики. Не меншої уваги заслуговують міркування автора про універсальність фантомності, ілюзії, що тотально пануватимуть над свідомістю, трансформуючи її в псевдосвідомість, носії якої почуватимуться комфортно у штучному світі. Елементи постлюдини осмислюються в таких розділах праці, як *Роботи і люди*, *Еротика і секс*, *Людина і надлюдина* та ін. Так чи інакше ідеї праці Станіслава Лема *Фантастика і футурологія* втілені в художні образи роману *Футурологічний конгрес* (1971), що побачила світ в збірнику оповідань *Bezsenność*.

Як відомо, початок роману вперше був опублікований 1970 року під назвою *Конгрес футурологів* у гумористичному журналі «Szpilki». Але його гротескна аура не є ознакою розважальності, позаяк у творі порушуються серйозні проблеми, що турбували інтелектуалів покоління письменника. Нагадаємо, що одним з аспектів тогочасних дискусій було право людини на самовдосконалення, відстоювання принципу морфологічної свободи, суть якого полягає в запереченні незмінності біоморфології людської природи. Зокрема палкий апологет морфологічної свободи Ферейдун Есфендіарі, лідер початків трансгуманістичних передбачень, у 1966 році розглядав транслюдину як межовий період між власне людиною та постлюдиною. Тоді ж Ніка Бострома висунув

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

ідею про світ, середовище буття людини як Матрицю, тобто ілюзійну віртуальну модель, комп'ютерну симуляцію, створену вищою цивілізацією, яку ще не осягнули земляни. Як зазначають Микола Ожеван та Дмитро Дубов у монографії *Ното ex machina. Філософські, культурологічні та політичні передумови формування конвергентного суспільства*, власне ідею матриці «важко визнати новаторською, бо такі ж ідеї сповідував, приміром, класик наукової фантастики Станіслав Лем (*Футурологічний конгрес чи Ящики професора Коркорана*)»¹¹.

Поціновувачів літератури цікавив насамперед стиль автора. Варто зауважити, що на адресу *Футурологічного конгресу* було висловлено чимало критики. Юліан Корнхаузер та Адам Загаєвський у книзі *Непредставлений світ*, яку вважають своєрідним маніфестом, спрямованим проти культу естетизму, втечі від дійсності, дорікали авторові за зловживання гумором, надто «соковитою» мовою, тоді як, на їхню думку, комізмом не можна зашифрувати драму¹². Натомість професорка Малгожата Шпаківська стала на захист авторського гротеску, вважаючи твір на диво смішним і водночас трагічно-похмурим¹³.

Герой роману *Футурологічний конгрес* Ійон Тихий репрезентує науковців наступних десятиліть, для яких однією з найактуальніших проблем стає перенаселення планети і демографічна криза. Символом

¹¹ Ожеван, Микола. Дубов, Дмитро. 2017. *Ното ex machina. Філософські, культурологічні та політичні передумови формування конвергентного суспільства*, Київ: Фенікс, С. 62.

¹² Kornhauser, Julian. Zagajewski, Adam. 1974. *Świat nie przedstawiony*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 207 s.

¹³ Szpakowski, Małgorzata. 1996. *Dyskusje ze Stanisławem Lemem*, Warszawa: Wydawnictwo: Naukowe i Literackie, 206 s.

перетину футурології і літератури стає той факт, що в тому ж готелі, куди приїхав Тихий для участі у Всесвітньому футурологічному конгресі, відбувається Конгрес Звільненої Літератури, хоча у тій сфері свобода трактується як легалізація порнографічних текстів. Акцент зроблено на дискомфорті майбутнього, у якому спостерігаються постійні міжусобиці терористичних організацій, відтак кожен повинен повсякчас бути готовий до негайної евакуації. Вже тоді відбувається сплав наркотичного бачення і реальності, але повністю запанує галюциногенний світ у віддаленому майбутньому, де опиниться Йон Тихий внаслідок розмороження і вестиме свій щоденник спостережень. Хімічна ідилія епохи дуже скоро буде розвінчана під аналітичним поглядом героя, поступово і перед читачем відкривається масштабний блеф, камуфляж, який у далекому світі розцінюють як засіб, до якого вдаються нібито з міркувань вищої гуманності. Насправді цей великий злочинний театр ілюзій немає нічого спільного з людськими ідеалами. Врешті у цій матриці важко оперувати поняттям свідомості, моралі, оскільки змальована жахлива реальність виявиться лише черговою галюцинацією учасника футурологічного конгресу. Отож, насправді будь-який кордон між транслюдиною, яка окреслена в першому розділі роману, і постлюдиною з другого розділу є умовним. Станіслав Лем висміює культ поступу, вбачаючи в ньому ідеологічний проєкт, рекламно-бізнесовий тренд, міф про благо, яким буде забезпечена людина. Основною тенденцією розвитку він вбачав втечу у віртуальну реальність. Водночас у тексті проглядається віра автора в якийсь уявний експеримент демонічного розуму інших координат,

результатом якого постав феномен розмаїття чуттєвого досвіду людини. Критик акцентував увагу на пророцтво Станіслава Лема щодо загроз тероризму, із яким людство зіткнеться вже в наступному столітті.

Однак із висоти часу найбільш слухними видаються оцінки роману як відображення за допомогою «збільшувального скла» реальних соціально-моральних та філософських тенденцій свого часу. Прикметно, що в шістдесятих роках ХХ ст. активно обговорювали захоплення західного світу психотропами і навіть маркували це явище «психоделічною революцією», на котру і є відгуком твір Станіслава Лема. У ньому відсутня фетишизація технологій, наукових звершень, оскільки в центрі художнього світу роману завжди перебуває людина, її думки і прагнення, сумніви і страхи. Отож, особистість майбутнього, її еволюція – основна тема роману *Футурологічний конгрес*.

У постмодерній філології помітною є інтенсифікація вивчення тілесних кодів у художній літературі. В українському літературознавстві експертом із проблем тілесності зарекомендував себе Фелікс Штейнбук, автор монографії *Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі*. Вчений стверджує, що

«будь-який продукт діяльності людини – це не що інше, як наслідок процесу тілесно-духовного чи духовно-тілесного продукування, позаяк духовність становить не щось трансцендентне стосовно тілесного, а лише специфічну складову всього, сказати б, тілесного комплексу...»¹⁴.

¹⁴ Штейнбук, Фелікс. 2008. «Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів: суперечлива апологія», *Слово і час*, № 12, С. 59.

Однак у текстах, де зафіксовані обриси постлюдини, комплекс тілесно-духовного розривається, що знайшло певне осмислення теоретиків постгуманізму. Витоки постгуманістичних інновацій частково вбачають у гностичній картині світу, згідно з якою матеріальне тіло є вульгарне і недосконале, його нікчемність доводять хвороби, старість, смерть, що конфліктує з духовним потенціалом людини, принижує її, звідси прогнозування віртуальної тілесності. У новітніх апологетів постгуманізму йдеться не просто про поліпшення людської органічної природи, а про вихід за її межі, що дозволить оновити недосконалу людину, «про повне усунення суперечності між духовністю та тілесністю людини, про трансфер людської свідомості, духовності тощо на якісно новий матеріальний носій»¹⁵.

Роман *Футурологічний конгрес* пропонує образ подібного втручання в людську природу та уможливлення створення нового тіла в далекому майбутньому. За сюжетом героєві зробили низку операцій в експериментальній клініці, що цілковито змінило його зовнішність та організм, причому втручання такого типу, очевидно, поставлені на конвеєр, що підтверджує стандартний документ, із яким ознайомлюється пацієнт. У ньому треба підкреслити необхідне, як-от: заради спасіння життя «були змушені позбавити Тебе руки, ноги, хребта, черепа, шиї, живота, нирок, утроби, інше (непотрібне закреслити)»¹⁶. Кожному прооперованому

¹⁵ Ожеван, Микола. Дубов, Дмитро. 2017. *Ното ех Machina. Філософські, культурологічні та політичні передумови формування конвергентного суспільства*, Київ: Фенікс, С. 54.

¹⁶ Лем, Станіслав. 2017. *Футурологічний конгрес*, Тернопіль: Богдан, С. 69-70.

гарантували щасливе і здорове життя у новому тілі, яке, хоч може здивувати власника, але той має звичаїтись, адже, як пояснювалось: «Ми доповнили Твій організм, використовуючи найкращі – життездатні – прийнятні органи (непотрібне закреслити), які лише мали»¹⁷. У результаті вказаних перетворень герой втрачає контакт зі своїм тілом, а його нова оболонка виконує лише функцію колби для врятованого мозку. Особливо вражаючою була його перша зустріч із новим тілом, присутність якого герою тільки доводить його відображення в дзеркалі. Зміна кольору шкіри, статі, трансплантовані органи – усе це стало шоком відчуження для Йона Тихого. Не меншим ударом для нього було побачити власне тіло, яке надали іншому персонажеві – професору, а себе відчуті після другої операції у вигляді екстреміста, тіло якого стало новою оболонкою для свідомості головного героя. Суспільство майбутнього виявилось загрозливо залежним від нав'язливих намірів вдосконалення та поширення пересадки мозку до безкінечності, що є пародійним віддзеркаленням вічно-спокусливої ідеї безсмертя.

Врешті природня тілесність щезає у світі, за яким спостерігає Йон Тихий. Однак тіло-колба та проблема його універсалізації і надалі перебувають у центрі уваги людства. Воно стає об'єктом, над яким проводять численні експерименти, його залучають до квазіестетичних ігор, які урізноманітнюють обивательське повсякдення. Характерним для того часу стає клібісцит, суть якого полягає у демократичному виборі жіночої краси під егідою Верховного комісара Євплану. У результаті голосування на

¹⁷ Лем, Станіслав. 2017. *Футурологічний конгрес*, Тернопіль: Богдан, С. 70.

користь тієї чи тієї моделі вибирали одну, яка стане модним трендом упродовж одного кварталу. Відповідно до цієї моди, певною мірою регламентованої, жіноча частина населення змінювала свою зовнішність. У такий спосіб прес стандартизації, ігнорування індивідуальних природних особливостей, відсікання варіативності у творенні самообразу перестають хвилювати жінок-«рабинь моди». Турбота про тіло перекладалася на масові калотехнічні заклади (погарнювачі), які суттєво відрізнялися від салонів краси ХХ ст., оскільки в них зміни відбувалися радикальні, за бажанням можна було змінювати ріст, пропорції і форми тіла. Суттєві метаморфози відбулися і з одягом та його добром: «Нові сукні називаються «бризківки», бо їх набризкують з балончиків просто на тіло»¹⁸. Але всі ці маніпуляції лише підсилювали відчуження людини від своєї змінної тілесної оболонки, і навіть можливість «живати», тобто проживати кілька життів, мрії про що мають відлуння ще в давніх міфах, не сприяли самореалізації «Я», котре ставало заручником пластичності й плинності.

Кульмінацією осягання фікційності тілесності стає відкриття правдивої зовнішності людей, побачених Йоном Тихим без впливу фармакологічних маскувальних препаратів. Згаданий Професор виявився скелетом на протезах, із залишками обличчя, оголеними органами в рубцях і швах.

Отже, роман Станіслава Лема *Футурологічний конгрес* має багат шарову структуру як у формальному, так і в ідейному плані, що зокрема втілено завдяки ускладненому фіктивним переміщенням

¹⁸ Лем, Станіслав. 2017. *Футурологічний конгрес*, Тернопіль: Богдан, С. 100.

у часі хронотопу, щонайменше двом типам опові-ді, характерному для ідеостилю письменника син-тезу іронічного та драматичного пафосу. У творі оригінально репрезентовано авторське бачення розвитку цивілізації, яку сьогодні ми б назвали по-стгуманістичним суспільством. Серед можливих ві-зій майбутнього людства, що панували ще за часів письменника, він обирає оригінальний хід: техно-логічний прогрес, загальний добробут і комфорт, доступність і відкритість інформації, широкі мож-ливості медицини замінено на ілюзію цього всього, створену «психімічною ерою». Робота людського мозку – антропологічної вершини – у «незнаній прийдешності» зведена до нейрореакції, штуч-но інспірованої психотропними речовинами. По факту в тексті відсутня боротьба людської історії з не-людськими технологіями. Конфлікт виникає між людським єством та ще більш зіпсованим люд-ським єством, а ареною для нього стає тіло постлю-дини, позбавлене багатьох питомих функцій, та насамперед – детермінанта суб'єктності.

Література

Бондарева, Олена. Брацкі, Артур. 2021. “Художня артикуляція проблеми постлюдства у п’єсі Карела Ча-пека «РУР Россумові універсальні роботи»”, *Bibliotekarz podlaski*, № 3, С. 89–105.

Лем, Станіслав. 2008. *Фантастика и футурология*. Книга 1, Москва: АСТ, Хранитель, 592 с.

Лем, Станіслав. 2017. *Футурологічний конгрес*, Терно-піль: Богдан, 475 с.

Ожеван, Микола. Дубов, Дмитро. 2017. *Ното ex Machina. Філософські, культурологічні та політичні передумови формування конвергентного суспільства*, Київ: Фенікс, 271 с.

Шимчишин, Марія. 2013. "Парадигми та виміри постгуманізму", *Сучасні літературознавчі студії*, № 10, С. 484–492.

Штейнбук, Фелікс. 2008. "Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів: суперечлива апологія", *Слово і час*, № 12, С. 56–66.

Clarke, Bruce & Rossini, Manuela (Eds.). 2017. *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, Cambridge University Press, 262 p.

Karkulehto, Sanna & Koistinen, Aino-Kaisa & Varis, Essi (Eds.). 2020. *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*, 400 p.

Kijko, Maciej. 2018. "Dlaczego człowiek?", *Czas Kultury*, 34(04), S. 37–42.

Kornhauser, Julian. Zagajewski, Adam. 1974. *Świat nie przedstawiony*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 207 s.

Kundu, Tanmoy & Sarkar, Saikat (Eds.). 2021. *The Posthuman Imagination: Literature at the Edge of the Human*, Cambridge Scholars Publishing, 205 p.

Orzechowski, Rafał. 2018. "Extropy or Anti-utopia? – «Posthuman» Society in Stanisław Lem's *The Futurological*", *Czas Kultury*, 34(04), S. 50–67.

Szpakowski, Małgorzata. 1996. *Dyskusje ze Stanisławem Lemem*, Warszawa: Wydawnictwo: Naukowe i Literackie, 206 s.

ГУМАНІСТИЧНИЙ НАРРАТИВ У РОМАНІ СТАНІСЛАВА ЛЕМА *СОЛЯРІС*

Олександр Шевчук

Соляріс Станіслав Лема – це не лише класика наукової фантастики, не лише, без перебільшення, літературний шедевр, це людиноцентричний твір, який зосереджує увагу читача на гуманістичній та онтологічній проблематиці. Саме людина, її буття, її позитивні та негативні риси творять основу цього тексту. Лем пише передусім про людей, й тільки потім вибудовує складний і захопливий сюжет про таємничу планету й розумний Океан. Можна сказати, що цей твір Лема – це своєрідний експеримент над людиною, тільки літературний: ми споглядаємо за науковцями, які замкнені у межах станції, наче у колбі, вони безкінечно реагують на ті виклики, які їм пропонує їхня дійсність, сотворена Автором. Манера твору асоціюється із соціальною психологією, де часто людська сутність демонструється через вибір піддослідних у тій чи іншій змодельованій ситуації.

Результати такого літексперименту встановлюють самі читачі: герої, як ми можемо пересвідчитися далі, не завжди постають в однозначному характері, не завжди є позитивними. Але завжди демонструють людський характер, людську сутність. І тільки читач здатен побачити усе різноманіття: Лем не

втручається у голоси героїв: розповідь ведеться від лица Кельвіна. Але це не голос Лема, він у твір практично не втручається. Зосередженість на людині й творить той особливий гуманістичний нарратив у романі Станіслава Лема *Соляріс*.

Зустріч із собою: справжнє Я, яке ранить

Станіслав Лем полонить увагу читача, створюючи початок у стилі трилерів. Складна подорож головного героя Кельвіна до станції мала б закінчитися бурхливою зустріччю, адже завжди радісно зустрічали усіх, хто прилітав із Землі, однак мандрівника ніхто не привітав. Зустріла лише порожнеча посадкового майданчика¹. Герой змушений сам іти станцією, намагаючись зустріти хоча б когось. Дещо розлогий опис цього осиротілого просування створює особливу нервову атмосферу початку роману. Створюється відчуття скорої небезпеки через опис цієї порожнечі. Подібний прийом широко використовується у голлівудських фільмах, де герой повільно наближається до чогось жахливого, а й, можливо, до власної смерті. Порожнеча, яка оповиває станцію, одразу робить Кельвіна ніби зайвим героєм – він із перших сторінок вимушено стає відстороненим, ізольованим. Протягом усієї дії твору відчувається холоднеча у стосунках, відстороненість усіх героїв, хоча їх поєднує головна мета – дослідження розумного Океану на таємничій планеті (забігаючи наперед, можна сказати, що наукові дослідження практично насправді нікого не цікавлять, вони відбулися на другий, а то й на третій план, адже кожен

¹ Лем, Станіслав. 2007. *Соляріс*, Львів: Вид. «Кальварія», С. 8-10.

з уцілілих дослідників заклопотаний власними, цілком людськими, особистими проблемами, примушений давати раду своєму минулому. Причому робити це у цілком фізичному значенні. Наука слугує лише тлом, на якому розгортаються особисті драми. Цілком у дусі Лема).

Емоційно напружене пересування Кельвіна Станцією закінчується не менш драматично – він дізнається, що його вчитель Гібарян покінчив із собою (Лем ще більше драматизує цю обставину, адже Снаут – ще один солярист – ігнорує питання Кельвіна про долю Гібаряна, кілька разів роблячи вигляд, що не почув запитання²). Кельвін може тепер побачити вчителя лиш мертвим у морозильній камері, де коло тіла дивним чином знаходиться чорношкіра незнайомка (тут Лем продовжує нагнітати атмосферу – Кельвін бачить спочатку пальці чорношкірої жінки, які одразу приймає за квасолини, а потім розуміє, що це людське тіло. І подібне відкриття змушує Кельвіна ціпеніти³). Це перша зустріч із «гостями», яких дивним чином витворює Океан. Постаті, які невідь-звідки з'являються, як тільки засинає солярист, є квінтесенцією особи – Океан, за словами героя роману кібернетика Снаута, видобуває «інкапсульован певні психічні процеси [...]. Відірвані від інших, замкнені в собі, пригнічені, відокремлені, якісь запалені осередки пам'яті»⁴. Те, що людина намагалася приховати (насамперед від себе), стає наочним, буквально із плоті й крові, живим втіленням прихованих проступків. І причому, робить це Океан

² Лем, Станіслав. 2007. *Солярис*, Львів: Вид. «Кальварія», С. 11, 14.

³ Там само, С. 47.

⁴ Там само, С. 72.

не для того, аби вбити соляристів. Адже, як не один раз згадується на сторінках роману, це лише відповідь на експерименти, на спробу контакту. Часто навіть вкрай агресивно-настирну спробу нав'язати діалог із невідомим «мовчазним велетом».

Океан препарує людську свідомість, дістаючи з неї найпотаємніші образи із минулого, аби повернути це людям в олюдненому вигляді. Дослідники опиняються лицем до лица зі своїм еством, яке, як наголошує сам Лем, не завжди є благородним⁵. І тут постає очевидний зв'язок, який викриває одну із головних ідей твору – вищеописаний моторошний початок – тільки передвісник зустрічі із собою. І ця зустріч, як свідчить доля Гібаряна, може бути нищівною. Усе нагнітання, створення відчуття небезпеки, дивні сюжетні рішення, слугують лише для того, аби ствердити просту думку: найжахнішою для людини, для її життя може бути зустріч із власним Я, зі своїм незнаним внутрішнім світом.

Сюжетна лінія появи таємничих гостей у творі має певну значущість та символічність. Поява цих істот звертає увагу на кілька важливих онтологічно-етичних проблем. Гості – це узагальнена спроба показати проблеми, які завжди були дотичні до людського існування. Гріхи соляристів притаманні усьому людству. Практично, так чи інакше, ці недоліки властиві кожному. Подібно до середньовічних майстрів, наприклад, подібно до Ієроніма Босха, Станіслав Лем яскраво і категорично демонструє недоліки людської особистості.

Лем не дає підстав для створення категорично правильного асоціативного зв'язку між гостями

⁵ Лем, Станіслав. 2007. Солярис, Львів: Вид. «Кальварія», С. 71.

і певними явищами, але символізм таких героїв твору більш, ніж очевидний: Гібаряна, як було сказано вище, відвідувала чорношкіра жінка. Відразу цей образ асоціюється з колоніалізмом, із вивищенням через колір шкіри та походження: що поганого він міг зробити з цією жінкою, від чого вона стала йому гірким нагадуванням, повторюваним докором? Можна припустити, що появою саме чорношкірої жінки Лем звертає увагу на проступки через ставлення, яке демонструє расову нерівність. Причому, це настільки гірке нагадування, що солярист добровільно йде з життя (жодного раціонального обґрунтування добровільної смерті у романі немає. Як можна переконатися у подальшому розвитку сюжету, герої уживаються із своїми гостями). Проте для Гібаряна таке нагадування стало катастрофічним. Він кінчає життя самогубством, але, що важливо, залишає інструкції своїм щодо явища появи гостей.

Сарторіус побіжно з'являється у романі, себто він – один із героїв, але такий, який постійно ховається від читача. І від інших героїв. Більшість часу проводить у лабораторії, криється він там не сам – Кельвін чує дріботіння дитячих ніг, дитячі пустаці⁶ й відчайдушні намагання Сарторіуса когось стримати і не показати Кельвінові, який прийшов на розмову⁷. Трактування доволі очевидне – занурений у науку вчений, у той чи інший спосіб втратив сина. У цьому образі, у цій лінії сюжету Автор вкотре намагається звернути увагу на цінність

⁶ Лем, Станіслав. 2007. *Соляріс*, Львів: Вид. «Кальварія», С. 44–45.

⁷ Там само, С. 47.

міжлюдських стосунків (яка найбільш явно вирізняється у стосунках Кельвіна та Гері).

Єдиний, про чиїх гостей достеменно невідомо, це Снаут – кібернетик, який, до речі, описаний доволі стереотипно: недбалий одяг, невивагливість, іронія, яка часто стає сарказмом (хіба ми не зустрічали чимало подібних комп'ютерних і не тільки геніїв? Той же Нео з *Матриці*, який теж на початку саги не дуже цікавився чимось, крім комп'ютерів. Між іншим існує думка, що Лем частково передбачив *Матрицю*⁸, тож ця стереотипність геніальності виявляється цілком живуча у художній творчості).

Головне, про що говорить Лем у своїй *Солярісі*, – це те, що людське буття, його складність та багатогранність, його краса залишається у центрі всього. Саме тому й з'являються гості (вони потрібні й для того, аби створити драматичну напругу, протистояння між людьми та Океаном). Але в цьому протистоянні вибудовуються яскраві риси гуманістичного нарративу – у центрі будь-чого знаходиться людське Я: «Ми не шукаємо нікого, крім людей. Нам не потрібні інші світи. Нам потрібне наше відображення»⁹. Варто звернути особливу увагу на те, що Автор, як певна незмінна дійова особа твору (а присутність Лема в *Солярісі* – мінімальна), не осуджує героїв: неоднозначних, суперечливих, жорстких у своїй науковій раціональності (як Сарторіус), іронічних та відсторонених (як Снаут), постійно рефлексуючих і невпевнених (як Кельвін). Для Лема у *Солярісі* люди з усіма їх недоліками та перевагами – це не об'єкт для моралістичних оцінок.

⁸ Глинський, Миколай. *13 речей, які передбачив Лем*, <https://culture.pl/gu/article/13-rechey-yaki-peredbachiv-lem>

⁹ Лем, Станіслав. 2007. *Соляріс...*, С. 71.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

У *Солярісі* немає очевидних рішень надскладних проблем, немає осудження тих чи інших учинків. *Соляріс* – це спроба пізнати людину, її багатогранність й, як можна переконатися на сторінках роману, деяку трагічність. Будучи фантастом, письменник із твору в твір говорить не стільки про технології та майбутнє, скільки про людину, а ще про людяність як незмінну ознаку справжньої людської особистості. Саме тому така людиноцентрична творчість робить Станіслава Лема актуальним і досі. Як пише Кшиштоф Тужиньски: «Читаймо сьогодні Лема, аби поміж його візіями знайти вихід із пастки безкінечного розвитку»¹⁰.

Кохання як пастка

Для того, аби виконати складне для будь-якого письменника завдання – утримати увагу читача, Лем користується класичним способом: створює любовну лінію (цей же самий прийом застосував, скажімо, Михайло Булгаков у *Майстрі й Маргариті*, який великою мірою утримав читацьку увагу на моралістичних, метафізичних проблемах, вибудувавши історію кохання Майстра та Маргарити). Гостя Кельвіна Гері – дівчина, яка жила із ним на Землі й покінчила життя самогубством через надто значну сварку. Зрозумівши, що його кохана – це зовсім не людина, а щось для нього поки незнане, він намагається її спекатися, запускає її у космос, хитрістю запакувавши в ракету¹¹. Опіки, які отримує головний герой, нав'язливо асоціюються

¹⁰ Turzyński, Mikołaj. *Przez gwiazdy do cierpień*, <http://www.deltami.edu.pl/2021a/03/2021-03-delta-art-14-turzynski.pdf>.

¹¹ Лем, Станіслав. 2007. *Соляріс...*, С. 62–64.

із душевними ранами, які отримує Кельвін через смерть Гері на землі – він не здатен її забути, ця травма супроводжує головного героя все його життя, оскільки саме він залишив удома препарати, якими вона отруїлася. А тепер ця провина невідступно супроводжує Кельвіна – Гері відчуває страх і неконтрольоване бажання бути поруч, коли Кельвіна немає (це влучно описано у дещо жахаючій сцені із дверима, які тендітна дівчина виламала голіруч¹², аби лише не покидати героя). Вона відроджується перед ним знову – навіть заслання в космос не допомагає: Лем вкотре, як і з прибуттям, використовує жахаючі, трилерські деталі – на цей раз показує нам і Кельвіну два однакових суцільні плаття, які залишили копії Гері, й які лежать поруч¹³. Причому, що в розділі «Рідкий кисень», Гері повторює спробу самогубства, коли розуміє, підслухавши запис Гібаряна, який той лишив для Кельвіна, що вона не людина, а знаряддя¹⁴. І ось тут кохання постає як пастка: не тільки для читача, якого завдяки романтиці затягують повільно у розвиток сюжету, але й для самих героїв: вони змушені (нехай і обов'язок цей для обох, попри усю трагічність та знервованість, приємний) кохати одне одного в будь-якому зі світів. Очевидність цього романтичного мотиву очевидна: Лем сам стверджує, що *finis vitae, sed non amoris* (з латини: життя закінчується, кохання – ніколи).

Кельвін пізніше цілком уживається з новою / колишньою коханою, мріючи навіть про те, аби назавжди залишитися з нею на станції. Проте, цьому не судилося збутися: Гері добровільно погоджується

¹² Лем, Станіслав. 2007. *Соляріс...*, С. 90–91.

¹³ Там само, С. 90.

¹⁴ Там само, С. 138.

бути вбитою спеціальним апаратом – анігілятором, який учені змайстрували, аби оборонитися від гостей. Сам спосіб її смерті теж описаний у цілком романтичній манері – вона перетворилася на подув вітру¹⁵.

Продовжуючи трактування кохання як пастки, можна припустити, що Лем впроваджує любовну лінію не лише для більшого емоційного впливу на читача, але й для того, аби продемонструвати жертвовність як ознаку людини: Кельвін жертвує собою, намагаючись ужитися з новою копією коханої, не помічаючи її нелюдського походження, Гері, розуміючи свою нелюдськість, іде від нього, знову помираючи.

Абсолютно зрозуміло, що Лем створив історію кохання Гері й Кельвіна для того, аби вкотре акцентувати увагу читача на філософських проблемах, адже він сам у цьому зізнався 8 грудня 2002 року:

«... книжка зовсім не про еротичні проблеми людей у позаземному просторі... Мені... залежало на тому, щоб створити бачення зустрічі людей з чимось, що існує й існує реально, але водночас жодними людськими поняттями чи уявленнями не описується. Через те книжка називається *Соляріс*, а не *Любов у космічній порожнечі*¹⁶.

Попри свій сцієнтизм, бажання описати все з наукової точки зору – іноді *Соляріс* Лема нагадує науковий трактат, у якому розглядається можливість контакту з невідомим, з іншою формою життя, залишається романтична нотка: кохання для Лема вічне, воно змінює, але без нього не можна обійтися. *Соляріс*, без сумнівів, романтичний роман, де люди

¹⁵ Лем, Станіслав. 2007. *Соляріс...*, С. 191.

¹⁶ Там само.

воліють постійно, майже вічно, залишатися на незрозумілій планеті, намагаючись дослідити дивний Океан, який у свою чергу не демонструє особливого бажання контактувати (парадоксально, але ми не можемо вважати бажанням діалогу постійне створення гостей, їх появу. Ми не знаємо, як і соляристи, навіщо він це робить). До речі, порушуючи тему позаземного контакту, не можна не відзначити неймовірну іронічність Автора: Лем створив інопланетянина не грізним чи мудрим космітом, не бульцем, який маскується серед людей, а байдужим мудрецем – Океаном. Причому, у його мудрості, у наявності розуму, періодично виникають сумніви. Це цілком у дусі Лема, адже він часто іронічний у своїх творах.

Іронія Лема: невпевнений, але відважний герой

Іронія Лема в *Солярісі* полягає у тому, що головний герой Кельвін – психолог. Але сам тоне у своїх психологічних проблемах. Це класичний «невпевнений герой Лема». Такі герої неодноразово трапляються у творчості цього письменника. Один із таких героїв – це пілот Піркс у *Розповідях про Пілота Піркса*¹⁷. Піркс не виглядає відважно: він мріє на парах у льотному училищі про монету, яка має лежати у кишені штанів. І її не виявилось в результаті пошуків. Піркс заздрить більш успішним своїм товаришам, але дає раду найскладнішим завданням, які не можуть виконати умільці-відмінники¹⁸. Він – добрий

¹⁷ Лем, Станіслав. 2018. *Розповіді про пілота Піркса*, Тернопіль: Вид. Богдан, 480 с.

¹⁸ Там само, С. 40.

і простий. І, як соляристи, він постає перед дилематою: відправляти чи ні робота Термінуса, який несе у глибинах своєї пам'яті спомини про катастрофу? І таки відправляє стару машину на брукхт¹⁹.

Такі ж і герої в романі *Соляріс*: це диваки, зациклені на науці вчені, які однак залишаються людяними. І, без сумніву, є беззахисними у своїй людяності (тут «людяність» саме як належність до людського роду. Люди на інших планетах, в інших світах все ж таки у всіх значеннях цього слова залишаються людьми). Лем не створює супергероїв, як інші знані фантасти, Лем робить із простих людей супергероїв. І в такий спосіб говорить своїм читачам, що кожен може бути супергероєм. Лем творить фантастичний світ звичайних людей. Його гуманізм не у тому, що Лем сліпо любить людину, письменник показує людину у всій повноті особистості: з глибиною помилковості, з висотою намірів.

«Час жорстоких див іще не минув»: У чому полягає гуманізм Лема?

Вважати гуманістом Лема у романі *Соляріс* – може бути доволі сміливим припущенням, якщо врахувати, якими постають герої у деяких ситуаціях. Не забуваймо, що соляристи, знесилившись зрозуміти Океан, вдаються до радикальних заходів, до забороного ООН опромінення²⁰. Людина конче хоче отримати відповідь – відсторонене мовчання мудреця її не влаштовує. Вона – егоїстична, мовчання людину ображає. І так само ображає спроби Океану їх дослідити. Єдине, що, на погляд Лема, може

¹⁹ Лем, Станіслав. 2018. *Розповіді про пілота Піркса...*, С. 136.

²⁰ Лем, Станіслав. 2007. *Соляріс...*, С. 29.

влаштувати людство – це бути колонізаторами. За-
войовниками інших планет. Але це зовсім неповна
характеристика соляристів (та і людства загалом).
Людина у творчості цього польського письменника
завжди незламна. Готова до звершень.

Кельвін, який опинився у дуже незатишних умо-
вах, на іншій планеті, намагається розібратися у
ситуації, намагається зберегти холодний розум,
тверезий погляд на життя, допомогти іншим (на-
приклад, іде до Сарторіуса, який замкнувся – у всіх
значеннях цього слова – у своїй лабораторії. Хоча з
часом Кельвін байдужіє й зосереджується на сто-
сунках із нововідродженою Гері). А ще у всіх творах
людина стає свідком, а іноді й цьому протистоїть,
розвитку технологій. *Соляріс* завершується показо-
вими словами:

«А от бути годинником, який відлічує плин часу,
годинником, який то розбирають, то знову скла-
дають і в механізмі якого, тільки-но конструктор
торкне коліщатко, – разом з його першим рухом по-
чинають цокати відчай і любов, знати, що ти всьо-
го лиш репетитор тортур, тим нестерпніших, чим
смішнішими вони стають через їхнє багатократне
повторення? Повторювати людське існування? Зго-
ден. Але повторювати його так, як п'яниця повто-
рює заяложену мелодію, кидаючи й кидаючи мідяки
в музичну скриньку? Я ні секунди не вірив, що цей
рідинний велет, який уготував у собі смерть бага-
тьом сотням людей, до якого десятки років уся моя
раса марно намагалася протягти бодай ниточку по-
розуміння, що він, несучи мене, мов ту порошок,
й навіть не помічаючи того, перейметься трагедією
двох людей. Однак його дії мали якусь іншу мету.
Щоправда, я навіть у цьому не був абсолютно певен.
Але відступити – означало перекреслити той, хай мі-
зерний, шанс, який, може, існував тільки в уяві, шанс,
який приховувало в собі майбутнє. Отже, роки серед

меблів і речей, до яких ми разом доторкалися, в повітрі, яке ще пам'ятало її дихання? В ім'я чого? Надії на її повернення? Надії в мене не було. Зате в мені жило очікування – останнє, що мені лишилося від неї. Які звершення, знущання, які муки іще ждали мене? Я нічого не знав, але й далі непохитно вірив, що час жорстоких див іще не минув»²¹.

Це дуже показове для Лема завершення роману. Дива – жорстокі (техніка, як у розповіді про Піркса і Термінуса, відіграє роль співучасника людського божевілля²²), людина зустрічається з чимось непевним, гине у прагненні дослідження чогось невідомого, у прагненні знань, як гинуть соляристи у водах Океану, але людина не покладає рук і працює заради дива. Навіть якщо воно жорстоке.

Станіслав Лем – письменник, який вірить у людину...

Література

Глинський, Миколай. *13 речей, які передбачив Лем*, <https://culture.pl/ru/article/13-rechey-yaki-peredbachiv-lem>.

Лем, Станіслав. 2007. *Соляріс*, Львів: Вид. «Кальварія», 200 с.

Лем, Станіслав. 2018. *Розповіді про пілота Піркса*, Тернопіль: Вид. Богдан, 480 с.

Turzyński, Mikołaj. *Przez gwiazdy do cierpień*, <http://www.deltami.edu.pl/2021a/03/2021-03-delta-art-14-turzynski.pdf>.

²¹ Лем, Станіслав. 2007. *Соляріс...*, С. 198.

²² Лем, Станіслав. 2018. *Розповіді про пілота Піркса...*, С. 135.

ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ РОМАНУ СТАНІСЛАВА ЛЕМА *СОЛЯРІС*

Зоряна Годунок

Художня література різних напрямів, стилів і жанрів, як і будь-який інший вид мистецтва, сприяє самоінтерпретації індивіда (за Полем Рікером), головню тому що концентрується навколо проблеми існування індивіда в його взаємостосунку з іншим, що загалом і складає художню концепцію того чи того художнього твору.

- Я в осмисленні Я (хто є Я);
- Я в осмисленні Іншого (хто є Інший);
- Інший в осмисленні Я;
- Інший в осмисленні Іншого тощо –

така система взаємозв'язків і взаємодій персонажів конкретного тексту визначає, якими є ці персонажі (типи, характери, ролі, цінності, ідеї, походження, способи взаємодії зі світом тощо), яка їхня позиція щодо іншого (монологічна чи діалогічна), які функції вони виконують у розгортанні сюжету, яка їхня роль у розв'язанні проблем, які структурують текст тощо. Отож поняття художньої концепції, чи концепції людини й світу в художньому творі, є інтегрованим.

Художню концепцію літератури наукової фантастики (science fiction), зокрема й роману Станіслава

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

Лема *Соляріс*¹, формують такі структурні елементи тексту, як т. зв. фантастичне припущення, що творить жанр наукової фантастики, та спогад і побут, які забезпечують близькість з аудиторією через знане, спільне в людському досвіді.

Фантастичне припущення й специфіка персонажів

Фантастичне припущення в романі *Соляріс* Станіслава Лема ґрунтується на тенденціях розвитку людства, передусім його техніко-технологічному потенціалові, що загалом характерно науковій фантастиці. Саме фантастичне припущення встановлює межі людського досвіду сприйняття себе й іншого (наприклад, роман Айзека Азімова *Я, Робот* пропонує нам концепцію сприйняття роботів, істот, створених людиною, як кращих за власне людей, людей, якими вони мали б бути, якби були, по суті кажучи, нормальними людьми). Часто ці межі розширені кардинально, тому й говоримо про фантастику як жанр. Наукові, технічні й технологічні досягнення людства забезпечують фантастичні можливості людини (освоєння нових планет, творення чи руйнування цілих інопланетних цивілізацій тощо). Водночас саме фантастичні тексти, зокрема й *Соляріс* Станіслава Лема, вказують, що межі людських можливостей є, вони дуже чіткі й виразні. В аналізованому тексті вони виявляються цілком нездоланими.

¹ Лем, Станіслав. *Соляріс*, <http://e-bookua.org.ua/fant/141-lem-s-solyars.html> (усі цитування роману Станіслава Лема *Соляріс* здійснюються за цим покликанням).

Перед нами постає, з одного боку, людський індивід Кельвін, і саме його позиція є визначальною для читачів: через його погляд та його дії ми пізнаємо світ іншої планети. Природно, що він є власне людиною, його досвід цілком аналогічний нашому, отож перейнятися ним значно легше, ніж будь-яким іншим персонажем. З іншого боку – таким собі антагоністом нашого людського персонажа є Океан. Наявність антагоніста загалом характерна для художнього тексту будь-якого, навіть у край віддаленого від наукової фантастики, жанру. Вона творить систему координат, у якій читач почувається комфортно, звикло: є центральний персонаж, котрому співпереживаємо, який повинен розв'язати певну проблему, і є антагоніст, котрий йому в розв'язанні заважає або сам постає джерелом проблеми. Антагоніст у текстах sci-fi часто не людина (від повісті *Війна світів* англійського письменника Герберта Велса, опублікованої в 1897 році, – і до трилогії китайського автора Лю Цисіня *Пам'ять про минуле Землі (Проблема трьох тіл, Темний ліс, Вічне життя смерті)*, остання частина якої була опублікована 2010 року), а, наприклад, інопланетяни, які напали на Землю, що з огляду на природу жанру наукової фантастики є цілком логічним ходом.

Та вся річ у тім, що прийом фізичної (у стосунку до тексту художньої літератури) присутності антагоніста, зокрема й інопланетного, який загрожує людству, стає лише одним із елементів художньої концепції. Ключовою проблемою є осмислення природи людини, часто не дуже позитивної. Натомість війна з інопланетянами стає своєрідним тлом, на якому розгортаються внутрішні драми людських персонажів, а на їх прикладі – драми цілого людства.

Роман Станіслава Лема *Соляріс* демонструє саме таку художню концепцію: Океан, який прагнуть дослідити / перемогти герої твору, виявляється річчю-в-собі, яку ані дослідити, ані перемогти в людей нема можливості. Якби Океан протистояв людині як супротивник, він, напевне, був би найстрашнішим із усіх, що до того людині траплялися: він НЕ людина й діє не на людській території. На своїй.

Проблема полягає не в дослідженні недосліджуваного, а в тому, що людина, яка хоче досліджувати інопланетні життя, не здатна зрозуміти життя свого. Парадоксальність людської екзистенції полягає в тому, що людина, з одного боку, має межу, за яку не переступити, бо в іншому разі може як людина просто перестати існувати. З іншого боку, саме в цьому й суть поступу – постійно виходити за такі межі, засвідчуючи природу фантастичного в людській культурі: людина повинна досягати нових і нових вершин. У такому разі можемо говорити про співприродність фантастичного тексту жанру роману в його бахтінівському потрактуванні: персонаж не завершений і потребує майбутнього. Долання меж як загалом процес нескінченний цілком таке майбутнє здатне забезпечити.

Цікаво, що тексти суміжного з фантастикою жанру – фентезійні – дозволяють розширювати межі людської екзистенції чи не до безкінечності (наприклад, трилогія *Країна, гідна своїх героїв* Річарда Моргана й пенталогія *Вовкодав* Марії Семьоновой розгортають сюжети, у межах яких людина перетворюється на бога). Станіслав Лем, з одного боку, у своїх солярістських розмислах над людською природою висловлює концепцію бога недолугого, єдиного близького для людини, єдиного, кого б могла

прийняти людина, ким могла б стати людина. Але річ у тім, що не прийме й не стане, просто тому що вона людина.

Людина, може, найвеличніше творіння, але саме творіння – чиєсь, у своєму призначенні, з відповідним функціоналом. Кожен функціонал, навіть достатньо гнучкий, адаптивний, має свої межі. Вони дозволяють мислити, діяти, завойовувати чи розширювати, але настане момент, коли певна межа виявиться непорушною. Не тому що Станіслав Лем не вірить у людину, а тому що її подолання – вихід за межі людського. За Станіславом Лемом, таке є неможливим для людини.

Гетівський Фауст², до якого апелює *Соляріс*, творить образ людини величної. Людини, яка, на відміну від Мефістофеля, що здатний покласти їй до ніг цілий світ, може спуститися у світ Матерів. Мефістофель не здатний до такого вчинку – тому що він репрезентант іншого часу й іншої культури. Але людина належить різним часам і різним культурам. У тому її сила. Людина в *Солярісі* Станіслава Лема може вийти в космос, щоб «розширити Землю», може створити станцію для досліджень іншої планети, але Соляріс – це не планета людей.

Водночас людям про людей – і в цьому парадокс Лемового роману – Соляріс може свідчити: про їхні сором і страхи, потаємні бажання, науку – те, що зрештою привело людину на іншу планету, – (і в цьому настільки тонка іронія!) як віру, яка прибирає всі «незручні» факти, щоб не порушити струнку людську концепцію розуміння людини й світу. Саме тому в тексті *Соляріса* запропоновано

² Гете, Йоганн Вольфганг. *Фауст*, <https://www.ukrplib.com.ua/world/printizip.php?tid=145>.

нам образ Гері. Вона не знає, як тут, на Солярісі, опинилася й чому, не знає свого призначення, чого, до речі, щодо себе не знає й Кельвін. Цінність її життя, однак, вимірювана, причому дуже конкретно: йдеться про зв'язок з іншим, зі своїм Адамом, для й від якого вона була створена.

Це загалом цікава біблійна алюзія. Й Адам, і Єва отримали рай. Їхній творець обдарував їх світом, у якому все для них, але водночас поставив їм певні обмеження, що були продиктовані їх лімітованими функційними можливостями. Вони порушили заборону й змушені були покинути рай³ – місце не було призначене для тих, хто вийшов за регламентовані межі.

Кельвін не є творінням Океану. Водночас Океан, сконструювавши Гері, ретранслює Кельвінові те, чого він боявся, чого унікав. Зустріч із Гері для Кельвіна – це зустріч із собою. Спроба реконструювати природу людини – Кельвіна – це про пошук ідентичності. Не Океану, людини. У такому разі цілком можемо говорити, що Океан став творцем Кельвіна в певному метафоричному сенсі, створивши матеріальну (у стосунку до художнього тексту) Гері.

Закинута в чужий світ, позбавлена спогадів про колишнє життя (бо його не було), прив'язана духовно й фізично до Кельвіна, Гері настрашена чи не більше, ніж сам її Адам. Він науковець, він може провести аналізи, зробити певні узагальнення, спілкуючись про подібний досвід із колегами. Гері такої можливості позбавлена. І нехай ці пояснення дають мало, вони творять для Кельвіна певну систему

³ *Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту*. 2003. Київ: Українське біблійне товариство, С. 9–12.

координат, в яких він може діяти – як людина, і вони звичні для науковця. Гері ж залежна від його рішень. Водночас саме в цій залежності її сила й влада над Кельвіном. Окрім її фізичної могуті, крім того, що Кельвін із певних причин відчуває прихильність до неї (його кохання – і його жаль, провина), Гері є людина як вона є:

– у незнанні свого призначення і свого місця в загалом чужому й ворожому світі, у який закинута поза власною волею («... тут, на станції, твоє призначення, по суті, таке ж невиразне, як і моє»). У такому разі екзистенціалістська проблематика виявляється визначальною для розуміння природи персонажів у романі Станіслава Лема;

– у її нерозривному соціальному зв'язкові з Кельвіном, а людина «первинно є соціальною істотою»⁴;

– у її бажанні бути прийнятою тим, хто насправді важить у її житті, і то не лише духовно, емоційно, інтелектуально, але й фізично.

Готовність Гері до терпіння, болю, самозречення заради Кельвіна, з одного боку, пов'язані зі страхом бути покинутою єдиним, для кого вона була створена / є, і водночас – із відкиданням відповідальності за власне життя, що реалізується як певний захисний механізм під час взаємодії із зовнішнім світом; як втеча від свободи, за Е. Фроммом. З іншого боку, жертвовність Гері – це вияв її цілковитої любові й прийняття цього стосунку до іншої людини як вищої цінності людського існування. У такому випадку вона цілком утверджується як власне людина, а не творіння Океану, його насмішка, чи

⁴ Фромм, Еріх. 2019. *Втеча від свободи*. Харків: Клуб сімейного дозвілля, С. 277.

психологічне катування, чи спосіб порозумітися – читачі так і не знають достеменно, чим Гері була. Крім того, що вона була цілком людиною, навіть якщо на фізичному / фізіологічному рівні її лиш імітувала.

Океан не обдарував Кельвіна й Гері світом-раєм. Цей світ було створено Кельвіном і такими самими, як він, людьми у просторі, належному Океану, а не людині. Навряд чи наші персонажі були відлучені від раю, просто тому що рай – подарунок від творця, і якщо такий був, то існує він відтепер лише в спогадах чи фантазіях. А світ, у якому живе людина, створений людиною.

Усе, що має людина, – це людська Земля. На ній діють людські закони. Як усяка людина, Кельвін бажає уникнути болю й почуття провини. Але він зустрічається з іншим – із собою водночас, що є законом, за яким діють люди. І, як усяка людина, Кельвін шукає свого бога. Та Океан ним не буде. І Гері, його «творіння», не є творінням за його образом і подобою, а лише за образом і подобою Кельвіна. Людину може створити лише людина. Соціальна природа людської істоти є визначальною навіть на іншій планеті, нелюдській за своєю суттю.

Усі творіння Океану є людськими творіннями: їхні дії ґрунтовані на тому, як їх уявляють, знають, бажають люди. Оця фатальна прив'язаність до людини, для якої було створено цю істоту, – це теж про людську соціальну природу й потребу належати до групи, бути прийнятим. І навіть те, що «гостя» Гері не пам'ятає, що її прототип померла від самогубства, вочевидь, зумовленого й діями Кельвіна чи його бездіяльністю, теж є потребою нашого головного персонажа позбутися почуття провини:

ось Гері, вона жива, тож жодних непоправних дій чи бездій він насправді не чинив. І ця ілюзія відсутності провини прив'язує Кельвіна до Гері так, що він готовий її рятувати, навіть не зважаючи на те, що природа цієї істоти незрозуміла.

Гіпертрофованість потреби Гері бути поруч зі своєю людиною зумовлена не Океаном. Це така собі іронія над природою людини, яка свідчить про себе як про вінець творіння, що підкорила й космос, але насправді виявляється цілком залежною, з одного боку, від самої себе, страхів і бажань; з іншого – від навколишніх, більш і менш близьких, їхнього ставлення, їхніх рішень, які можуть так чи так повпливати на повсякденне життя й сприйняття себе. Тому й бога, навіть недолугого, людина знайти / створити / відкрити не може, оскільки бог «завжди лиш в однині», а людина завжди з кимось пов'язана.

Такий прийом, коли через певний образ людської чи нелюдської істоти ретранслюється образ людини / людства в цілому, є типовим для текстів жанру фантастики (наприклад, Герберт Веллс *Машина часу*; Айзек Азімов *Я, Робот*; Кадзуо Ішігуро *Клара і Сонце*; Ольга Громико й Андрей Уланов *Кіборг і його лісник*) і, ширше, для фентезі (Джон Рональд Руел Толкін *Володар перстенів*; Джоан Кетлін Ролінг *Гаррі Поттер*), магічного реалізму (Габріель Гарсія Маркес *Стариган із крилами*; Михайл Булгаков *Майстер і Маргарита*) тощо, тобто тих жанрових різновидів, в основі яких лежить фантастичне припущення. Прийом має достатньо варіацій, кожна з яких кореспондується з суб'єктом, через якого ми сприймаємо художній світ. Наприклад, Воланд (Михайл Булгаков *Майстер і Маргарита*) чи Ангел (Герберт Веллс *Чудесний візит*) приходять у світ

показати, яким є людство того часу, і то показати, найперше, самому людству, якщо воно ще здатне усвідомити побачене. У фентезійних текстах, як-от у *Поттеріані* Джоан Кетлін Ролінг чи *Ключі від королівства* Марії й Сергія Дяченків, персонажі Гаррі Поттер і Ліна Лапіна, відповідно, приходять у новий для себе світ і вивчають та освоюють його. Роман *Фундація* Айзека Азімова показує, як кілька людей змінюють життя кількох держав, саме тому що володіють наукою й уміють провадити дослідження, розвивають техніку й технології, які, однак, пропонують / експортують як елементи релігії і віри в надприродне, певний абсолют.

Так наголошується іншість цих персонажів: вони є прийшлими й кожен із них володіє певною над / природною силою. По-перше, вони повинні бути спроможними протистояти якщо не ворожому, то точно чужому світу. По-друге, їхній погляд повинен відповідати нашому, читацькому, який подібний світ бачить уперше або вперше сприймає його в такому ракурсі. Отож відповідна природа персонажа – як іншого – цілком логічна щодо художньої концепції подібних творів.

Роман *Соляріс* Станіслава Лема пропонує відмінну варіацію цього прийому. Кельвін прийшов в чужий світ, належний Океану (який є Океаном), а не людині. Отож сам людський персонаж від початків інший, чужорідний у цьому світі – саме у зв'язку з його природою. Кельвін вивчає довкілля як науковець, щоб його освоїти. Однак воно не піддається освоєнню, бо нелюдське, а Кельвін просто людина й не володіє надприродними здібностями.

Саме Гері називають гостею, наголошуючи, що вона є прийшлою в цей світ. Проте вона загалом

навіть на станцію не прийшла, тому що була в самому Кельвінові від початків і тепер просто стала фізично осягнутою (у стосунку до тексту художньої літератури) сутністю. Крім того, саме Соляріс – як і його / не-його творіння Гері – є тим іншим персонажем, через якого ми бачимо природу людини (Кельвіна) як соціальної істоти й фундаментальні проблеми людської екзистенції, наприклад, моралі, релігії й віри, любові, свободи вибору й відповідальності тощо. Однак не він, Соляріс, прийшлий – людина прийшла на його планету. Розкриваючи людську сутність, Соляріс читачеві лишається незбагненим, нездоланим викликом, на чому наголошує Снаут. У тому, щоб його долати, – людина. І в тому, щоб його не здолати, – теж людина. Які б досліди не проводили над Океаном, він усе одно лишається таємницею. Його творіння насправді відповідають людям, якими породжені, Адамам, а не йому самому.

Розуміння й прийняття нелюдського в такому разі – це сила людини. Як, зрештою, й усвідомлення того, що людина, «завойовуючи космос, прагне розширити Землю».

Важливим у цьому ключі є те, наскільки загалом здатна змінюватися позиція людини щодо іншого, Океану зокрема. Від початку монологічна позиція науковців на Солярісі – і Кельвіна – є визначальною. Вона зумовлена, насамперед, їхніми знаннями: освітою, здобутою на Землі, купою книг, які вони прочитали / написали, у яких найвищі наукові досягнення людства, роботою, пов'язаною з дослідженням нових планет заради розширення меж людської Землі тощо. Передзнання персонажів глибокі, так уважав Кельвін. Отож вони забезпечують вищість щодо досліджуваного об'єкта, власне суб'єкт-об'єктний

стосунок Я та Іншого. Та ця глибина знання виявилася позірною: усе, що дослідники знали до цього моменту, стосувалося виключно людини й людської Землі, жодного відношення до Соляріса воно не мало.

Наука в романі Станіслава Лема не випадково тлумачиться як віра. Прийняти, що все, чого домоглося людство за кількадесят років досліджень Соляріса, – ніщо, складно. Це значний травматичний досвід: руйнується вся система знання, яка тримала індивіда у світі, із-під ніг вибивається, на перший погляд, непорушний фундамент, закладений всесильною наукою. І така криза науки для персонажів посилюється в романі певною психологічною й екзистенційною кризами. Страх, провокований фантастичним (з'явою гостей), спричинив насправді незворотні процеси у свідомості персонажів, зокрема й ті, які приймають, що Океан є Абсолютно Іншим і ніякі передзнання тут не діють.

Однак переламним моментом, що призводить до зміни позиції персонажів на діалогічну, зокрема й Кельвіна, є дія Океану, яка безпосередньо стосується людей. Усі попередні дії Соляріса, вочевидь, стосувалися його самого. Якщо ж науковців, які його досліджували, то вкрай опосередковано, настільки, що відчитати ці дії як, скажімо, акти комунікації не вдалося. Навіть смерті дослідників відбулися з їхньої провини й безвідповідальності, Океан був радше локацією, де відбулася смерть, аніж її свідком чи тим паче винуватцем.

Творення людини – це зовсім інший рівень дії, власне комунікація. Що вона мала на меті, чи була вона спробою налагодження діалогу, ані науковці, ані читачі не знають, але цей акт безпосередньо

стосується кожної людини на цій планеті. Такий виразно «особистісний» підхід, навіть за відсутності точного, єдиного пояснення його природи й функцій, є вказівкою на суб'єкт-суб'єктний стосунок. Гері була створена Океаном за образом і подобою Кельвіна й для Кельвіна.

Зміна позиції персонажів (із монологічної на діалогічну чи навпаки) або зайняття діалогічної позиції від початку характеризує, насамперед, романного персонажа (за Михайлом Бахтіним), і це прикметно щодо текстів жанру sci-fi: ми вводимо елемент фантастичного в літературу не лише для того, щоб людина володіла фантастичними можливостями заради них самих, принаймні коли говоримо про якісні тексти. Стрижневим тут є усвідомлення мети, якої досягає чи прагне досягнути персонаж, зокрема й засобами фантастичного. Тоді персонаж постає динамічним, рухається в сюжеті, долає певні межі, розвивається. Потребує майбутнього. І навіть якщо його мета не досягнута чи змінюється з часом, його розвиток лишається константою жанру.

Отож, *Соляріс* Станіслава Лема – це текст про іншу, але просто людину, а тексти sci-fi, які ґрунтуються на фантастичному припущенні, наголошують саме на людській природі, що є реальністю й повсякденністю нашого життя. Замість того, щоб зрозуміти, що ж насправді відбувається на Солярісі, Кельвін отримує відповідь про самого себе. Як він уникав почуття провини за свою бездію, так і людство уникає почуття сорому й провини за те, що має щось непоясненне у своєму полі зору – тому й ховає будь-які тому свідчення в окремих закапелках, щоб майже ніхто про них і не знав. «Людина вирушила на зустріч з іншими світами, іншими цивілізаціями,

не пізнавши до кінця закамарків глухих кутів, глибинних колодязів, міцно забарикадованих дверей власної душі». Але вони такі, бо людина їх не бажає відкривати. Вони болісні, засвідчують людські слабкості. А людина не може бути слабкою, коли є, наприклад, відкритий нею Соляріс як засвідчення її могуті.

Бажання й амбіції людини розширити межі своїх знань і впливу, вивчити щось нове виявляються безсилими, коли інший настільки інший, абсолютно інший щодо людської природи. Принцип герменевтичного кола цілком виразно ретранслюється в романі *Соляріс*: щоб щось вивчити, ми повинні щось про об'єкт уже знати. Якщо не знаємо нічого, то вивчення просто зупиняється перед неподоланою стіною. По суті, людина зіткнулася з цілком незрозумілим об'єктом, про який не має жодного адекватного передзнання про природу речі, – Океаном, отож, усі її дії можна порівняти з безладним рухом по колу. Але маючи значні передзнання про саму себе, людина тут отримує значно більше можливостей дійти до суті питання, хто є вона.

Спільний досвід та історія

Те, що персонаж Кельвін сприймає як нормальне (сісти в капсулу та за якийсь час дістатися до іншої планети), і те, що сприймає як щось дивне (цілковита тиша, відсутність техніки на станції, наявність на ній людей, яких там бути не могло), – у межах нашої реальності сприймається як власне фантастичне й навіть моторошне, зокрема й тому, що світ, який творить Станіслав Лем у *Солярісі*, для нас не відомий, не освоєний, отож чужий і потенційно

небезпечний. І разом із персонажем, із яким мимовільно починаємо асоціювати себе в тексті, ми потребуємо тих елементів історії, які вкоренять нас у цей час і простір. Такими елементами можуть стати історія (міста, народу, країни, планети – у випадку роману Станіслава Лема *Соляріс*) та спільний досвід (людський найперше).

Історія створення світу реконструює в нашій свідомості / пам'яті не лише історію світу, але, насамперед, історію людини – представника певного етносу чи певної нації, певної релігії, культури, гендеру тощо. По суті, історія є інтерпретацією – це не історія світу, а історія того, як людина його розуміє. Чинниками розуміння ж є людські природа, страхи й потреби, цінності й бажання, політичний лад і погляди та ін.

Соляріс Станіслава Лема розповідає нам історію відкриття й дослідження планети, тобто не історію самої планети, на якій опинилися персонажі, а історію людини на ній. І розповідь ця ведеться засобами книги – наукових досліджень, які читає / цитує Кельвін, що загалом є логічним ходом в історії про науковців / дослідників. До прикладу, роман Айзека Азімова *Фундація* починається з оповіді про Гаала Дорніка, який став біографом відомого науковця й містифікатора Гарі Селдона, а сама *Фундація* створювалася з метою зберегти всі надбання Імперії в книгах, щоб сприяти з часової відстані її відродженню. Й один, й інші тексти таким прийомом переводять *Соляріс* і *Фундацію* з категорії часопростору розгортання сюжету в категорію повноцінного персонажа.

Як це відбувається в романі Станіслава Лема? По-перше, Океан постає живим організмом

(одноклітинним, до чого дійшли науковці до появи на планеті Кельвіна). По-друге, Океану приписуються певні характеристики, які його індивідуалізують. Наприклад, у дослідженнях ідеться про те, що він має інтелект, володіє певним творчим або принаймні імітаційним началом, здатен до комунікації, навіть якщо код певного комунікаційного акту людина не може відчитати. По-третє, він виконує окремі функції, які точно виходять за межі надання локацій, у яких діють персонажі-люди. І про це вже безпосередньо дізнається сам Кельвін.

Частково ми отримуємо потрібні знання про Соляріс і з професійного досвіду Кельвіна: він три-чотири години вивчав планету через праці інших науковців на Землі, тут же проходив серйозні тренування на станції, яка була точним аналогом станції на Солярісі. І на Солярісі теж він, зрозуміло, опиняється на станції, створеній людьми. Прикметно, що планета – наче стіна, об яку оббивається кожне з людських пояснень. Зізнатися в цьому вкрай складно, саме тому пояснення, які вказують на це, приховують від інших чи ігнорують, натомість інші – безліч спостережень і спроб їх витлумачити так чи так – просто консервують в книгах, передають багатотомниками від покоління до покоління дослідників, які так само додадуть щось безумовно людське. Та шукати відповіді на те, що дивне й непоясненне діється на чужій планеті, у тому, що пропонує планета Земля, чи тлумачити щось нелюдське людськими термінами, параметрами й критеріями навряд чи розумно, тому що тлумачення повинне виходити із суті речі. Але воно є нормальним, тому що «суб'єкт не тільки тягнеться до об'єкта, а й визначає характер його

бачення, маючи намір дивитися на нього в певний спосіб»⁵.

Таким чином наукова історія дослідження Соляріса людством і конкретним науковцем нерозривно пов'язана з особистісною історією Кельвіна та його стосунків із Гері, яка померла внаслідок самогубства (саме з цієї причини він занурився з головою в роботу і врешті опинився на цій планеті. Тому на цій планеті саме Гері з'явилася йому). Особистісні спогади Кельвіна активуються так само, як і загальнокультурний чи загальнонауковий досвід, репрезентований книгами: сприйняття фантастичного, дивного, непоясненого, до певної міри жаского на чужій планеті потребує бодай якихось пояснень. Наука й пам'ять про нормальне стають тим фундаментом, на якому лишається персонаж, щоб не збожеволіти. Спогади / свідчення з книг укорінюють людину у власне людський досвід, життєвий чи наукових студій.

Айзек Азімов у своєму романі *Я, Робот* вводить сцену, коли робот, який увіходить у політику штату, щоб довести, що він людина, б'є іншу нібито людину (теж робота насправді). У романі *Кіборг і його лісник* Ольга Громико й Андрей Уланов, щоб цілком асоціювати кіборга з людиною, упродовж усієї оповіді вводять сцени, коли він готує, їсть і п'є зі смаком, коли здатен відчувати біль і страх чи коли фліртує і свариться з іншими людьми. Подібний прийом є одним із найбільш часто застосовуваних й у фентезійній літературі, у якій діють персонажі часто не людських рас, наприклад, ельфи, тролі, гноми, дракони,

⁵ *Енциклопедія постмодернізму*, Ч. Вінквіст, В. Е. Тейлор (ред.), В. Шовкун (пер. з англ.), Київ: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2003, С. 446.

дріади та ін. Вони всі споживають їжу й питво, вони хочуть спати й можуть відчувати біль і страх. Вони так само, як люди, живуть і так само, як люди, помирають. Яскравим зразком такого фентезійного тексту є *Володар перснів*, де автор Джон Рональд Руел Толкін формує братство персня з людини й чарівника, гобіта, ельфа й гнома, які ділять побут на всіх. Така інклюзивність оповіді забезпечує усвідомлення іншості як певної норми, яку слід приймати за належне. Водночас цей прийом показує спільноту, як її розуміє власне людина.

Станіслав Лем у романі *Соляріс* іде від супротивного. Щоб показати, що Гері не є власне людиною, вказує, що вона їсть, але може й не їсти; спить, але може й не спати; володіє значною, *нелюдською* фізичною силою; і водночас науковець Кельвін проводить дослідження, які б довели чи спростували думку, що перед ним таки людина. Відтак, з одного боку, твір є спробою дисасоціювати героїню з людським індивідом. І використовує для цього Станіслав Лем ті самі засоби, які здатні асоціювати. З іншого боку, Гері тлумачиться як людина на відмінному, вищому рівні, порівняно з рівнем базових потреб індивіда (як-от їжа, сон, безпека – хоча до певної міри в тексті Айзека Азімова *Я, Робот* можемо говорити й про потребу самоідентифікації, навіть якщо вона хибна: одна зі сцен була розіграна спеціально, щоб довести, що робот є не роботом, а людиною). Передусім у романі Станіслава Лема *Соляріс* ідеться не про біологічну природу людини, а про соціальну. В ієрархії потреб, за Абрагамом Маслоу, соціальні потреби індивіда посідають третю сходинку й передбачають, насамперед, потреби в спілкуванні, єднанні з групою й прийнятті нею (для Гері важить,

однак, не група, а Кельвін, оскільки вона створена для й від нього), любові, тобто є такими, що породжуються й задовольняються в суспільстві⁶. Важливо зазначити, що провідну роль у романі *Соляріс* відіграє тлумачення проблеми моральності й віри, отож ідентичність людини може розкриватися й на вищому рівні (рівні самовираження⁷). Проте це не є спеціальним предметом нашої наукової розвідки й потребує детальнішого опрацювання.

Прикметно, що людина Гері наклала на себе руки, коли перестала відчувати свою важливість у житті Кельвіна. Його байдуже ставлення до її погроз (читай: ігнорування соціального зв'язку і бездіяльність щодо іншого) спричинили її смерть. Тому Кельвін і відчуває провину. Безумовно, можна відчитувати й певні особистісні психологічні чинники цієї події, що стала зав'язкою розгортання оповіді про Кельвіна, однак художня концепція роману вказує на визначальність саме чинника соціальної природи людини.

Тож особистісні спогади Кельвіна, з одного боку, забезпечують спільний досвід із читачем, а з іншого – є додатковою вказівкою на ключову проблему аналізованого роману: екзистенція людини в її соціальному й міжособистісному вимірах.

Отже, поняття художньої концепції літературного тексту є інтегрованим і ґрунтується головню на взаємостосунку Я та Іншого. Саме він визначає специфіку персонажів (їх типи, ролі, ідеї / цінності, які вони реалізують, позиції щодо іншого тощо), способи їх взаємодії, організовує сюжет, актуалізує

⁶ Піраміда потреб Абрагама Маслоу, https://uk.wikipedia.org/wiki/Піраміда_потреб_Абрагама_Маслоу.

⁷ Там само.

проблематику. По суті, художня концепція є стрижнем кожної історії, що розповідається як текст художньої літератури зокрема.

Література жанру наукової фантастики реалізує художню концепцію, яка включає так зване фантастичне припущення. Тобто такі тексти передбачають, що щось на сьогодні нереальне (власне фантастичне) є можливим, реальним у певному часопросторі. Воно, очевидно, ґрунтується на досягненнях науки, техніки й технологій. Попри значний акцент у текстах жанру sci-fi на науковий розвиток людства, ключовими лишаються проблеми людської екзистенції, моралі й взаємин з іншим.

Станіслав Лем у романі *Соляріс* представляє частково екзистенційну, частково іронічну sci-fi-концепцію людини й світу, у якій людина постає цілісно: у своїх найвищих можливостях (наприклад, подорож до інших планет і їх дослідження) і найбільших страхах (залишитися / бути самотньою). Її соціальна природа, з одного боку, осмислюється як сила, бо саме спільними зусиллями люди відкрили Соляріс, а з іншого – як слабкість, що дуже показово розкрито через образ Гері. Вона є людиною до тієї межі, часової й просторової, допоки є її Адам, Кріс Кельвін. І тут ідеться не стільки про сексуальний і культурний, патріархальний дискурс, скільки про соціальний вимір людського існування. Як річ-у-собі, Океан не має потреби в людях, які, натомість, потребують іншого для своєї належної екзистенції.

Література

Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. 2003. Київ: Українське біблійне товариство, 1375 с.

Зоряна Годунок. Художня концепція роману Станіслава Лема ...

Гете, Йоганн Вольфганг. *Фауст*, <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=145>.

Енциклопедія постмодернізму, Ч. Вінквіст, В. Е. Тейлор (ред.), В. Шовкун (пер. з англ.), Київ: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2003, 503 с.

Лем, Станіслав. *Солярис*, <http://e-bookua.org.ua/fant/141-lem-s-solyars.html>.

Піраміда потреб Абрагама Маслоу, https://uk.wikipedia.org/wiki/Піраміда_потреб_Абрагама_Маслоу.

Фромм, Еріх. 2019. *Втеча від свободи*. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 288 с.

**БОЖЕСТВЕННІ ОБРАЗИ У ТВОРАХ
АЙЗЕКА АЗІМОВА ФУНДАЦІЯ,
СТАНІСЛАВА ЛЕМА СОЛЯРИС
ТА МІТАХ КТУЛХУ ГОВАРДА ЛАВКРАФТА:
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ**

Сімонов Богдан, Юхта Валерія

*Бог мертвий: але така вже природа людей,
що ще протягом тисячоліть, можливо,
будуть існувати печери, в яких показують його тінь.
– І ми – ми повинні перемогти також і його тінь!
Бог помер! Бог не воскресне! І ми його вбили!
Як утішимося ми, вбивці з убивць!
Ми замастили наші ножі кров'ю найсвятішої
та наймогутнішої істоти, яке лише була
у світі – хто змиє з нас цю кров?
Найбільша з нових подій – це те,
що «Бог помер» і що віра в
християнського Бога стала
чимось не вартим довіри...
Фрідріх Ніцше, Весела наука
(з уривків 108, 125 та 343)*

Що таке віра? У чому її суть? Якщо звернутися до одинадцятитомного *Словника української мови*, з'ясуємо, що «вірити» насамперед означає «бути впевненим, переконаним у чому-небудь; приймати

за правду»¹. Що таке релігія? Якщо вірити вікіпедії, основа релігії – це «віра в існування надприродних – персоніфікованих чи ні – сил, що супроводжується переконанням у здатності цих сил (...) впливати на Всесвіт та на долю людей»². Під релігією ми нерідко маємо на увазі якусь організовану віру в бога з певними канонами, проповідниками, паствою, прирівнюючи це слово до слова «конфесія». Однак у контексті нашого дослідження релігію надалі сприйматимемо саме як віру в надприродні сили.

«Божественність» можуть отримати об'єкт чи явище, уявні персонажі, які з'являються внаслідок «обожнювання» вищезгаданих речей, або жива людина чи тварина. Отож, це «божественне» або стає символом вищих сил, у які вірять, або повністю ототожнюється з ними. Прикладом першого цілком можна назвати Гарі Селдона з книги *Фундація* Айзека Азімова. Він був таким собі пророком Галактичного духа. Прикладом другого можна назвати планету Соляріс з однойменного роману Станіслава Лема. Для людей вона була могутньою незрозумілою сутністю, і це вселяло страх, інтерес та захоплення. До цієї ж групи належать і боги з доробку Говарда Лавкрафта у всьому їх різноманітті: Ктулху, Ньярлатотеп, Азатот, Йог-Сотот та інші. Вони настільки незбагненні й могутні, що не можуть не викликати в тих, кому не пощастило з ними зіткнутись, благоговійний жах.

Перекласти відповідальність за світ (за людство щонайменше), прибрати з голови думки про смерть, усвідомити своє походження та призначення

¹ ВІРИТИ – *Академічний тлумачний словник української мови*, <http://sum.in.ua/s/viryty>.

² Релігія – *Вікіпедія*, <https://bit.ly/3zFwiqz>.

в цьому світі – перше, що спадає на думку, коли замислюєшся над тим, звідки в голові в людини розумної з'явилася віра у вищі сили. Досить меркантильний підхід, але чи все так?

Одна з теорій появи релігії стверджує, що вона зароджувалася в мітах (таких поглядів дотримувався насамперед лінгвіст та релігієзнавець XIX століття М. Мюллер), зокрема про Сонце. Ця зірка, так само як і природні явища на зразок грому та дощу – та й природа загалом, є малозрозумілою або геть не зрозумілою для людини умовних сто тисяч років тому. Та що, як сучасний гомо сапієнс, який вивчив усе навколо, дізнався, що Сонце не одне таке, полетів у космос, розвідав різні планети і знайшов нове абсолютно невідоме? Таке трапилося в книзі Станіслава Лема *Соляріс*. Цим абсолютно невідомим була однойменна планета.

«Саме існування мислячого колосу ніколи не дасть людям спокою. Нехай ми вздовж і впоперек пройдемо галактики, нехай зв'яжемося з іншими цивілізаціями схожих на нас істот, Соляріс буде вічним викликом, кинутим людині»³.

Живий (найімовірніше) організм Океан, присутній на планеті, комунікує з науковцями на станції людей за допомогою знайомих їм образів. Наприклад, головному герою з'являється його давно померла дружина. Ці «копії», хоча й створені Океаном, проте залежні від героїв, а не від нього. Чим саме вони є, важко сказати, проте річ не в них. Річ у тім, що Океан доводить науковцям – за власним бажанням чи без – свою могутність. Створюючи образи знайомих екіпажу людей, він показує, що є більшим,

³ Лем, Станіслав. 2017. *Соляріс*: роман. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан. С. 187.

ніж вони, не тільки за фізичним об'ємом, але й ментальним.

Прийняття вищої сили за бога походить зі слабкості. Її ж породжує страх перед силою: страх первісної людини перед блискавкою й Сонцем, страх перед покаранням у пеклі за свої гріхи в християнстві, страх перед незвіданою силою Океану.

«Я не знав, що зі мною діється. Був зовсім розчавлений, думки мої сповзали в якусь прірву – втрата свідомості, небуття видавалися мені тепер неймовірним і недосяжним благом. Чого йти до Снаута чи до Сарторіуса? Я не уявляв собі, щоб хтось із них міг звести в одне ціле все те, що я досі пережив, побачив, до чого доторкнувся власними руками. Єдиним порятунком, утечею, поясненням був діагноз – бжевілля. (...) Океан уплинув на мій мозок – я переживав галюцинацію, а якщо це так, то нема чого тратити сили на марні спроби розгадати неіснуючі насправді загадки, а треба шукати лікарської допомоги...»⁴.

Головні герої *Солярісу*, розмислюючи про божественне, згадують про «бога недосконалого»:

«...бог усякої релігії має вразливі місця, бо він наділений людськими рисами, тільки перебільшеними. Бог Старого Завіту, наприклад, жадав схилення й жертв, заздрих іншим богам... Грецькі боги через свою сварливість та родинні чвари теж були по-людському недосконалі...»⁵.

У своєму обговоренні Снаут і Кельвін приходять до того, що Соляріс, можливо, є колискою «божественного немовляти», з якого згодом виросте бог відчаю, «обмежений у своєму всезнанні і всесиллі»⁶, а тому недосконалий. На нашу ж думку, Океан

⁴ Лем, Станіслав. 2017. *Соляріс ...*, С. 52.

⁵ Там само. С. 214.

⁶ Там само. С. 216.

як вища сила – бог досконалий, адже в нього хоч і є певний характер, але він не звіданий. Ця сутність залишатиметься довершеним нелюдським створінням, допоки (чи, радше, якщо) її не розгадають у майбутньому. Тоді Океан як бог помре. Бо всі боги колись помирають.

Якщо бог – незвідана сила, то підкоривши її, дослідивши, людина умертвляє образ усесильності. Так для багатьох колись християн бог зник, коли наука утвердилася на своїх позиціях. Узагалі, вона, по суті, розширює межі невідомого, тобто, можна сказати, бореться з богами. Попри це, для багатьох пересічних людей наука сама собою є чимось не дуже відомим. Вона давно вже вийшла за рамки буденного розуміння. Людина просто приймає на віру пропоновані їй результати досліджень чи наукові гіпотези, не перевіряючи їх. Навіть не тому, що не хоче: для пересічної людини це просто надто складно. Зважаючи на такі міркування, науку теж можна вважати вищою силою. Говард Лавкрафт узагалі про розвиток науки був дуже невеселої думки:

«Ми мешкаємо на безтурботному острівці незнання посеред чорних морів вічності, а проте це не означає, що у нас є потреба кудись ними мандрувати. Науки, кожна з яких розвивається лише у власному напрямі, поки що не завдавали нам великої шкоди; але одного дня поєднання розпорошених знань відкриє нам настільки жаскі перспективи реальності і нашого жахливого становища у ній, що ми всі або збожеволіємо від того одкровення, або ж втечемо від світла у мир і спокій нових Темних Віків»⁷.

⁷ Лавкрафт, Говард Філіпс. 2020. *Повне зібрання прозових творів*. Т. II. Київ: Видавництво Жупанського. С. 5.

У світі, створеному Лавкрафтом, узагалі мало веселого. Це й відрізняє його від інших авторів, розглянутих у нашому дослідженні, та й загалом робить особливим. Лавкрафт зумів створити новий підвид жахів, побудований на атмосфері непояснюваного. Перекладачі українського повного зібрання прозових творів письменника в трьох томах Остап Українець і Катерина Дудка у передмові до першого тому справедливо зазначають:

«Лавкрафт поміщає людину далеко на периферії світових сил, не даючи їй жодного шансу на самостійне існування. (...) Учинки героїв мало впливають на світовий баланс, і навіть відносний щасливий фінал (...) мало що змінює на глобальному тлі...»⁸.

Саме Говарду Лавкрафту ми завдячуємо також і створенню одного з найяскравіших пантеонів божественних істот. Ктулху, Ньярлатотеп, Азатот, Йог-Сотот – усі вони стали частиною масової культури, а тому в якомусь сенсі – і метабожествами.

Повертаючись до тези про зникнення християнського бога з умів людей: ми є прихильниками теорії бога як такої сутності чи події (наприклад, Велико-го вибуху), що вплинула на / спричинила створення світу, а потім не втручалася в його подальший розвиток. Натомість вона: спостерігала / не спостерігала, припинила своє існування / завершилась / перемістилась, стала всесвітом або ресурсом для його створення. Так ми підводимо до схожої (однак лише на перший погляд) концепції Галактичного духа у *Фундації* Айзека Азімова.

⁸ Лавкрафт, Говард Філіпс. 2018. *Повне зібрання прозових творів*. Т. 1.: Повісті, оповідання. Київ: Видавництво Жупанського. С. 7–8.

Релігійний культ, що є індустрією ядерної енергетики, влада Фундації натягує на сусідні Чотири королівства з абсолютною монархією для отримання контролю над ними й повного захоплення влади в подальшому. На деталі мітології цього культу автор не надто звертає уваги. Ми знаємо, що він існує, що його пророком є психоісторик Гарі Селдон, а правителів світів, де був поширений культ Галактичного духа, вважають напівбогами. Маємо ще таку інформацію:

«...він [Гарі Селдон] визначив завдання для Фундації продовжувати поширювати його заповіді про те, що одного дня галактичний рай повернеться, а кожен, хто не дотримуватиметься заповідей, буде знищений назавжди»⁹.

Отож, цей культ має досить стандартну структуру: маємо певні правила – заповіді – яких потрібно дотримуватися, маємо священників, які вміють керувати ядерними пристроями й разом є такими-собі проповідниками, і маємо паству у вигляді населення чотирьох планет. Якщо відкинути ці всі деталі, то в нас є вища сила – Галактичний дух; номінальні напіввищі сили – монархи; пророк – Гарі Селдон. Це доволі-таки схоже на якийсь іслам чи християнство з конкретним богом, його пророком / сином божим і якимись додатковими святими, зокрема правителями.

Функціонал у божества *Фундації* простий: дозволити обраним жителям Чотирьох королівств керувати невідомими їм приладами, а також допускати вірних до омріяного космічного раю. Якби ці люди розвинулися і в якийсь момент усвідомили, як цей

⁹ Азімов, Айзек. 2017. *Фундація*: роман. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля». С. 100–101.

культ працює, то Галактичний дух для них помер би. Помер би й Гарі Селдон як пророк. Галактичний рай зник би з усвідомленням брехні у всій її повноті. Таке «падіння» ми бачимо спочатку у принца-регента Анакреона Вініса, а потім у юного імператора Леопольда під впливом свого дядька.

Пророк Гарі Селдон – це образ, створений для «приземлення», наближення культу до жителів Чотирьох королівств. Так би це був просто якийсь дух: він ширяє собі, безтілесний, неосяжний і не відомо, де він. Коли ж у бога є посланець, то все змінюється й у вірян з'являється конкретний олюднений об'єкт поклоніння. Часто до такого вдаються в політиці, просуваючи певні ідеї через харизматичного лідера, здатного достукатись до пересічних громадян. Правда, культ Галактичного духа найбільше нагадує нам Комуністичну партію СРСР, адже в обох випадках харизматичний лідер вже помер і є лиш об'єктом обожнювання.

Бог Азімова куди менш матеріальний і схожий на живу істоту, ніж боги Лема й Лавкрафта. Попри це, Галактичний дух куди зрозуміліший своїм вірянам, ніж Океан чи якийсь умовний Ктулху. Вимисел Фондації є інструментом для керування масами, тоді як планета Соляріс – індивідуальний божественний образ, корегований емпіричним досвідом «вірян». Лавкрафтівський пантеон же цікавий, насамперед, тим, що хай і складається з цілком реальних (сподіваємося, лише в рамках мітів Ктулху) істот, зв'язку з ними в людства найменше. Кожен із богів є живим для своєї аудиторії, адже є ще не звіданим для неї. Галактичний дух діє за чіткими правилами, карає, має представників в особі людей на фізичному рівні, проте сам він більш ефемерний.

Океан теж має своєрідних представників, проте в дещо нестандартній формі, і має власну фізичну оболонку. Галактичний дух є богом з погляду своїх послідовників, тобто вони самі визнають таку форму «стосунків» із ним. Океан має статус вищої сили лише через свою незвіданість, і його «віряни» богом його не вважають, для них він лише об'єкт дослідження. Божества мітів Ктулху на цьому тлі виділяються як найбільш «справжні»: вони цілком реальні (на відміну від Галактичного духа) і нічим не обмежені (на відміну від Океана), однак вони настільки вищі за людей, що побудувати якісь «стосунки» із ними дуже важко.

Можливо, бог існує лише як ідея. Ідея вищезгаданої незвіданості. Бог – суто соціально-психологічний конструкт в голові однієї людини й колективного розуму соціуму. Повертаючись до Азімова: напівбогами вважалися монархи королівств. Вони були вищими за статусом, ніж звичайні жителі, тому й ставали «вищою силою». Ми також можемо ідеалізувати й ідолізувати певних осіб у суспільстві: політиків, зірок, родичів, наставників, босів чи служителів церкви. Питання їхньої так званої божественності постає лиш у тому, чи возвеличуємо ми їх. Ми можемо надавати особі ідеальних якостей і створювати взірець, на який ми рівняємось. Наставник чи родич може бути жорстоким, але могутнім. Допоки ми не переростаємо своїх ідолів, тобто не стаємо могутнішими чи кращими за них, ми їх цілком-таки обожнюємо. Тому вся ця незвіданість, про яку ми так багато пишемо, може дорівнюватися недосяжності.

Як на прикладі побутових ситуацій, поданих у минулому абзаці, так і на прикладі образів із

вищезгаданих творів, ми також можемо побачити те, що взаємодія божества з вірянами є винятково факультативною. Наявність взаємодії посилює віру в таку вищу силу, але й дозволяє досліджувати її, могли зрівнятися з нею й розгадати її незвіданість.

Дотичним до цього також є розміщення богів у фізичному просторі. Зважаючи на те, що Галактичний дух більш ефемерний, він знаходиться для вірян наче усюди, відчуває всіх, може покарати. Від нього не втечеш, згідно з вірою. Проте цей бог існує лише в межах колективного розуму жителів Чотирьох королівств, тобто вилетівши за їхні межі, ти не зустрінеш ще людей, які теж у нього вірять. Океан же локалізований у просторі, має чіткі межі у фізичному плані. Від нього можна втекти. Попри це, усі люди в межах цивілізації знають про Океан і визнають його незвіданість, вищість над собою, а отже – божественність. Лавкрафтівські боги, тим часом, існують на абсолютно іншому рівні реальності, аніж люди. Так, вони неймовірно могутні, однак знають про них лише ті, хто занурився в дослідження таємниць буття, і ті, кому не пощастило дізнатись більше, ніж слід було б. Так, у них є віддані послідовники, однак їх мало. Відповідно й у сенсі «об'єктів поклоніння» можливості лавкрафтівських створінь набагато вужчі, аніж у їхніх колег із *Фундації* та *Солярісу*. Отож, ми бачимо, що бог розміщений у межах колективного розуму суспільства, яке його визначає. Що ширше розповсюджена віра, то більший бог. Що сильніше люди переконані в могутності бога, то більше вони підкоряються йому. І так, справжня сутність і рівень сили «обожнюваного» рідко відіграє в цьому якусь роль.

Незвіданість також корелює з людяністю, тобто наявністю характеру в певного божества. Про це ми вже говорили в контексті лемівського Солярісу: що менше «обожнюване» піддається нашому розумінню, то далі воно не лише від смертних, а й від самої смерті. Правдивим є й обернене твердження: що краще дії якоїсь вищої сили вписуються у правила й рамки, зрозумілі людині, то більше шансів у неї померти. Якщо дивитись на це з такого боку, то Говард Лавкрафт зумів створити справді досконаліх богів. Нікому не дано досягнути їх: перед ними безпорадні й герої, і читачі мітів Ктулху. Саме на цьому усвідомленні власної нікчемності й ґрунтується лавкрафтівський жах. Однак боги Лавкрафта, хай які досконалі, але все ж не безсмертні – бо ж люди не безсмертні. Звісно, «не мертве те, що вічно пробуває, а з вічністю і смерть, буває, вмирає»¹⁰. Але рано чи пізно людству (та й іншим розумним расам мітів Ктулху) прийде кінець, і тоді не буде кому обожнювати цих могутніх істот.

Узагалі, вразливість – це не єдиний наслідок «людяності» того чи того божества. Вона наближує його до людей, робить принагіднішим, а отже, у якомусь сенсі, додає йому сили. Заповіді Галактичного духа чіткі, зрозумілі, а обіцянки – конкретні. Крім того, існують канали комунікації з ним. Отже, поклонятися й коритися йому куди простіше й легше, аніж намагатися достукатися до чужої далекої істоти на зразок Океану чи Йог-Сотота. Однак і в богів лавкрафтівського пантеону є свої послідовники: ті, кого привабила можливість великої сили чи таємного знання, ті, хто хотів би знищити світ, і нещасні,

¹⁰ Лавкрафт, Говард Філіпс. 2020. *Повне зібрання прозових творів*. Т. II. Київ: Видавництво Жупанського. С. 25.

які збожеволіли, зіткнувшись зі страшною реальністю. Чи мають їхні дії якесь значення у великій схемі речей – сказати важко. Культисти Ктулху, наприклад, переконані, що Великі Древні

«лежать у кам'яницях у Їхньому величному місті Р'льх, запечатані закляттями могутнього Ктулху, щоб одного дня знову постати у величі, коли зорі і земля будуть готові до Їхнього приходу. Але в той час якась зовнішня сила має прислужитися, аби звільнити Їхні тіла. (...) А доти, згідно з певними правилами, культ має берегти в пам'яті ті стародавні практики і темну силу пророцтва про Їх повернення»¹¹.

Чи справді це так? Ніхто не знає напевне, але насправді це не надто важливо: головне, що культисти вбачають сенс у такому поклонінні. Адже саме намір вирізняє будь-яке служіння божеству.

Варто зазначити, що й Океан має достатній потенціал для того, щоб стати «повноцінним» богом з організованою релігією. У нього багато спільного з істотами з мітів Ктулху, і поклонялись йому можуть із тих же причин. У своєму творі Станіслав Лем зображає лише перший контакт із новою, ще не вивченою людьми істотою, і не дає відповіді на питання, у що виллється ця зустріч. У нього й не було такого наміру. В авторській передмові до російського видання «Соляріса» Лем пише:

«Я хотів сказати цією повістю, що в космосі нас напевне підстерігають несподіванки, що не можливо все передбачити й запланувати заздалегідь, що цього “зоряного пирога” не можна покуштувати інакше, ніж відкусивши від нього. І зовсім не відомо, що з цього усього вийде»¹².

¹¹ Лавкрафт, Говард Філіпс. 2020. *Повне зібрання прозових творів ...*, С. 23–24.

¹² Лем, Станіслав. 1987. *Соляріс. Едем*: романи. Київ: Молодь. С. 413.

Герої втрачають, страждають і сумніваються, але вони не безпорадні. Автор наголошує на тому, що людина мусить спробувати досягнути те невідоме, із яким зіткнеться на своєму шляху, мусить докласти до цього багато зусиль, можливо – пожертвувати чимось, але зрештою досягнути. Тому в *Соляріса* чіткий богоборчий вектор: щоб розвиватися далі, людство повинне звергнути своїх богів, позбавивши їх недосяжності й незвіданості. Це доволі різко протиставляє твір Лема з усесвітом, вибудованим Лавкрафтом, де єдиною надією людини є блаженне незнання.

Питання релігії дуже комплексні, і відстежуючи лиш кілька образів художньої літератури, важко робити остаточні висновки. Варто зануритися у філософські трактати й наукові статті про різні релігії, щоб ширше розуміти поняття божественності. Незважаючи на це, з дослідження божественних образів у творах трьох авторів ми дістали досить широкий і вагомий спектр інформації щодо характеристики вищих сил у колективному розумі суспільства.

Підсумуємо: бог – це лише ідея, сформована довкола якогось об'єкта, явища чи події. Ідеальний бог – нерозгаданий бог, той, що лишає по собі таємницю. Його незвіданість або недосяжність формує нашу віру у вищість цієї сили. Смерть бога приходить з розгадкою або вирівнюванням сил вірян із божими. Богом може бути як щось досить стандартне для нас, наприклад, щось доволі авраамічне, на кшталт Галактичного духа, так і щось екзотичне на зразок Океану або когось із багатьох членів пантеону Лавкрафта.

Щодо того, що керує людиною, коли вона створює бога в голові, то, передусім, це страх або

возвеличення. Не завжди богів породжують більш «возвишені» бажання перекласти на когось іншого відповідальність за світ чи хоча б людство, перестати думати про смерть чи усвідомити своє походження й призначення в цьому світі. Об'єкти обожнювання можуть бути й більш «приземленими». Божеством може бути банально ідолізована або ідеалізована особа серед нас. Ним може бути й не відоме людям створіння, яке має більший вплив на нас, аніж ми на нього.

Чи зможе людство звільнитися від тіні божественного, яку всюди носить із собою? Мабуть, ні. Потреба в обожнюванні в нас глибша, аніж ми собі уявляємо. І все ж, визначною рисою кожного бога є одне – він неодмінно колись помре. Можливо, це станеться через те, що віряни перестануть сприймати його недосяжним; можливо, це станеться через загибель колективного розуму, який обожнює якийсь об'єкт, подію чи явище. Але це станеться. Це лише питання часу.

Література

Азімов, Айзек. 2017. *Фундація*: роман. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля». 224 с.

Лавкрафт, Говард Філіпс. 2018. *Повне зібрання прозових творів*. Т. I.: Повісті, оповідання. Київ: Видавництво Жупанського. 448 с.

Лавкрафт, Говард Філіпс. 2020. *Повне зібрання прозових творів*. Т. II. Київ: Видавництво Жупанського. 456 с.

Лем, Станіслав. 1987. *Соляріс. Едем*: романи. Київ: Молодь. 416 с.

Лем, Станіслав. 2017. *Соляріс*: роман. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан. 224 с.

МОВНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ *КІБЕРІАДИ* СТАНІСЛАВА ЛЕМА

Андрій Моклиця

Кіберіаду, один з найвідоміших гротескно-сатиричних творів Станіслава Лема, перекладено більш ніж 20 мовами світу (у 2021 році, зокрема, з'явився ще один переклад – китайською). Перші оповідання про геніальних конструкторів Трурля і Кляпавця вийшли друком у 1964 році, і тоді ж, у 60-х, почали з'являтися перші українські переклади на сторінках «Всесвіту». У 1968 з'явилося окреме українськомовне видання *Кіберіади* (видавництво «Дніпро», переклад В. Авксентьевої). Чергова спроба адаптувати роман Лема для українського читача була здійснена у 1990 році. Те ж таки «Дніпро» видало окремою книгою *Кіберіаду*, а також *Казки роботів*, *Голем XIV* та ін. Переклад українською здійснив колектив авторів: Ю. Попсуєнко, І. Сварник, М. Гандзій, О. Гриценко. Саме це видання є об'єктом нашого аналізу.

Труднощі, пов'язані з перекладом *Кіберіади* дуже вдало узагальнив П. Блюмчинський. На думку дослідника, переклад творів *science fiction*, на зразок *Соляріса* чи *Непереможного*, – вдячна справа, адже йдеться про тексти універсальні, не позначені характерною «польськістю». «Значно більше труднощів створює перекладачам специфічна

Лемова мова, найбільш характерними компонентами якої є неологізми, акроніми, скорочення і аббревіатури, власні назви»¹. П. Блюмчинський акцентує увагу на тому, що менш проблемними для перекладача є лексеми, які мають етимологічну спорідненість з європейськими мовами (наприклад, містять грецькі чи латинські форманти). Натомість ті одиниці, які міцно закорінені у польській граматиці, лексиці і фразеології, є джерелом комізму або цікавих сатиричних конотацій, можна загалом вважати неперекладними. У випадку українського перекладу цей фактор пом'якшується глибокою спорідненістю польської та української мов.

Формат нашого дослідження виключає можливість глибокого аналізу усіх можливих аспектів перекладу *Кіберіади*, тому зосередимось на тих складниках, які визначають специфіку структури тексту і є мовними або жанрово-стильовими домінантами твору. Передусім, мова про неологізми (про їх роль у творі див. детальніше – М. Краєвська², Є. Анусевич³, Й. Тамбор⁴). Це, без сумніву, найбільш помітні (зокрема, кількісно) мовні елементи тексту, які формують концептосферу твору, визначають характерний почерк Лема і спосіб художнього мислення автора.

¹ Blumczyński, Piotr. *Pilnikiem, kluczem, czy siekierą? O tłumaczeniu Lema na angielski*, http://www.academia.edu/2240723/Pilnikiem_kluczem_czy_siekier%C4%85_O_t%C5%82umaczeniu_Lema_na_angielski.

² Krajewska, Monika. 2006. *Polsko-rosyjski słownik Lemowych neologizmów*, Toruń, 164 s.

³ Anusiewicz, Janusz. 1971. "Funkcja i struktura neologizmów w utworach fantastycznych Stanisława Lema", *Językoznawca*, № 23–24, S. 79–87.

⁴ Tambor, Jolanta. 1990. *Język polskiej prozy fantastyczno-naukowej*, Katowice, 158 s.

Ось типові приклади з *Кіберіади*, які для перекладача є справжнім викликом:

Ależ to... – zaczął przestraszony Klapauczusz i w tej chwili zauważył, że istotnie już nie tylko na n nikną różne rzeczy: przestały ich bowiem otaczać kambuzele, ściśnięta, wytrzopki, gryzmaki, rymundy, trzepce i рćmy⁵.

Або «поезія» Електрибалта:

Trzy, samolóż wywiorstne, grezacz tęci wzdżymy /
Apelajda sękliwa borowajkę kuci / Greni małopoleśny
te przezławskie tryżmy / Aż bamba się odmurczy i goła
powrǒci.

Такі нагромадження словотвірних неологізмів трапляються нечасто, однак загалом концентрація індивідуально-авторських новотворів у *Кіберіаді* значна (зокрема, Моніка Краєвська видала окремих словник Лемових неологізмів, який містить матеріал із *Кіберіади*, *Казок роботів* і *Розповідей про пілота Піркса*).

Другий важливий аспект, на якому акцентують дослідники (див. М. Дайновський⁶, Р. Хадке⁷, П. Кривак⁸) – гротескна структура *Кіберіади* і комізм оповіді. Гротеск пронизує усі рівні твору (наприклад, симбіоз казки, сатири і наукової фантастики на площині жанру), однак найповніше реалізується у мовленні. Йдеться, зокрема, про характерне для

⁵ Тут і далі цитати за виданням: Lem, Staniaw. 1978. *Cyberiada*, Kraków, 519 s.

⁶ Dajnowski, Maciej. 2005. *Groteska w twórczości Stanisława Lema*, Gdańsk, 212 s.

⁷ Handke, Ryszard. 1991. *Ze Stanisławem Lemem na szlakach fantastyki naukowej*, Warszawa, 142 s.

⁸ Krywak, Piotr. 1994. *Fantastyka Lema: droga do „Fiaska”*, Kraków, 189 s.

Лема змішування слів із різним маркуванням і конотаціями: *kolejno musiała zrobić nimby, nausznicę, neutrony, nurty, nosy, nimfy i natrium*. Слова *німби* і *німфи* асоціюються з релігією і міфологією, *nausznicę* 'сережки' є застарілим, *нейтрони* належить до сфери науки, слово *носи* вибивається з контексту своєю «звичайністю», а *натріум* – латинська назва хімічного елемента. Така суміш непеєднаних на перший погляд слів – характерна ознака індивідуально-авторського стилю С. Лема.

Треба також сказати, що *Кіберіада* має характерний синтаксис, основою якого є різноманітні нагромадження складнопідрядних і складносурядних конструкцій в одному реченні, як-от: *Ale Klapauczusz nie wiedział, co powiezieć, więc oświadczył, że postawi maszynie jeszcze dwa inne zadania, a jeśli je ona rozwiąże, uzna, że jest taka, jak ma być*, а також численні конструкції з однорідними членами або однотипними елементами, наприклад:

Konstruktor Trurl sporządził raz maszynę, która umiała robić wszystko na literę n. Kiedy była gotowa, na próbę kazał jej zrobić nici, potem nanizac je na naporstki, które też zrobiła, następnie wrzucić wszystkie do sporządzonej nory, otoczonej natryskami, nastawniami i naparami.

Chwilami wydawało się, że zamiast redukować, zmniejszać, wyrzucać, usuwać, unicestwiać i odejmować – powiększa i dodaje.

Такий характерний Лемовий синтаксис є не лише важливим складником ідіостилю, а й джерелом численних комічних, іронічних і гротескно-сатиричних інтерпретацій.

Ще один важливий аспект *Кіберіади*, про який варто згадати у зв'язку з перекладом, – розмовна

стилізація, яка виражається у вживанні розмовних лексем і фраз, емоційно забарвлених елементів, фразеологізмів, а також у моделюванні численних експресивних діалогів з еліптичними конструкціями. Пор. характерні приклади у першому оповіданні *Як вцілів світ*:

Wykonała polecenie co do joty; Nie ma tak dobrze; No co, może źle?! – zawołał z dumą Trurl. – Wykapana nauka, sam przyznasz!; Dajmy na to, dla świętego spokoju...; Zawracasz głowę maszynie!; Słowa zamarły na ustach rozjuszonym konstruktorom. Ta twoja maszyna całkiem do niczego!

На окрему увагу заслуговує також ономастикон *Кіберіади* (див. М. Новотна-Шибістова⁹, В. Орлінський¹⁰), однак це тема для окремого дослідження.

Отже, перекладознавчий аналіз *Кіберіади* обов'язково повинен враховувати ключові жанрово-стильові особливості твору, а саме: словотвірні неологізми, новаторські лексичні експерименти; гротескную природу, яка на мовному рівні виражається, передусім, у взаємодії слів із різним стилістичним забарвленням; комізм, іронію, сатиру; розмовну стилізацію; індивідуально-авторський синтаксис. Поданий перелік не вичерпує, звісно, усіх аспектів твору, однак вказує на домінанти, без коректної адаптації яких не можна зробити якісний переклад.

⁹ Nowotna-Szybistowa, Magdalena. 1969. "Nazewnictwo cyberiady Stanisława Lema", *Onomastica XIV*, S. 183–204.

¹⁰ Orliński, Wojciech. 2007. *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*, Kraków, 284 s.

Словотвірні неологізми

Переклад цих одиниць, без сумніву, – одне з найскладніших завдань для перекладача. У випадку *Кіберіади* справу частково спрощує спорідненість мов, яка дозволяє калькувати оригінальні форми без втрати значення і емоційного забарвлення. Ось кілька прикладів з індивідуально-авторськими неологізмами:

Modelował tedy Trurl początki cywilizacji, krzesanie krzemieni i garbowanie skór, jaszczury i potopy, czworonożność i ogoniastość, potem zaś prabładowca, który wydał bladawca, który zapoczątkował maszynę, i tak to szło, eonami i tysiącleciami, w szumie elektrycznych wirów i prądów; a kiedy maszyna modelująca okazywała się przyciasna dla następnej epoki, Trurl dorabiał jej przystawkę.

Отож конструктор змодельював зародки цивілізації, кресання кременю й вичинення шкур, ящурів і потопи, чотириногих і хвостатих, потім пралюдину, від якої народилася звичайна людина, а та винайшла машину, і так це еонами й тисячоліттями, у шумі електричних вирів та струмів. А коли моделююча машина ставала затісною для наступної доби, Трурль прилаштував до неї приставку¹¹.

Переклад цього епізоду можна назвати не дуже вдалим, оскільки жоден авторський неологізм не переданий належно: *чотириногість* і *хвостатість* (в оригінальному тексті) – це не зовсім те ж саме, що й *чотириногий* і *хвостатий*. Варіанти Лема вказують не лише на ознаку, вони виражають абстрактне значення категорії. Невдало перекладено і неологізм *bladawiec*, який хоч і означає людину, проте

¹¹ Тут і далі цитати за виданням: Лем, Станіслав. 2017. *Кіберіада*, Київ, 456 с.

сприймається зовсім по-іншому. Твірна основа *blady* 'блідий' вказує на специфіку сприйняття людини роботами і перегукується зі словом *блідолиций*. Варіант перекладу зовсім не передає специфіку цього концепту.

Цікаво, що у *Казках роботів* теж трапляється неологізм-концепт *bladawiec* (*Jak Erg samowzbudnik bladawca pokonał*), при цьому в українській версії маємо калькований варіант – *Як Ерг Самозбудник блідавця переміг*, який набагато краще реалізує зміст оригінального поняття. До того ж переклад *Казок роботів* українською здійснив той самий колектив, тому згадана вище інтерпретація важливого поняття не зовсім зрозуміла.

Drugi raz zaś cofać się było trzeba tylko o trzysta milionów lat, do środkowego mezozoiku: gdyż zamiast **praryby**, która wydała **prajaszczura**, który wydał **prassaka**, który wydał **pramałpę**, która wydała **prabladowca**, zrobiło się coś takiego dziwnego, że zamiast **bladawca** wyszedł mu **latawiec**.

Вдруге він змушений був вертатись усього на триста мільйонів років назад, до середини мезозойської доби, коли замість **природи**, з якої походить **пращур**, від якого походить **прассавець**, від якого походить **прамавпа**, від якої походить **пралюдина**, утворилося щось таке чудернацьке, що замість первісної людини він одержав **паперового змія**.

Неосемантизм *latawiec* тут перекладено як *паперовий змій*. З одного боку, як і в попередньому випадку, значення відтворене правильно, однак втрачається важлива в оригінальному тексті комічна співзвучність *bladawiec* – *latawiec*, як і низка асоціацій, що її супроводжує. З іншого боку – калька на зразок **літавець* не була б до кінця зрозуміла українському читачеві (на відміну від *блідавця*,

яке нашо́вхує на думку про ознаку 'блідий'). Натомість абсолютно незрозумілим і нелогічним видається переклад слів *praryba* 'прариба' як *природа*, а *prajaszczur* 'праящур' як *пращур*. Можливо, йдеться про помилку в тексті, бо по-іншому мотивувати такий варіант перекладу складно.

Якщо говорити про неологізми, які мають для *Кіберіади* концептуальне значення, то не можна не згадати аббревіатуру *Kobyszcze – Kontemplator Bytu Szczęsnu*. В українському перекладі теж маємо аббревіатуру *Щаснобут*, яка розшифровується як *Щасливий Спостерігач Буття* і є дуже точним відповідником оригіналу. Єдина відмінність стосується асоціативного ряду, оскільки у польській мові іменники на *ę* належать до середнього роду і часто позначають молодих істот: *ciele, prosię, kurczę* і т. д. Маємо дуже показовий приклад «польськості», про яку згадував П. Блюмчинський. Слово з таким конотативним спектром просто неможливо перекласти іншою мовою без втрат.

Якщо йдеться про регулярні словотвірні моделі, наприклад, неологізми з *cyber-* і *elektro-*, то тут українські перекладачі дуже послідовні і застосовують тільки метод калькування. Порівняйте: *електрицар, електрет, кіберкінь, кібермонс, кібернар, кібергай, Кібернатор* (пол. *elektrycerz, elektret, cyberkoń, cybermons, cybernar, cybergaj, Cybernator*). Як бачимо, дуже вдало методом калькування передано пародійні контамінації *кібернар* (кібернетичний + сенбернар), *Кібернатор* (кібернетичний + губернатор) та ін.

Ще одна модель – поняття з часткою *smok-* (*дракон-*), на основі яких збудоване оповідання *Драconi ймовірності: Poligon Smokorodny, czyli Smokoligon* –

Драконородний полігон, чи Драколігон, smokologia – драконологія та ін. Гротескне поєднання науки з казкою відображене на рівні мови також через поняття *urojak (smok urojony), zerowiec (smok zerowy), krasnalizacja, rozelfianie* та ін. неологізми. В українському перекладі маємо: *вигаданець, нейтральник, гномінізація, розельфування*. Усі вони викликають подібні асоціації і досить точно передають зміст оригінальних понять.

Серед усього масиву неологізмів *Кіберіади* можна виокремити групу оказіональних форм, які потрібні для реалізації певного сюжету (наприклад, безповоротне знищення окремих атрибутів світу в оповіданні *Як вцілів світ* чи недолуге віршування кіберпоета в оповіданні *Трурлів Електрибалт*). З одного боку, вага таких елементів у контексті цілого твору менша, з іншого – їх в принципі неможливо точно перекласти через різноманітні словотвірно-семантичні нюанси польської мови. Порівняйте:

– Ależ to... – zaczął przestraszony Klapaucjusz i w tej chwili zauważył, że istotnie już nie tylko na n nikną różne rzeczy: przestały ich bowiem otaczać **kambuzele, ściśnięta, wytrzopki, gryzmaki, rymundy, trzepce i pćmy**.

– Але ж це... – почав був переляканий Кляпавцій і в цю мить помітив, що справді зникають предмети не тільки на літеру “Н”. Так, уже перестали їх оточувати **камбузелі, стискалки, витруски, гризмаки, римонди, тріпаки й пїтьмухи**.

Тут йдеться про вигадані Лемом поняття, які хоч і мають мотиваційну прив’язку до конкретних слів, проте семантично порожні. Їх функція у творі – комічно-номінативна. Все, що у такій ситуації може зробити перекладач – з’ясувати твірну основу, потім

знайти український відповідник і додати до нього відповідний формант. Звідси маємо *ściskać – стиска-ти – стискалки; trzepać – трупити – випуски, śta – пітьма – пітьмухи* тощо. Для польського рецепієнта оригінальні поняття настільки ж незрозумілі, як і для українського – перекладені.

Ще складніше завдання для перекладача пов'язане, наприклад, з адаптацією «поезії» Електрибалта. У поданому уривку є лише один неологізм, однак справа ускладнюється сюжетними нюансами – усі слова мають починатись літерою *с*.

Cyprian cyberotoman, cynik, ceniąc czule
Czarnej córy cesarskiej cud ciemnego ciała,
Ciągłe cytrą czarował. Czerwieniła cała,
Cicha, co dzień czekała, cierpiała, czuwała...
...Cyprian ciotkę całuje, cisnąwszy czarnułę!!

Перекладачі відмовились від п'ятирядкової моделі, що цілком логічно, і запропонували свій лаконічний варіант:

Кипріян-кіберотоман королівську кралю
Коло клумби колисав, конваліями квітував...

Від оригіналу тут лишився тільки *Кипріян-кіберотоман*, однак сам вірш дуже добре реалізує задум Лема: йдеться не про сенс тексту (хоча і в ньому можна дошукатись комічних асоціацій), а про пародійне, механічне, математично інтерпретоване віршування.

Чимало цікавих неологізмів знаходимо в оповіданні *Як Трурль, заради врятування королевица Панктартика від мук кохання, застосував жінотрон і як потім довелось вдатись до дітмета*. Концептуально важливі неологізми звучать вже у назві оповідання, перекладені вони методом

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

калькування (*kobietron, dzieciomiot*). Як і оригінальній назві, відповідники зберігають гротескную структуру (назви пристроїв + жінка, дитина) і викликають ідентичні асоціації. У цій частині твору є ще кілька менш важливих неологізмів-псевдотермінів, які перекладено таким самим способом: *erotor – еротор, wzmacniacz uściskowo-zapatrzeniowy – стискообіймальний підсилювач, flirtownica – фліртівниця, synchroerotory – синхроеротори, megator – мегатор, deliryzator – деліризатор, trywialnica – тривіальниця*. В одному випадку перекладачі відмовились від неологізму на користь описової форми (*miłościomierz – вимірювач кохання*), яка, зрештою, і сприймається як художньо найслабша в поданому переліку.

Отже, загалом пласт словотвірних неологізмів в українському перекладі відповідає оригіналу як в аспекті семантики, так і в сенсі гротескної структури і конотацій. Цьому, звісно, сприяє спорідненість двох мов. В тексті трапляються прикрі одиничні помилки, на зразок: *Niech ułożu wiersz o cyberotyce! Нехай складе вірш про кібернетику!* Оригінальну *кіберотику* (кібернетика + еротика) перекладачі чомусь замінили абсолютно нейтральним і, що важливіше, невідповідним змісту й емоційному забарвленню поняттям *кібернетика*. В таких випадках можна говорити тільки про невдалий переклад.

Гротескна структура

Почнемо з прикладу:

– Udzielam ci trzeciego poważnego ostrzeżenia – rzekła maszyna.

– Bo co?! – krzyknął rozjuszony jej majestatycznością Trurl. – Jesteś... jesteś... – tu nie znalazł słów, więc kopnął ją kilka razy, wrzeszcząc:

- Nadajesz się tylko do kopania, wiesz?!

- Obraziłeś mnie po raz czwarty, piąty, szósty i ósmy - rzekła maszyna - dlatego więcej nie będę liczyła. Odmawiam odpowiedzi na dalsze pytania dotyczące zadań z zakresu matematyki.

- Втретє серйозно тебе попереджую,- сказала машина.

- А то що? - з серцем крикнув Трурль, ображений на її пиху. - Ти... Ти...- не знайшовши слова, він іще декілька разів копнув машину й зарепетував:

- Ти тільки на це й придатна, зрозуміло?

- Ти образив мене вчетверте, вп'яте, вшосте й увосьме, - сказала машина. - Через це я більше не рахуватиму. Надалі я відмовляюся відповідати на запитання стосовні математики.

Гротескний образ епізоду формується через взаємодію елементів офіційно-ділового і розмовного стилю. Емоційно забарвлені форми передано досить точно - *kopnąć / kopnuti, wrzeszczeć / зарепетувати*, фразу *krzyknął rozjuszony* (дослівно 'крикнув розлючений, оскраженілий') перекладачі замінили на м'якшу з *sercem* *крикнув*. Натомість елементів офіційно-ділового мовлення, які дуже важливі в оригінальному тексті - *udzielać ostrzeżenia, odmawiać odpowiedzi, zadania z zakresu matematyki* перекладачі не зберегли, замінивши стилістично нейтральними відповідниками. Значення при цьому не змінилось, однак гротескний контраст суттєво знизився.

Ще один приклад:

Państwem, do którego trafił Trurl, rządził król **Potworyk**. Był to **militarysta** z **dziada pradziada**, a przy tym **sknera iście kosmiczny**. Aby ulżyć **skarbowi**, zniósł wszystkie kary z wyjątkiem głównej. Ulubionym jego zajęciem było likwidowanie zbędnych **urzędów**, odkąd zaś zniósł **urząd kata**, każdy skazany musiał

ścinać się sam lub, przy wyjątkowej **łasce** królewskiej, z pomocą bliższej rodziny.

Державою, до якої потрапив Трурль, правив король **Потворик**. Це був **мілітарист** із **діда-прадіда** й до того ж **скнара просто-таки космічний**. Щоб зменшити витрати, він скасував усі кари, окрім найголовнішої. Його найулюбленишим заняттям було ліквідувати зайві **установи**. А відколи він скасував **посаду ката** – кожен засуджений до смертної кари сам повинен був позбавляти себе життя або, в разі виняткової королівської ласки, вдатися по допомогу до своїх найближчих родичів.

Тут основою гротескного зображення, як і в попередньому епізоді, є взаємодія несумісних за значенням і стилістичним забарвленням слів. Маємо позитивно марковані поняття, які контрастують з поняттями *Potworyk, kat, skazany, ścinać się*; увиразнюють епізод також канцеляризми *urzqd kata*, архаїзм *skarb* ‘скарбниця’, розмовні форми *sknera iście kosmiczny*, характерна для казки фраза *z dziada pradziada*. Стилістику і значення більшості цих форм у перекладі збережено, однак є певні відхилення: для неологізму *ścinać się* (від *ścinać* ‘відрізати’, який за задумом автора має означати абсурдний процес відтинання голови самому собі) перекладачі не знайшли відповідника, тому замінили нейтральною фразою *позбавляти себе життя*, яка, до того ж, семантично не зовсім відповідає оригіналу.

Під словом *urzqd* автор, найімовірніше, розуміє інституцію, а не посаду (як у перекладі), що загалом більше відповідає настанові на створення сатиричного, абсурдного образу мілітаризованої, авторитарної держави. Архаїчне слово *skarb* замінено нейтральним і не досить точним відповідником *зменшити витрати*.

Był naprawdę bardzo wrażliwy: ile razy spuszczał na wodę nowy pancernik, cały aż się trząsał. Hojnie szafował środkami na malarstwo batalistyczne, płacąc przy tym ze względów patriotycznych od ilości poległych wrogów, tak więc na panoramach, których bez liku mieściło królestwo, piętrzyły się pod niebo góry wraźzych trupów.

Він і справді був дуже вразливий: щоразу, коли спускав на воду нового панцерника, весь аж тремтів. Щедро витрачав він гроші на батальне малярство, і платив, керуючись патріотичними міркуваннями – залежно від кількості вбитих ворогів. А тому на панорамах, що їх без ліку було в королівстві, громадилися до неба гори ворожих трупів.

Гротескність епізоду базується на специфічному трактуванні поняття *вразливість*, яке у Лема пов'язане з трупами, баталіями, зброєю і ворогами. Загалом цей контраст передано і в перекладі, хоча, наприклад, виразне слово *szafował* (дослівно 'розкидався грошима, займався марнотратством') замінемо абсолютно нейтральним *витрачав гроші*.

Як бачимо, в багатьох аспектах переклад не передає глибини гротескного образу, який пропонує читачам С. Лем. Особливо це помітно на рівні архаїчної, книжної і офіційно-ділової лексики, яку перекладачі заміняють семантично точними, але нейтральними відповідниками.

Розмовна стилізація

Як показує аналіз, набагато скрупульозніше перекладається лексика з розмовним маркуванням, хоча іноді спостерігаємо незначне зниження «емоційного градусу» висловлювання. Розглянемо такий приклад:

Nie wychodził z niej długo, słycać było, jak wali młotem, jak odkręca coś, spawa, lutuje, jak wbiega, dudniąc po blaszanych stopniach, raz na szóste piętro, raz na ósme, i zaraz w te pędy gna na dół. Puścił prąd, aż zaskwierczało w środku i fioletowe wąsy wyrosły iskiernikom. Mozolił się tak dwie godziny, aż wyszedł na świeże powietrze zakopcony, lecz zadowolony, złożył wszystkie narzędzia, rzucił fartuch na ziemię, wytarł twarz i ręce, i już na odchodnym, ot, tak, dla świętego spokoju, spytał:

– Pełz to jest: dwa a dwa?

Довго не виходив звідти, чути було, як він гатить молотом, як щось відкручує, щось там зварює, щось прилютовує, як вбігає, гукаючи по бляшаних сходинках, то на сьомий поверх, то на дев'ятий, і відразу щодуху мчить униз. Спробував Трурль пустити струм – і десь усередині машини аж зашкварчало, а в електрофорів вирости фіолетові вуса. Мозолився він так дві години і вийшов на свіже повітря увесь закіптюжений, але й задоволений. Поскладав він своє робоче причандалля, кинув фартуха на землю, витер обличчя й руки і, вже відходячи, просто собі так, заради святого спокою, спитав:

– То скільки буде двічі по два?

У поданому перекладі, як бачимо, з одного боку, дуже точно передано емоційні відтінки розмовних слів: *wali / гатить, dudnić / гупати, zaskwierczało / зашкварчало, gna / мчить, zakopcony / закіптюжений, dla świętego spokoju / заради святого спокою*. Певні запитання виникають у зв'язку зі словом *mozolitisz* (в українській мові це не стільки працювати, скільки 'важкою роботою натирати мозолі'). Зрештою, це значення перегукується з польським 'важко працювати, гарувати'. З іншого боку – досить нейтральне *narzędzie* 'інструмент' перекладачі замінили експресивним *przyczółkiem*, посиливши в такий спосіб емоційність і динаміку епізоду.

Nie tylko głupia jest bowiem, ale i uparta jak kłoc, czyli ma charakter, zresztą właściwy idiotom, bo oni zwykle są szalenie uparci.

– Po diabła mi taka maszyna?! – rzekł Trurl i kopnął ją drugi raz.

– Ostrzegam cię poważnie, przestań! – rzekła maszyna.

– Proszę, już masz poważne ostrzeżenie – skomentował oschle Kłapaucjusz. – Widzisz, jest nie tylko wrażliwa i tępa, i uparta, ale także obraźliwa, a z taką ilością cech można już dopiąć niejednego, ho ho, ja ci to mówię!

Ця машина не тільки дурна, але до того ще й уперта, як віл, тобто має характер, властивий ідіотам, бо ж саме вони страшенно вперті.

– На дідька мені така машина? – спитав Трурль і вдруге копнув підмурівок машини.

– Серйозно тебе попереджую, – не роби того, – сказала машина.

– О, будь ласка, ти вже маєш серйозне попередження, – байдужим тоном скomentував Кляпавцій. – Ти бачиш, вона не тільки вразлива, і тупа, і вперта, вона ще й гоноровита, а маючи стільки властивостей, можна чимало чого досягти, го-го, це я тобі кажу!

У *Кіберіаді* загалом чимало фразеологізмів. Це важливі елементи формування розмовності тексту. Фрази *uparta jak kłoc, do diabła* замінено точними фразеологічними відповідниками *уперта як віл, на дідька*. Збережено також важливі лексеми *ідіоти, страшенно*, звуконаслідування *го-го*. Єдиним слабким місцем перекладу можна вважати передачу фрази *dopiąć niejednego* нейтральним *чимало чого досягти*. У польському варіанті конструкція, по-перше, співзвучна із фразеологізмом *dopiąć swego*, який і означає ‘досягти свого’, по-друге, вона асоціюється із застарілим значенням слова *dopiąć* ‘роздратувати,

дістати', яке у творі більш доречне. У перекладі жодне зі значень не збережене.

I, poklepując go, sprowadził Klapauczusz Trurla do piwnicy, tam zaś podstawił mu nogę, a gdy ów upadł, związał go, a potem grubym drągiem zaczął go **tłuc na kwaśne jabłko**. Trurl **wrzeszczał wniebogłoso**, wzywał pomocy, na przemian **klął** i prosił zmiłowania, lecz nic to nie pomagało – noc była ciemna i pusta, a Klapauczusz **walił** go dalej, aż huczało.

I, поплескуючи Трурля по плечах, Кляпавцій завів його до підвалу. Там Кляпавцій раптом підставив Трурлеві ногу, той упав, а він тоді зв'язав його і давав здоровенним дрючком лупити, **як Сидорову козу**. Трурль **верещав щосили**, кликав на поміч, то **кляв**, то просив зглянутися, але все було намарне – ніч стояла глуха й темна, а Кляпавцій **товк** його далі, аж гучало.

Сцена побиття «двійника» Трурля наповнена характерною розмовною лексикою, яку дуже точно передає переклад: *wrzeszczał wniebogłoso / верещав щосили, klął / кляв, walił / товк*. Фразеологізм *tłuc na kwaśne jabłko* замінено близьким еквівалентом *лупити, як Сидорову козу*. Унаслідок переклад викликає ті ж емоції, що й оригінал.

Як бачимо, у відтворенні розмовної лексики перекладачі дуже послідовні. Випадки зниження експресії або зміни характерної семантики трапляються рідко.

Комізм

Треба сказати, що комічність *Кіберіади* формується на різних рівнях, від сюжетно-композиційного до мовного. Тому збереження характерних жартів, іронічно-сатиричних коментарів залежить

насамперед від того, наскільки точно перекладачі відтворюють усі компоненти тексту. Комічний елемент мають і словотвірні неологізми, і власні назви, і гротескні нагромодження слів. Крім того, у *Кіберіаді* багато і мовного, і ситуативного гумору.

Додатково можемо навести кілька прикладів, які базуються на використанні антитези, контрасту, омонімії чи багатозначності з метою створення комічного зображення.

Jest to, o ile się orientuję, a jestem, jak wiesz, znakomitym specjalistą, jest to najgłupsza maszyna rozumna na całym świecie, a to już nie byle co!

Вона, ця машина, скільки я на цьому розуміюся, – а я, як ти знаєш, визнаний спеціаліст, – вона є найдурніша мисляча машина в цілому світі. Це вже не абищо!

Комізм польської фрази базується на антитезі najgłupsza – maszyna rozumna, яка в українській версії має вигляд дурний – мислячий і загалом зберігає контраст оригіналу.

Jesteś Maszyną Do Spełniania Życzeń czy Do Stawiania Pytań? – rzekł Kłapaucjusz i dodał: – Potrzebuję niebieskiej farby.

Ти що? Машина Для Виконання Бажань чи Машина Для Ставлення Запитань? – мовив Кляпавцій і додав: – Мені треба блакитної фарби.

В цьому епізоді перекладачі, по суті, скалькували текст оригіналу, бо українській мові не властива віддієслівна іменникова форма *ставлення* (не у значенні 'ставлення до когось'). Однак, попри дивне звучання фрази, її жартівливість відтворено досить добре.

Ще один приклад:

Poddani Potworyka wstawali wcześniej, nosili się skromnie i udawali na spoczynek późno, bo wiele pracowali. Robili kosze do szańców i faszyny, a także broń i donosy. Aby się państwo nie rozleciało od nadmiaru tych ostatnich, gdyż podobny kryzys nastąpił za Bardzolimusa Stuokiego przed wieluset laty, ten, kto składał zbyt wiele donosów, płacił specjalny podatek od luksusu.

Потворикові підданці вставали рано, поводитися сумирно й відпочивати ішли пізно, бо багато працювали. Вони робили для окопів коші й фашины, а також зброю, й писали доноси. Щоб держава не розпалася від надміру доносів, як це вже сталося багато сотень років тому за Бардзолімуса Стоокого, той, хто писав надто багато доносів, сплачував спеціальний податок за розкіш.

Комізм епізоду базується на описі доносів, які інтерпретуються як цікава розвага, до того ж недешева (за надмірну кількість доносів треба платити податок). На рівні сюжету цей жарт передано, однак на словесному рівні є певні модифікації, які знижують «гостроту» оригіналу. Це усунування книжної лексики (тут *spoczynek* замінено нейтральним *відпочинок*), вставне слово *писали*, яке руйнує авторський смисловий ряд *робили ... коші, фашины, зброю і доноси*. Крім того, слова *коші* 'кошики' і *фашины* 'хмиз для насипу' сприймаються як кальки з польської; оригінальне *держава розлетілася* замінено нейтральним *держава розпалася*, слово *kryzys* взагалі вилучене з тексту. Як результат – не такий переконливий і емоційно виразний текст, як в оригіналі.

Більш вдалий переклад наступного епізоду:

W każdą rocznicę swego wstąpienia na tron wprowadzał reformy. Raz kazał umaić wszystkie gilotyny, raz nasmarować je, aby nie skrzypiały, raz – położyć miecze katowskie, nie zapominając o nakazie wyostrenia ich ze względu humanitarnych.

Щороку в день свого коронування він проводив якусь реформу. То велів прибрати квітами всі гільйотини, то – змастити їх, щоб не скрипіли, а то – позолотити катівські сокири, водночас не забував наказати, щоб їх, зважаючи на гуманність, добре вигостили.

Сатиричне зіставлення гільйотин із квітами, процес нагострювання сокир для гуманності – усе це загалом передано в перекладі, однак глибина образу дещо втрачається через заміну офіційного формулювання *o nakazie wyostrzenia ich ze względów humanitarnych* на стилістично нейтральну фразу.

I tak po trosze zbliżał się do pierwszej epoki lodowcowej, co było możliwe tylko dlatego, ponieważ maszyna jego w ciągu pięciomiliardowej części sekundy modelowała sto septylionów wydarzeń w czterystu oktylionach miejsc naraz; a jeśli kto sądzi, że Trurl się gdzieś pomylił, niech cały rachunek sam sprawdzi.

Й так помалу наближався до першого льодовикового періоду; а все це стало можливе тому, що його машина за п'ятимільярдну частку секунди моделювала сто септильйонів подій у чотирьохстах октильйонах місцях одразу; а коли хтось гадає, що Трурль десь помилився, нехай сам перевірить усі обрахунки.

Комізм епізоду базується на нагромадженні абстрактних величин, які, до того ж, автор пропонує читачеві самостійно перевірити. В цьому випадку переклад абсолютно точно передає стилістику оригіналу.

Аналіз тексту показує, що комізм *Кіберіади* у перекладі загалом зберігається, щоправда, досить вільна інтерпретація окремих лексем часто знижує контраст і робить гумор чи сатиру твору не такими виразними.

Синтаксична модель

Як уже згадувалось, для стилю С. Лема характерний специфічний синтаксис. Йдеться передусім про складні конструкції, які поєднують у собі різні типи підрядних і сурядних зв'язків. Часто такі речення обсягом дорівнюють чималому абзацу, чи навіть половині сторінки. Ось приклад такого багатоконпонентного нагромадження:

Wodzili się za łby, pisali w grubych księgach, inni porywali te księgi i darli je na strzępy, w dali widać było płonące stosy, na których skwierczeli męczennicy nauki, tu i ówdzie coś huknęło, powstawały jakieś dziwne dymy w kształcie grzybów, cały tłum gadał równocześnie, tak że słowa nie można było zrozumieć, od czasu do czasu układając memoriały, apele i inne dokumenty, w odosobnieniu zaś, pod nogami wrzeszczących, siedziało kilku samotnych starców i bez przerwy maczkiem pisało na kawałkach podartego papieru.

Одні з них потирали лоби, писали щось у товстих книгах, інші хапали ці книги й шматували на клатті, оддалік видно було палаючі вогнища, на яких підсмажували мучеників науки, тут і там щось гримало, в повітрі виростали дивовижні грибоподібної форми дими, вся юрба говорила одночасно, так що годі було зрозуміти бодай слово, складала час від часу меморіали, заклики та інші документи, а трохи далі сиділо кілька самотніх старих, вони невпинно, дрібним бісером писали щось на клаттях подертого паперу.

Конструкцію теоретично можна було б спростити, однак тоді втрачається значення метушні і хаосу, яке у С. Лема асоціюється з наукою. Тобто, ускладнення синтаксичної структури – це не просто індивідуальна ознака *Кіберіади*, це стильовий прийом для реалізації конкретних функцій. У перекладі збережено цю структурну складність (з урахуванням

особливостей української мови): немає дієприслівника *układając* і дієприкметника *wrzeszczących*, перший замінено дієсловною формою, другий взагалі вилучено з тексту.

Стиль *Кіберіади*, як уже згадувалось, надзвичайно експресивний і динамічний, причому ці параметри формуються не тільки на словесному, а й на синтаксичному рівні:

– O! Powiem ci, powiem! – zakrzyknął. – Dwa a dwa jest cztery i dwa razy dwa jest cztery, choćbyś się na głowie postawiła, choćbyś całe te góry w proch obróciła, morzem się udławiła, niebo wypięła, słyszysz? Dwa a dwa jest cztery!!

– Trurl! Tyś zwariował! Co ty mówisz? Dwa a dwa jest siedem, proszę pani! Kochana maszyno, siedem! Siedem!!! – wołał Klapaucjusz, usiłując przekrzyzczeć przyjaciela.

– Nieprawda! Cztery jest! Tylko cztery, od początku aż do końca świata CZTERY!! – do utraty głosu ryczał Trurl.

– O! Я скажу тобі, скажу! – закричав він. – Двічі по два – чотири, двічі по два – чотири, хоч би ти й сторчголов стала, хоч би усі ці гори на порох обернула, хоч би морем подавилася, небо ціле випила, а все 'дно – двічі по два – тільки чотири!!

– Трурлю! Ти збожеволів! Що ти кажеш? Двічі по два – сім, ясна пані! Люба машино, сім! СІМ!!! – волав на весь голос Кляпавцій, силкуючись перекричати приятеля.

– Неправда! Чотири! Тільки чотири, від початку й до кінця світу ЧОТИРИ!! – аж хрипів, так надривався Трурль.

В поданому епізоді багато коротких окличних речень, серед них чимало еліптичних, є також кілька запитальних конструкцій і вигуків. Усі ці речення допомагають сформувати надзвичайно емоційну сцену суперечки Трурля з Машиною.

Загалом структура у перекладі збережена, є лише дрібні відхилення, які не позначаються на сприйнятті тексту (наприклад, в оригіналі фрази *dwa a dwa jest cztery / dwa razy dwa jest cztery* відрізняються, тоді як в перекладі продубльовано одну фразу *двічі по два – чотири*; немає емоційного звертання *чуєш?*).

Висновки

1. Загалом особливості оригінального твору збережено в українському перекладі. Це стосується як домінуючих мовних засобів, так і гротескно-сатиричної й синтаксичної структури, комізму оповіді. Є, звісно, неминучі втрати, пов'язані зі складністю перекладу художнього тексту загалом, і *Кіберіади* зокрема. Найбільш відчутні ці втрати на рівні стилістичного маркування: заміна архаїчної, книжної лексики, канцеляризмів і штампів офіційно-ділового стилю нейтральними відповідниками. Наслідком цього є зниження гостроти гротескного зображення і загалом контрасту, який характерний для стилю Лема.

2. Словотвірні неологізми *Кіберіади*, які є основою мовної ієрархії твору, в основному збережено і відтворено методом калькування: *драконологія, електрицар, дітомет, жінотрон, деліризатор, кіберпоет, гномізація, фліртівниця, кібернар* та ін. Це, без сумніву, найкращий підхід, адже українські відповідники, по-перше, добре зрозумілі читачеві, мають подібні конотації, по-друге, зберігають оригінальну Лемову гротескність і комізм, відображають основні механізми авторської словотворчості. Трапляються в тексті і невдалі варіанти адаптації,

як-от: *bladawiec* – людина, *prajaszczur* – пращур, *cyberotyka* – кібернетика, – однак це нечисленні випадки.

3. Більшість розмовних слів перекладено зі збереженням відповідного стильового маркування. Для більшості фразеологізмів знайдено українські еквіваленти, лише в окремих випадках перекладачі вдаються до описової передачі змісту, посиленої емоційно маркованими або розмовними лексемами. Такий підхід дозволив зберегти оригінальну динаміку і експресію оповіді (зокрема діалогів) та її гротескную структуру. Вторинний ефект від використання чималої кількості українських емоційно і стилістично маркованих одиниць – зміна загального колориту *Кіберіади*, помірна українізація твору.

4. Наше дослідження – це спроба позначити ключові аспекти проблеми перекладу *Кіберіади* Станіслава Лема. Остаточні ж висновки можливі тільки за умови подальшого більш глибокого аналізу кожного з рівнів тексту.

Література

- Лем, Станіслав. 2017. *Кіберіада*, Київ, 456 с.
- Anusiewicz, Janusz. 1971. "Funkcja i struktura neologizmów w utworach fantastycznych Stanisława Lema", *Językoznawca*, №23–24, S. 79–87.
- Blumczyński, Piotr. *Pilnikiem, kluczem, czy siekierą? O tłumaczeniu Lema na angielski*, http://www.academia.edu/2240723/Pilnikiem_kluczem_czy_siekier%C4%85_O_t%C5%82umaczeniu_Lema_na_angielski.
- Dajnowski, Maciej. 2005. *Groteska w twórczości Stanisława Lema*, Gdańsk, 212 s.
- Handke, Ryszard. 1991. *Ze Stanisławem Lemem na szlakach fantastyki naukowej*, Warszawa, 142 s.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

Krajewska, Monika. 2006. *Polsko-rosyjski słownik Lemowych neologizmów*, Toruń, 164 s.

Krywak, Piotr. 1994. *Fantastyka Lema: droga do „Fiaska”*, Kraków, 189 s.

Lem, Staniaw. 1978. *Cyberiada*, Kraków, 519 s.

Nowotna-Szybistowa, Magdalena. 1969. “Nazewnictwo cyberiady Stanisława Lema”, *Onomastica XIV*, S. 183–204.

Orliński, Wojciech. 2007. *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*, Kraków, 284 s.

Tambor, Jolanta. 1990. *Język polskiej prozy fantastyczno-naukowej*, Katowice, 158 s.

ЕСТЕТИКА КІБЕРПАНКУ В ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЛЕМА (НА ПРИКЛАДІ ОПОВІДАННЯ *МАТРАЦІ*)

Лукаш Кухарчик

Напря́м кіберпанку можна визначити як головний тематичний тип наукової фантастики останнього десятиліття. Здається, що після видання студією CD Projekt Red консольної гри *Supercyberpunk 2077*, яка збирає багато як добрих, так і суперечливих коментарів, цей жанр переживає своє відродження. Слід спокуситися на визначення загальних рамок кіберпанку. Потрібно розпочати з того, що не можна про нього, так само як про фантастику в широкому сенсі, говорити лише в контексті літератури, оскільки він стосується різноманітних явищ – ігри, фільми, комікси, костюми і навіть архітектурна естетика. Якщо ж мова йде суто про літературні твори, то можна виокремити декілька сфери тематики і мотивів, яким кіберпанк має відповідати:

- Дія має відбуватися в світі, в якому людське життя є значною мірою комп'ютеризоване. Глобальна мережа є частиною щоденного життя, простором, в якому людина проводить більшість часу. У кіберпанковому наративі часто наявні мотиви безпосереднього з'єднання між кіберпростором і людським мозком, що впливає на потребу редефініції того, що ми окреслюємо людством.

- Герої кіберпанкового твору повинні бути людьми (або також: постлюдьми) з маргінесу – торговці нелегальних субстанцій, злочинці, бандити, хакери, яким притаманне дуже вільне ставленням до закону й етики. Значимими постатями в творах цього типу є також представники могутніх корпорацій і корумпованих урядових інституцій, які стоять понад законом (при чому самі його визначають). Світ кіберпанку є, таким чином, світом тотального, безальтернативного капіталізму.

- Візія майбутнього, яку окреслює кіберпанкова література, не є оптимістичною – життя індивіда є під постійною загрозою, не цінується високо, для корпорацій людина має цінність лише як споживач і підлягає цілковитому поневоленню. Люди мешкають у перенаселених містах, де перманентно точиться боротьба за виживання (через це дуже часто в творах кіберпанкових авторів прочитуються покликання на детективні повісті *noir*).

- Для наративу кіберпанкової прози характерні суб'єктивізм і фрагментарність. Реальність змішується із комп'ютерними симуляціями, у представленому світі зникає розмежування між правдою і вигадкою¹.

Моментом народження кіберпанку критики вважають дату появи двох текстів культури – в 1982 році фільму *Той, що біжить по лезу* (*Blade Runner*), режисером якого є Рідлі Скот, а також в 1984 році першого тому *Нейроманта* (*Neuromancer*) Вільяма Гібсона. Що ж цей, досить молодий, якщо говорити про літературні тренди, піджанр має спільного із одним з «хрещених батьків» *science fiction* Станіславом Лемом? У вісімдесятих роках він опублікував такі

¹ Wojtas, Michał. 2020. *Cyberpunk 1982-2020*, Kraków, S. 12-18.

твори як *Голем XIV* (1981), *Локальне бачення* (1982), *Провокація* (1984), *Бібліотека XXI століття* (1986), *Мир на землі* (1987) та *Фіаско* (1989). З цього списку назв, у принципі, лише *Мир на землі* має кіберпанкові елементи, хоча незначною мірою. Йдеться про вільне з'єднання свідомості людини з машиною, хоча це є побічною темою твору. Однак на зв'язок між творчістю Лема й кіберпанком можна подивитися інакше. Згідно з Антонієм Смушкевічем, кіберпанк починається саме зі Станіслава Лема. Цей дослідник, надихаючись монографіями, які стосуються розвитку science fiction авторства Джеймса Ганна, визначає такий шлях розвитку напряду: від Лема до Адама Снерга-Вішневського, від Снерга до Гібсона і від Гібсона до *Матриці* – йдеться, звісно ж, про явище народження схожих ідей в різних місцях і різний час, а не про окреслення цілеспрямованих запозичень і залежності. Смушкевіч пише, що використана в фабулі фільму сестер Вачовських ідея життя у віртуальному світі, уявному, але такому, що відчувається як навколишня дійсність завдяки подачі до мозку імпульсів, які подразнюють відповідні його ділянки, походять з Лемівської *Суми технології*, яка була видана в 1964 році. Саме у цій об'ємній есеїстичній книзі Лем представ свою ідею апаратури, яка генерує світ, що нагадує реальність, у якій під'єднані до пристрою люди мають досвід тотальної ілюзії кожного переживання. Лем назвав свою ідею фантоматика (з грецьк. *phántasma* і з фр. *fantôme* – з'ява, видимість, марення), а сьогодні ми знаємо її під назвою віртуальної реальності². Павел Грабарчик звертає увагу на історичний контекст,

² Див. Smuszkiwicz, Antoni. 2006. "Droga do cyberpunku", *Postscriptum*, nr 1, S. 125–128.

час, в який постала *Сума технології* – лише його повне усвідомлення дозволяє цілком оцінити піонерство Станіслава Лема. Отож, 1964 рік був ерою, коли загальна комп'ютеризація була лише візією натхненників. Експерименти над обманом сприйняття були відомими на Заході (хоча б завдяки сконструйованій Мортоном Гейлігом в 1962 році Сенсоромою), натхнення для фантоматики можна шукати в фотопластиконах, але сама ідея під'єднання споживача до інтерактивної симуляції світу була цілковито революційною. Пристрій, який реалізує цей принцип, т. зв. «Дамоклів меч» Іван Сазерленд сконструював лише в 1968 році, а комп'ютерні ігри набули поширення лише через вісім років після публікації *Суми технології*³. Слід звернути увагу на те, що найбільш розвинутою фантоматичною технологією Лем вважає «цереброматику», тобто технологію, яка стосувалася прищеплювання споживачеві цілих епістемологічних пакетів переконань, вражень та вмінь. Легко з'являються асоціації з *Матрицею*, в якій герої можуть блискавично стати експертами у будь-якій галузі завдяки швидкому завантаженню відповідної програми⁴. Подібним чином нові вміння здобувають герої згаданої вище гри *Cyberpunk 2077*, шляхом використання «навчальної скіпки», тобто під'єданого до тіла чипа. Ось кілька рефлексій Лема щодо загроз, пов'язаних з фантоматикою:

Фантоматика, здається, складає своєрідну вершину, до якої скеровуються численні розважальні техніки сучасності. Є ними «веселі містечка»,

³ Grabarczyk, Paweł. 2021. "Jak to jest być w fantomacie?", w: *Filozoficzny Lem*, red. J. Gomułka; F. Kobiela, Warszawa, S. 181–183.

⁴ Там само, S. 191.

«ілюзії», «палаці духів», зрештою, великим, примітивним псевдофантоматем є цілий Діснейленд. Крім таких технік, які дозволені законом, існують нелегальні (така діяльність представлена наприклад, в *Балконі Ж. Жене*, де місцем «псевдофантоматизації» є лупанарій). Фантоматика має певні дані, аби стати мистецтвом. Принаймні так це здається на перший погляд. Могло б у ній, відтак, дійти до роздвоєння, подібного до ситуації в фільмі, але також в інших видах мистецтва (на продукт, що має художню цінність, та сміття без жодної цінності). Небезпеки фантоматики, однак, набагато більші від тих, які несе собою деградуєний фільм, навіть якщо він порушує соціальні норми (як наприклад, порнографічний фільм). З огляду на свої особливості фантоматика дає переживання, з «приватністю» якого може зрівнятися лише сон. Це є техніка миттєвого здійснення бажань, яка дозволяє легко зловживати тим, що дозволене в суспільстві. [...] не одна людина так заплутається в нерозрізненні правди і фікції життя, в суб'єктивному нерозділенні світу автентики і омани, що не знайде виходу з цього лабіринту. Оце були б потужні «генератори фрустрації» і психічного розладу⁵.

Матрац є оповіданням, яке було вперше опубліковане німецькою мовою в 1995 році, натомість польською побачило світ в 1996 році в другому томі оповідань під назвою *Загадка*. Тематичною віссю новели є загроза, яку несе собою поширення фантоматичної технології. Лем зображає в ній образ світу, де інвестиції у віртуальну техніку спочатку нагадували прості інвестиції в розважальну індустрію. Дуже скоро однак почали здійснюватися *virtuality crimes*. Злочини цього типу полягають у викраденні заможних людей, дуже часто на замовлення членів їхніх сімей, потенційних спадкоємців, з метою

⁵ Lem, Stanisław. 1984. *Summa technologiae*, Lublin, S. 174.

підключення їх до фантоматичної апаратури. Жертві викрадення здається, що він і далі функціонує в добре відомому для нього повсякденні, хоча в цей час він, насправді, знаходиться десь у підвалі викрадача, де врешті-решт помирає від голоду (фантоматична машина чинить так, що жертва викрадення має переживання регулярного харчування). Фантоматична реальність, таким чином, співвідноситься із моделлю сучасної реальності, яку описував Жан Бодріяр. Філософ в своїй праці *Симулякри і симуляції* пише:

Мова йде про субституцію, заміну реального знаками реального, тобто про операцію з попередження будь-якого реального процесу за допомогою його оперативної копії, метастабільного сигнального механізму, програмованого й бездоганного, що презентує всі знаки реального й поминає всі його несподівані повороти⁶.

Відрізнити справжній світ від фантомату надзвичайно важко – злочинці перед викраденням здійснюють «примірку», тобто детальне сканування оточення цілі, на основі фотографії, відео й звуків постає «основа» фантоматичної програми, в програмі записують також найдрібніші звички і елементи поведінки близьких потенційної цілі викрадення. Головний герой, і разом з тим оповідач, це багатий, який володіє 20 відсотками акцій фірми *Visionary Machines*, через що знаходиться на високому місці в списку цілей для викрадення. У творі Лема головний герой не є, таким чином, типовим представником світу кіберпанку, не репрезентує людей, які діють поза законом, але належить до світу

⁶ Бодріяр, Жан. 2004. *Симулякри і симуляції*. Пер. В. Ховхун, Київ: Основи, 2004, С. 7.

корпорацій, а текст натякає, що він у цьому світі є важливою персоною. *Матрац* розпочинається із візиту до психіатра – оповідач прагне пізнати методи, які дозволять йому відрізнити фікцію від правди. Лікар стверджує, що імітація відомого для жертви оточення неможлива без помилок – вистачить, аби жертва викрадення розмістила в сейфі старі листи або фотографії. Якщо ж раптом вони зникнуть з сейфу, то можна буде з великою ймовірністю говорити про викрадення. Ситуація стає патовою – жертва викрадення не може до когось звернутися за порадою чи допомогою, оскільки якщо вона замкнута у світі фантомів, то також і особи, з якими вона захоче по-розмовляти, будуть фантомами. Сигналами застереження є також постійні зміни в способі життя – програмісти з метою максимального ускладнення диференціації, намагатимуться перенести викраденого у абсолютно чуже для нього оточення, схоже буде також з раптовою відсутністю довірених осіб. Єдиним способом зламати програму є поведінка, яку фантоматичні хакери не змогли б передбачити. Варто звернути увагу на те, що Лем, через роки після публікації *Суми технології*, визнавав у опублікованій в 1999 році *Мегабітній бомбі*, що

На різних прикладах я пробував цей власне фантоматичний «обманний хід» представити в книзі *Сума технології* 34 роки тому. Можна його там знайти..., але ані тоді, ані зараз універсального засобу, який би гарантував впевненість у виході з ілюзорного світу, я не зміг назвати – хіба що появляться експериментально випробувані техніки-трюки, які дозволять втекти із подібних пасток комп'ютерних програм: це однак не буде кінець, але радше початок поєдинків між брехливим і автентичним світами⁷.

⁷ Lem, Stanisław. 1996. *Bomba megabitowa*, Kraków, S. 96.

Світ, який змальовує Лем, вписується в кіберпанкову естетику – міський простір є політизований, владу над «порядком душ» здійснюють корпорації, які займаються віртуальним бізнесом і витворюють сучасну систему цінностей та явищ, які вважаються гегемонічними. Діяльність «фантомових програмістів», або просто нових хакерів можна інтерпретувати як нову хвилю анархістської контркультури⁸. Психіатр розповідає оповідачеві про фантоматику як про найдосконаліший метод вироблення соліпсизму. Покликається на постать єпископа Джорджа Берклі, згідно з теорією якого людині доступні самі лише чуття й згенеровані на їх основі ідеї, немає однак доступу до самих матеріальних предметів і немає можливості стверджувати, чи існують вони в реальності, чи є лише в уяві. Єжи Яжембський зауважує, що в *Матрацу* Лем використовує філософську дилему Берклі в новій, технологічній обгортці⁹. Можна також сміливо масштабувати на згаданий текст концепцію Гіларі Патнема «мозок у колбі» – філософський мисленневий експеримент, сучасна форма скептицизму, який полягає в поміщенні людського мозку в спеціальну посудину, або також в машину та під'єднанні його до пристроїв, які симулюють чуття. Завдяки цьому мозок отримує досконало відтворені відчуття існування світу – осіб, предметів, почуттів і емоцій. В аспекті ідеї оповідання зберігає єдність з кіберпанковою поетикою. Зрештою, це оповідання про перетинання меж між

⁸ Поп. Pomieciński, Adam. 2011. "Cyberpunk: pomiędzy technologią a kontrkulturą", *Świat tekstów. Roczник Słupski*, nr 9, S. 210.

⁹ Jarzębski, Jerzy. 1996. "Zagadki istnienia i świadomości", w: Lem, Stanisław. 1996. *Zagadka*, t. 2, Warszawa, S. 204,

тим, що є природним, а що є штучним, про симбіоз людини та машини. Можна також вважати *Матрац* твором, який відповідає примарним принципам постмодерністської естетики:

Приймаючи постмодерністичну точку зору – реальній є справою сприйняття. В залежності від того, з якого боку екрану ми стоїмо, інакше сприймаємо те, що є реальності, а що є симуляцією. Можна, таким чином, трактувати симуляцію як різновид гіперреального, тематичного парку розваг, якого головна тема змінюється в залежності від того, з якого боку реальності ми до нього потрапляємо¹⁰.

Філософські дискусії не хвилюють однак оповідача – невпевненість щодо статусу світу, в якому живе, перероджується в щось на кшталт манії переслідування. Поведінка героя має багато чого із симптомів цієї хвороби – відчуває постійний страх, він роздратований і підозрілий, зберігає постійну підвищену пильність. Ось фрагмент його роздумів:

Броньований Феррарі, яким їхав додому, рухався так, ніби взагалі не важив трьох тон. Я був задоволений з цього придбання. Переді мною і позаду мене їхали мої люди. Я подумав, без найменшого задоволення, що мій спосіб життя усе більше уподібнює мене на якогось шефа мафії. Артилерії усе більше – довіри усе менше. Добре було б поїхати десь на самоті і дуже далеко, але ж треба зарезервувати квитки, готелі, і чорт його знає, де може бути якийсь підслуховування. Доктор Гордон, мабуть, мав рацію в тому, що однак триматися всередині свого оточення, тоді буде найбезпечніше¹¹.

¹⁰ Nikoniuk, Jakub. 2008. "The Matrix has you – postmodernistyczny dyskurs o rzeczywistości i symulacji w kulturze popularnej", *Kultura i edukacja*, nr 2, S. 51.

¹¹ Lem, Stanisław. 1996. *Materac*, w: Tegoż, *Zagadka*, t. 2, Warszawa 1996, S. 189.

Звісно, важко дивуватися оповідачеві – нещодавно в фантоматичній симуляції майже загинув його шкільний друг. Розрізнення реального та віртуального світів видається завданням, що не піддається виконанню. Павел Грабарчик, пишучи про пастки фантоматики, розмірковує про можливість перевірки тесту з «листами в сейфі» і зауважує, що психічний профіль людини, яка хоче здійснити перевірку, чи знаходиться вона в симуляції, повинен бути особливим:

[...] фантонавт не може нікому довіряти, окрім себе. Зауважмо, що для того, аби описаний тест на реальність реалізувався, користувач фантомату повинен характеризуватися специфічним психічним профілем: він повинен повністю довіряти своїй силі пізнання і одночасно з цим повністю не довіряти кожному, кого зустрине. Немає сумніву, що така візія фантоматики є винятково непривабливою. Світ, в якому існує технологія такого типу, – це не лише світ людей, які після того, як один раз піддалися розвазі, можуть втрапити в скептицизм, що межує з божевільям, але також і світ, в якому ніхто не може почуватися безпечним¹².

У наступній частині оповідання герой стрижесться у перукарні, навпроти якої в спортивному магазині, помічає на виставці матрац. Перед входом до перукарня на виставці розміщено матрац в червону й синю смужку. Після виходу за вітриною він має однак інші – білі й зелені смужки. Охоронець каже, що виставка була змінена. Оповідач намагається повернутися додому, але виявляється, що під нього закладено бомба – під час рятувальної операції знищується сейф, в якому герой зберігає фото дівчини,

¹² Grabarczyk, Paweł. 2021. "Pułapki Fantomatyki", w: *Filozoficzny Lem...*, S. 481.

яку знав лише він, оскільки ніколи її нікому не показував. Оповідач вирішує скористатися рекомендацій доктора Гордона – робить щось несподіване. Наказує завезти його в спортивний магазин і просить матрац в червоні й сині смужки. Суб'єкт відповідає, що матрац було продано. Сигналів про те, що оповідача оточує симуляція, стає все більше. Під час візиту до перукаря, той вкладає герою на голову сіточку, оповідач просить її фото. Можливо, то була звичайна сіточка для волосся, але це могла бути фантоматична машина. Слід звернути увагу на те, що оповідач не впевнений у тому, чи люди з його охорони – це ті самі особи, які були раніше, оскільки ніколи до них ретельно не приглядався. Він не здатен оцінити, чи справді знаходиться в готелю і з метою перевірки вирішує зробити щось несподіване й непередбачуване – здирає спідницю з однієї жінки, іншій намагається вирвати волосся на голові (виявилось, що вона носить перуку), насамперед простромлює ножем рецепціоніста. Оповідання завершується у в'язниці, де оповідач очікує вирок, яким може бути навіть електричний стілець. Він намагається повіситися, але простирadlo рветься. Відтак, або оповідач в реальному світі здійснив убивство, або фантомові програмісти досягнули своєї мети і остаточно ізолювали героя від його оточення. Відповідь, як завжди у випадку Лема, не подано через «одиницю чи нуль». *Матрац*, який ми розглядаємо, є найбільш виразною спробою перенесення Лемівських тез, які стосуються фантоматики, на мапу його прозової творчості. Звісно, він становить лише передумову для цілої маси творів, в яких автор *Голосу Бога* звертається до теми меж того, що реальне, а що ілюзорне. Достатньо згадати

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

про культові *Дивні ящики професора Коркорана*, оповідання в якому Йон Тихий пізнає особливий винахід професора Коркорана, який виявляється творцем штучних мізків – машин, які наповнені електричними шнурами і електронними системами і які завдяки підключенню до спеціального барабану створюють враження існування в реальному світі. Як говорить героєві оповідання професор:

Це є їхньою долею – спокій промовив професор Коркоран. Їхня доля, їхній світ, їхнє буття – усе, до чого можуть дістатися і досвідчити. Там знаходяться спеціальні стрічки із зареєстрованими електричними подразниками, такими, що відповідають цим сто чи двісті мільярдам явищ, з якими людина може зустрітися в найбільш багатому на враження житті. Якби ви підняли чохол барабану, то побачили б лише блискучі стрічки, покриті білими зигзагами як пліснява на целюлозі. Але це, Тихий, спекотні ночі півдня і шум хвиль, форми тіл тварин і стрілянина, похорони і пиятики, і смак яблук і грушок, сніжні завірюхи, вечори, проведені в колі родини біля розпаленого каміна, і крики на палубах тонучого корабля, і судоми хвороби, і гірські вершини, і цвинтарі, і галюцинації тих, хто марить – Йоне Тихий: там є цілий світ¹³!

Шедевр, яким з певністю є Лемівський *Солярис*, також можна вважати «фантоматичним» твором – увагу на це звертає в інтерв'ю Мацей Паровський, кажучи, що Океан, який ми знаходимо в творі, підсовує людям незнищувальні копії їхніх близьких¹⁴.

¹³ Lem, Stanisław. *Dziwne skrzynie profesora Corcorana*. Z „*Dzienników gwiazdowych*” Ijona Tichego, <https://przekroj.pl/kultura/dziwne-skrzynie-profesora-corcorana-z-dziennikow-gwiazdowych> [dostęp: 30.01.2022].

¹⁴ Parowski, Maciej. *Nie wierzę w orgazmy w chmurze*, <https://nowynapis.eu/czytelnia/pozycja-wydawnicza/nie-wierze-w-orgazmy-w-chmurze> [dostęp: 30.01.2022].

Завершуючи розмірковування, можна анекдотично також згадати про колір матрацу із оповідання: він червоно-синій, подібно до того, як в *Матриці* Нео отримав від Морфея на вибір червону й синю таблетки. *Матрац*, таким чином, є фабуляризацією рефлексій, які Лем виклав у *Сумі технології* і які розвинув протягом років в багатьох своїх творах.

Переклад з польської
Дмитра Шевчука

Література

Бодріяр, Жан. 2004. *Симулякри і симуляції*. Пер. В. Ховхун, Київ: Основи, 2004, 230 с.

Grabarczyk, Paweł. 2021. "Jak to jest być w fantomacie?", w: *Filozoficzny Lem*, red. J. Gomułka; F. Kobiela, Warszawa, S. 181–183.

Jarzębski, Jerzy. 1996. "Zagadki istnienia i świadomości", w: Lem, Stanisław. 1996. *Zagadka*, t. 2, Warszawa, S. 196–205.

Lem, Stanisław. 1984. *Summa technologiae*, Lublin, 352 s.

Lem, Stanisław. 1996. *Bomba megabitowa*, Kraków, 225 s.

Lem, Stanisław. 1996. *Materac*, w: Tegoż, *Zagadka*, t. 2, Warszawa 1996, S. 189.

Lem, Stanisław. *Dziwne skrzynie profesora Corcorana*. Z „*Dzienników gwiazdowych*” Ijona Tichego, <https://przekroj.pl/kultura/dziwne-skrzynie-profesora-corcorana-z-dziennikow-gwiazdowych> [dostęp: 30.01.2022].

Nikoniuk, Jakub. 2008. "The Matrix has you – postmodernistyczny dyskurs o rzeczywistości i symulacji w kulturze popularnej", *Kultura i edukacja*, nr 2, S. 48–60.

Parowski, Maciej. *Nie wierzę w orgazmy w chmurze*, <https://nowynapis.eu/czytelnia/pozycja-wydawnicza/nie-wierze-w-orgazmy-w-chmurze> [dostęp: 30.01.2022].

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

Pomieciński, Adam. 2011. "Cyberpunk: pomiędzy technologią a kontrkulturą", *Świat tekstów. Rocznik Słupski*, nr 9, S. 205–213.

Smuszkiewicz, Antoni. 2006. "Droga do cyberpunku", *Postscriptum*, nr 1, S. 125–140.

Wojtas, Michał. 2020. *Cyberpunk 1982-2020*, Kraków, 368 s.

ЧОРНИЙ ЛЕБІДЬ НЕАПОЛЯ: ДЕСТРУКЦІЯ ЖАНРУ ДЕТЕКТИВА У РОМАНІ КАТАР С. ЛЕМА

Денис Чик

У 1965 р. Умберто Еко публікує працю *Le strutture narrative in Fleming* (*Наративні структури Яна Флемінга*), першу роботу, яка поряд з наступними, надасть автору неофіційне звання експерта з «бондології». У цій праці майбутній вчений і письменник зі світовим іменем У. Еко пропонує глибоке структуралістське прочитання бінарних опозицій у романах Я. Флемінга, вміло вписуючи їх у контекст тогочасних культурно-політичних тенденцій, що на той час його цікавили як дослідника масової культури. Утім, один твір з творчості британського письменника У. Еко так і не береться аналізувати. Роман *The Spy Who Loved Me* (*Шпигун, який мене кохав*, 1962) видається дослідникові нетиповим і випадковим у доробку Я. Флемінга¹. Сюжет цього роману насправді випадає з усієї бондіани, також незвичним для нараційного стилю Флемінга є наратор у першій особі, в ролі якого – чергова кохана шпигуна Вів'єн

¹ Еко, Умберто. 2018. «Повествовательные структуры Флеминга», в: У. Еко. *Суперман для мас. Риторика и идеология народного романа*. Пер. с итал. Юлии Галатенко. Москва: Слово/Slovo, С. 198.

Мішель, незвичною є і роль, яка відведена Бонду, – він з'являється лише в останній третині роману. До того ж, сам автор, погоджуючись із критиками, визнавав цей найкоротший текст із усієї «бондіани» не зовсім вдалим, віддаючи право кінопродюсерам використовувати назву, а не сюжет.

Таким же несподіваним і випадковим видається у доробку С. Лема роман *Katar (Нежить)*, уперше опублікований 1976 р. Відомий загалу як письменник-фантаст, С. Лем у цьому тексті майже не торкається своїх улюблених тем: міжпланетних подорожей, технологічної колонізації інших планет чи сатири на сучасне суспільство. Досі дослідники творчості С. Лема воліли розглядати важливі філософські питання, які турбували письменника: когнітивні проблеми комунікації (між людьми й інопланетянами, між людьми та штучним інтелектом), кінечність людської еволюції та перспективи технологічного розвитку людства. У романі *Нежить* з'являються технологічні «новації», згадки про освоєння космосу та й, зрештою, головний герой роману – це колишній астронавт, який через алергію змушений працювати на Землі шпигуном-слідчим, а не відкривати нові планети, як то робить його «колега» Йон Тихий у *Dzienniki gwiazdowe (Зоряні щоденники, 1957)*. Утім, тут письменник продовжує ревізію популярних жанрів у той самий спосіб, як і у відомому циклі оповідань *Ze wspomnień Ijona Tichego (Зі спогадів Йона Тихого, 1960–1983)*, де автор пародіює кліше фантастичної прози, розмірковуючи про актуальні проблеми сьогодення.

Цього разу, у *Katar'i*, автор звернувся до незвичного для себе жанру шпигунського детективу. Сюжет роману видається спершу черговим

використанням мотивів відомих сюжетів про масові вбивства, учинені або ж кровожерливим чи мстивим убивцею-одинаком, або таємничою та глибоко законспірованою організацією, яка переслідує власні цілі. Численні загадкові самогубства за сюжетом роману мали би наштовхнути на певний об'єднавчий фактор для пояснення злочину: усі жертви – чоловіки, що проходять курс лікування в одному з неаполітанських бальнеологічних закладів, після завершення лікування вони впадають у депресію та вчиняють самогубство або ж безслідно зникають. Однак саме розслідування, рухаючись за законами логіки, одразу наштовхується на незримі перепони у вигляді випадку.

Як відомо, С. Лем різко критикував структуралістів на зразок раннього У. Еко за неспроможність здійснити якісний аналіз твору та за творення власної міфології. Так, наприклад, у праці *Fantastyka i futurologia* (*Фантастика та футурологія*, 1970) він в'їдливо пише про подібність структурних моделей у романах Я. Флемінга та в епістолярному романі *Les Liaisons dangereuses* (*Небезпечні зв'язки*, 1782) Шодерло де Лакло, взірці французького лібертинізму кінця XVIII ст., які, незалежно один від одного, знаходять відповідно Р. Барт і Цв. Тодоров.

Оскільки загальновідомим є захоплення С. Лема масовою культурою, і зокрема фільмами про Дж. Бонда² (до речі, до публікації роману *Katar* вже було екранізовано 9 романів Я. Флемінга з 1962 по 1974 рр.), дозволимо собі припустити, що позірно «випадковий» для творчості письменника роман

² Kowalczyk, Janusz R. 2016. "The Many Masks & Faces of Stanisław Lem", *Culture.pl*, <https://culture.pl/en/article/the-many-masks-faces-of-stanislaw-lem>.

Katar є логічною та «невипадковою» відповіддю на кліше шпигунського детектива і має на меті проілюструвати авторську концепцію випадковості в історії.

В уже згаданій праці У. Еко вирізняє 14 ситуацій, які породжують ті чи інші інваріанти, що використовує Я. Флемінг у всіх романах про Джеймса Бонда³. Найбільш цікавими з них є бінарні опозиції «жінка – Бонд», «Великобританія – Країни неанглосаксонського світу» (у романі С. Лема – «США – Західна Європа»), «випадок – планування» та «надмірності – міра». Власне їх руйнує С. Лем найперше, демонструючи читачеві новий тип супергероя-шпигуна, якого не цікавлять жінки та який із легкістю забуває свій головний атрибут – револьвер, до того ж, він до останнього не знає, хто ж лиходій, проти якого веде розслідування. Відомий американський теоретик детективних жанрів Дж. Г. Кавелті зауважував, що подвійний сюжет властивий як і класичному детективному роману, так і антидетективному: історія спершу розповідається з урахуванням наявності доказів та з погляду спостерігачів, а потім ще раз – як все відбувалося насправді, коли завершується слідство й спостерігачам і читачу надають повну та цілковито ясну картину подій⁴. До антидетективних романів, де часто натрапляємо на подвійний сюжет, Дж. Г. Кавелті зараховує і відповідні романи С. Лема, не називаючи їх (можемо припустити, що йдеться,

³ Еко, Умберто. 2018. «Повествовательные структуры Флеминга»..., С. 198.

⁴ Cawelti, J.G. 1997. «Canonization, Modern Literature, and the Detective Story», in: *Theory and Practice of Classic Detective Fiction*. Ed. by J.H. Delamater, R. Prigozy. Westport; Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, P. 10-11.

звичайно, про романи *Śledztwo*, до якого ще повернемося, і *Katar*), але ставлячи в один ряд із текстами постмодерністів А. Роб-Грійе, Х. Л. Борхеса, В. Набокова та Т. Пінчона⁵. Справді, С. Лем демонструє непотрібність наявних доказів, інверсує постать слідчого-шпигуна й цілковито перекреслює властивий для жанру детектива логічний хід розслідування. У зв'язку з відверто показовою непотрібністю доказів С. Лем створює цікаву парадигму випадковості, яку можна розглянути як додаткову до відомої дихотомічної доказової парадигми італійського історика культури К. Гінзбурга. Як відомо, К. Гінзбург пропонував методи наукових досліджень зводити до двох основоположних концепцій: перша передбачає аналіз деталей, які нібито є незначними на перший погляд, щоб на їхній основі вибудувати правильну та загальну картину про об'єкт (цей метод схожий на дедуктивний, тож недарма історик наводить літературний приклад – методику розслідування Шерлока Голмса); друга – галілеєвська парадигма, яка ґрунтується на застосуванні точних математичних методів, проведення експериментів, увага до повторювальності явищ⁶. К. Гінзбург наголошує на тому, що дедуктивний метод також передбачає наявність інтуїції, яка допомагає робити правильні висновки про загальні явища на основі незначних деталей або явищ. С. Лем дискредитує не лише класичний для детективного жанру дедуктивний метод, а й показує нікчемність галілеївської

⁵ Там само, Р. 11.

⁶ Гинзбург, Карло. 2004. "Приметы. Уликовая парадигма и ее корни", в: К. Гинзбург. *Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история. Сборник статей*. Пер. с ит. и послесл. С. Л. Козлова. Москва: Новое издательство, С. 202.

парадигми. Так, спершу С. Лем обіцяє довірливому читачу неабияку загадку, розпочавши роман із типового для шпигунського детектива кліше:

«Ostatni dzień włókł mi się jak żaden. Nie od tremy. Nie bałem się. Nie było zresztą czego. Wciąż czułem się sam w różnojęzycznym tłumie. Nikt nie zwracał na mnie uwagi. Opiekunowie nie pchali mi się w oczy, zresztą nawet ich nie znałem. A ponieważ nie wierzyłem w kłamcę, którą ściągam na siebie śpiąc w pidżamach Adamsa, goląc się jego maszynką i chodząc jego śladami nad zatoką, powinienem był czuć ulgę, że zrzucę nazajutrz fałszywą skórę. Także na drodze nie spodziewałem się żadnej zasadzki. Przecież i jemu włos nie spadł z głowy na autostradzie. A jedyną noc w Rzymie miałem spędzić pod szczególną opieką. Mówiłem sobie, że to tylko chęć skończenia z akcją, bo okazała się niewypałem. Mówiłem sobie sporo rozsądnych rzeczy, a jednak wyskakiwałem wciąż z porządku dnia»⁷ («Останній день тягнувся як ніколи. Не тому, що я був неспокійний. Я не боявся. Зрештою, не було чого. Я й далі почував себе самотнім у різномовному натовпі. Ніхто не звертав на мене уваги. Мої опікуни не лізли перед очі, власне, я їх і не знав. Хоч я не вірив, що зі мною може статись якась біда через те, що спав у Адамсових піжамах, голився його бритвою, ходив його слідами понад затокою, а все ж нетерпляче чекав завтрашнього дня, аби скинути чужу личину. По дорозі зі мною теж нічого не станеться. Адже і в нього на автостраді не впала й волосина з голови. А єдину ніч у Римі я мав перебути під особливим наглядом. Я переконував себе, що мені просто хочеться швидше закінчити цю безрезультатну операцію, і хоча й кликав на допомогу всю свою розсудливість, та раз у раз збивався з денної програми»⁸).

⁷ Lem, Stanislaw. 1976. *Katar*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, S. 5.

⁸ Лем, С. 1990. "Нежить", в: С. Лем. *Кіберіада*. Пер. з пол. М. Біденко, Л. Білик, М. Гандзій, О. Гриценко, Р. Доценко, Ю. Попсуєнко, І. Сварник, П. Тарашук. Київ: Дніпро, С. 687.

Зрозуміло, що мова йде про таємного агента, який не бажає, щоб його викрили, виконує чиясь чужу роль, але який має спільників. Лише пізніше читач дізнається, що астронавт-слідчий виконував симуляційну гру (застосовуючи експериментальний метод галілеївської парадигми), намагаючись відтворити повсякденне життя однієї з жертв, щоб пізніше з'ясувати причини її смерті. Але особливості зазначеної місії цілком не зрозумілі, натомість наратор уперто зупиняється на деталізації непотрібних для динаміки сюжету дескрипцій постійної боротьби шпигуна з нежитем або ж його проблем із травленням. Зрештою, симуляційний експеримент так і завершується невдачею – у символічний спосіб демонструючи нездатність традиційної науки розв'язати проблематику, за якою стоїть воля випадку, а не злий умисел людини.

С. Лем руйнує опозицію «Великобританія – Країни неанглосаксонського світу», запропонувавши натомість «США – Західна Європа»: у тексті іронічно підкреслюється вищість американського агента через його нібито надзвичайну попередню підготовку:

«Umiejętność zasypiania o wyznaczonej godzinie była istotną częścią zaprawy»⁹ («Вміння засинати о визначеній годині було істотною частиною підготовки»¹⁰); «...Randy zauważył, iż nie należy nie doceniać wyszkolenia komandosów USAF, jakie przeszedłem. Nie powiedział tylko, że przeszedłem je przed trzydziestu paru laty»¹¹ («Ренді зауважив, що не слід недооцінювати підготовку десантників американських ВПС,

⁹ Lem, Stanisław. 1976. *Katar...*, S. 21.

¹⁰ Лем, С. 1990. «Нежить»..., С. 701.

¹¹ Lem, Stanisław. 1976. *Katar...*, S. 34.

яку я пройшов. Щоправда, я проходив її більше тридцяти років тому»¹²).

Відомо, що кар'єра астронавта була завершена для оповідача через алергію, він мав фронтовий досвід у Другій світовій війні, позаяк загадує полонених есесівців¹³ (зрештою, такий же досвід мав і Джеймс Бонд). Та й виживає головний герой долею випадку, бо елементом його підготовки було споживання наркотичних ЛСД, псилоцибіну, мескаліну, тож астронавт ще на початку розслідування був у виграшній позиції, порівняно із численними жертвами, оскільки виживання не залежало від рівня його інтелекту чи фізичної підготовки.

Читачеві доводиться зачекати аж до моменту, коли досвідчений агент великодушно запропонує дівчинці, постраждалій від теракту, полетіти з ним разом і схематично розповість про себе абсолютно все:

«Jestem amerykańskim astronautą, a w Europie przebywam w bardzo ważnej misji incognito. Rozumiesz? Muszę jeszcze dziś być w Paryżu, a tu będą nas chcieli przesłuchiwać po sto razy. Grozi zwłoka. Więc muszę zaraz zadzwonić do ambasady, żeby ściągnąć pierwszego sekretarza. On nam pomoże. Lotnisko zamkną, ale prócz zwykłych są samoloty specjalne, z pocztą dyplomatyczną. Polecimy takim samolotem. Razem. Co? jak ci się to podoba?»¹⁴ («Я американський астронавт, у Європі перебуваю інкогніто з дуже важливою місією. Розумієш? Ще сьогодні мушу бути в Парижі, а тут нас будуть випитувати по сто разів. Це затягнеться. Мушу зараз же подзвонити в посольство і зв'язатися з першим секретарем. Він нам допоможе. Аеропорт

¹² Лем, С. 1990. «Нежить»..., С. 713.

¹³ Lem, Stanislaw. 1976. *Katar...*, S. 12.

¹⁴ Там само, S. 30–31.

закриють, але ж, окрім звичайних, є ще спеціальні літаки, з дипломатичною поштою. Полетимо таким літаком. Разом. Ну, як, згода?»¹⁵).

Надмірна відвертість не приносить агенту нічого – дівчинка йому так і не повірила.

Блискучою пародією на опозицію «жінка – Бонд» є ситуація, коли шпигун стає свідком зомління незнайомки в порожньому торговельному павільйоні – і залишає її напризволяще!, а вже потім домислює, що ця обставина була загрозовою для нього. Інакше кажучи, наратор чинить зовсім не так, як вчинив би в його ситуації Джеймс Бонд: рятується втечею, оскільки боїться опинитися з дівчиною віч-на-віч, і тому безпідставно підозрює її у змові, а потім картає себе за нерішучість¹⁶. Наратор пояснює читачеві, що порятунок дівчини поставив би під загрозу його таємну місію, тож логічним було залишити дівчину, не завдаючи собі клопоту (хоча відповідно до кліше шпигунського детективу це подарувало би героєві чергову амурну пригоду).

Єдиним епізодом у романі, коли немолодому шпигуну випадає нагода продемонструвати свій рівень підготовки, є секундний двобій в аеропорту з терористом. Утім, тут С. Лем знову ревізує такі поширені у шпигунських детективах кліше: у поєдинку з лиходієм астронавт-шпигун одразу зазнає поразки та заледве рятує своє життя та життя випадкової дівчинки-пасажирки. Як і відомий лиходій у романі Я. Флемінга *You Only Live Twice* (*Живеш лише двічі*, 1964), очільник японської Секретної служби Тигр Танака введений у сюжет, щоб продемонструвати вищість англосакса Бонда, так і в романі

¹⁵ Лем, С. 1990. "Нежить"..., С. 710.

¹⁶ Lem, Stanislaw. 1976. *Katar...*, S. 13–14.

Katar японць-терорист уведений для символізації тієї загрози, яку нібито демонструють азіати для Європи майбутнього. До того ж, С. Лем натякає на параноїдальне суспільство Землі, яке постійно живе під загрозою терористичної атаки, що, як видно із тексту, іде таки з Азії. Як зауважує сучасний французький соціолог Л. Болтанскі, шпигунський роман яскраво відображає параноїдальну особистість, а невизначеність, у якій перебуває головний персонаж у зразках цього жанру, настільки очевидна, що необхідність доводити реальність того, що є реальним, наближається до нуля¹⁷.

У романі С. Лема під підозрою перебувають майже всі, тому астронавт, вигадує фантастичну історію змови проти себе або ж іронізує сам над собою, невідомо моделюючи потенційну небезпеку в номері готелю:

«Zapomniałem zgasić światło w łazience. Podniosłem się, kości miałem niechętne. Apartament powiększył się w półmroku. Nagi, z łóżem za plecami, stałem niezdecydowany. Prawda, trzeba zamknąć drzwi. Klucz ma zostać w zamku. 303 – ten sam numer. Zadbali o to. Więc co z tego? Szukałem w sobie strachu. Coś niewyraźnego, trochę wstyd, ale co robić – nie wiedziałem, skąd płynie niepokój, z perspektywy bezsennej nocy czy agonii? Wszyscy są przesądni, choć nie wszyscy o tym wiedzą. Jeszcze raz zlustrowałem otoczenie w świetle nocnej lampki – z nie ukrywaną już nieufnością. Walizki były półotwarte, rzeczy leżały byle jak na fotelach. Istna próba generalna. Rewolwer –? Idiotyzm. Potrząsnąłem litościwie głową nad sobą samym, leżąc już zgasilem nocne światło, rozluźniłem

¹⁷ Болтанскі, Люк. 2019. *Тайны и заговоры. По следам расследований*. Пер. с франц. А. Захаревич; науч. ред. О. Хархордин. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, С. 217.

miejsnie i zacząłem miarowo oddychać»¹⁸. («Я забув погасити світло у ванній. Перемигши нехить, устав. У півморозі помешкання видавалося більшим. Я стояв голий спиною до ліжка, не знаючи, що робити. Так, треба ж замкнути двері. Ключ має лишитися в замку. Номер той самий – 303. Про це подбали. Ну, то що? Я шукав у собі страху. Щось невиразне ворухнулось в глибині душі, трохи соромно, та що вдієш – я не знав, звідки цей неспокій – передчуття безсонної ночі чи агонії? Всі ми забобонні, хоча не всі усвідомлюємо це. Ще раз увімкнувши нічного світильника, оглянув усю кімнату – вже з неприхованою недовірою. Валізи напіввідчинені, речі безладно розкидані по кріслах. Справжнісінька генеральна перевірка. Револьвер? Ідіотизм. З докором похитав головою, вже лежачи, погасив світло, розслабив м'язи й почав розмірено дихати»¹⁹).

Наведемо таку ж сцену засинання агента 007 з роману Я. Флемінга, коли агент після чергової сутички з підступним опонентом-убивцею Скарамангою мав би почуватися неспокійно, та все ж засинає, звісно, зберігаючи при цьому під подушкою незмінний «Вальтер»:

«When Bond got to his room, it was midnight. His windows had been closed and the airconditioning turned on. He switched it off and opened the windows halfway and then, with heartfelt relief, took a shower and went to bed.»²⁰ («Коли Бонд дістався до свого номера, вже була північ. Вікна були зачинені, але працював кондиціонер. Він вимкнув його і прочинив вікна, після чого, з легким серцем, прийняв душ і ліг спати» [Тут і далі переклад з англ. – мій – Д.Ч.]).

¹⁸ Lem, Stanislaw. 1976. *Katar...*, S. 20–21.

¹⁹ Лем, С. 1990. «Нежить»..., С. 701.

²⁰ Fleming, Ian. 1966. *The Man With the Golden Gun*. Toronto: Pan Books Ltd., P. 100.

Як бачимо, американський астронавт репрезентує символічну фігуру для типового шпигунського детективу, яку виокремлює Л. Болтанські, – переслідувача та переслідуваного – фігура, від успішності дій якої залежить доля держави²¹ (місія таємна, фінансована американським урядом і покликана викрити зловмисників, від рук яких гинуть американські громадяни). Але парадоксальним чином саме терорист як реальна загроза не привертає уваги досвідченого агента в аеропорту, а таємних ворогів (окрім уявних, яких той постійно остерігається) в астронавта немає. Тож С. Лем руйнує провідний мотив шпигунського детективу, його основний «мотор» – підозру, що, як виявиться у фіналі, не мала жодного підґрунтя.

Якщо ж спробувати знайти відповідні аналогії в 1970-ті роки, то найбільш подібним до описуваного в романі кривавим терактом став напад в ізраїльському аеропорту Лод, здійснений 30 травня 1972 року трьома представниками ліворадикальної «Червоної армії Японії» на замовлення Народного фронту звільнення Палестини. Як стверджують, терористи прибули в Лод рейсом авіакомпанії Air France з Риму, пронесли зброю у футлярах для скрипок і мало привернули до себе увагу сил безпеки, які, зрозуміло, насамперед розшукували арабських терористів. Одного з терористів застрелив товариш, а іншого вбила його власна граната. Третій, Козо Окамото, отримав поранення й потрапив у полон. У результаті нападу було вбито 26 пасажирів і 80 поранено²². Описуваний С. Лемом епізод

²¹ Болтанські, Люк. 2019. *Тайни и заговоры. По следам расследований...*, С. 217–218.

²² 26 Killed in Lod Airport Massacre. Center for Israel Education. <https://israeled.org/26-killed-in-lod-airport-massacre/>.

(з подробицями, з розбором теракту та кількістю постраждалих) нагадує ситуацію в Лоді, коли японець-терорист убиває себе власною гранатою²³.

Опозиція «випадок – планування» набуває в тексті роману С. Лема цілком діаметрального трактування, аніж у традиційному шпигунському детективі. Відомо, що шпигунський детектив як субжанр детективу є наративом бінарної опозиції «держава – держава», одну частину якої репрезентує шпигун / розвідник²⁴. Така опозиція зручно пояснює світ, апелюючи до раціональних пояснень: точиться невидима для загалу боротьба між секретними службами, у якій завжди є переможець, котрий уміло здобуває необхідні відомості державної ваги або ж захищає найвищі інтереси власної держави / нації. За хитросплетіннями сюжету традиційного шпигунського детективу все ж наявна аналітична гра, яка потребує раціональності та планування. Проте в тексті роману автор постійно моделює ситуації, які підтверджують визначальну роль випадку навіть на рівні повсякденності. С. Лем не відмовляє собі в задоволенні вкотре натякнути на власну позицію стосовно структуралістів, але цього разу це радше іронія, аніж сарказм, на який натрапляємо в його есеях. Так, астронавт консультується з французькими математиками Соссюром (Saussure) і Бартом (Barth), які розглядають ймовірності вчинених злочинів і в призмі випадковості, вступаючи у дискусії та пропонуючи неймовірні варіанти розвитку

²³ Lem, Stanislaw. 1976. *Katar...*, S. 26–27.

²⁴ Амирян, Т.Н. 2019. «Шпионский детектив: становление жанра», в: К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова (отв. ред.). *Поэтика зарубежного классического детектива*. Москва: Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, С. 146.

подій, які спричинили смерть жертв. Як згадувалося вище, С. Лем написав кілька праць, де відверто демонстрував свою неприязнь до структуралізму та до семіотики: зокрема у праці *Wyznania antysemitę* (*Зізнання антисеміота*, 1972) він навіть критично аналізує відому основоположну концептуальну дихотомію «мова» і «мовлення» з *Курсу загальної лінгвістики* Ф. де Сосюра, і цілковито заперечує тождність мови та художнього твору²⁵ (ідеться про відому філологам метафору швейцарського мовознавця, коли той порівнює мову як систему, що ґрунтується на диференціації акустичних вражень із килимом як твором, який доносить ідею автора завдяки протиставленню різнокольорових ниток у процесі зорової перцепції²⁶).

Інакше виглядає справа з філософом Р. Бартом, якого С. Лем часто цитує без надмірної критики й навіть більше: хвалить за відмінний стиль і намагається «виправдати» його в контексті своєї нещадної критики структуралізму²⁷. Дослідники вже зауважували подібність у потрактуванні теорії випадковості у праці С. Лема *Filozofia przypadku* (*Філософія випадку*, 1-ше вид. – 1968) та в останній праці Р. Барта *Camera Lucida* (1980)²⁸. С. Лем

²⁵ Лем, Станіслав. 2009. «Признания антисемита», в: С. Лем *Мой взгляд на литературу*. Пер. с пол. и нем. Москва : АСТ: АСТ МОСКВА, С. 68.

²⁶ Сосюр, Фердінан. де. 1998. *Курс загальної лінгвістики*. Пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. Київ: Основи, С. 48.

²⁷ Лем, Станіслав. 2007. *Філософія случая*. Пер. с пол. Б. А. Старостина. Москва: АСТ; АСТ МОСКВА; ХРАНИТЕЛЬ, С. 577.

²⁸ Николина Н. В. 2020. «Игры со случаем» и «Философия случая» в контексте философско-культурологической проблематики», в: *Пятое Лемовские чтения: сборник материалов Международной научной конференции памяти Станислава*

проголошує визначальну роль випадку в історії та культурі, він розглядає його як закономірність і атрибут складних систем (зрозуміло, що автор більше зупиняється на тому, скільки важить випадок для пізнання літературного твору²⁹). Для Р. Барта споглядання світлини – це теж випадкове й завжди «свіже» трактування, адже і світлина завжди містить вихоплений випадок із безлічі інших. Свіжа візія, так званий *punctum*, дозволить тому, хто споглядає в певний час (контекст), відчувати новий смисловий «укол» і дати цілковито нову інтерпретацію (як влучно пише Р. Барт, «*punctum* у фотознімку – це той випадок, який на мене націлюється (але разом з тим робить мені боляче, вдаряє мене)»³⁰). Тож у романі Соссюр і Барт є провідниками теорії випадковості, що все ж застосовується астронавтом-шпигуном на практиці. Цікаво, що й сам головний персонаж заледве не загинув, як і попередні жертви фатальної випадковості.

Якщо спробувати принагідно зіставити лексикон Я. Флемінга та С. Лема, то побачимо напевно іронізування польського автора над образом супергероя. Р. Барт в есеї *Introduction a l'analyse structurale des recits* (Вступ до структурного аналізу оповідних текстів) намагається логічно проаналізувати,

Лема. Отв. ред. А.Ю. Нестеров. Самара: Самарская гуманитарная академия, С. 276.

²⁹ Див.: Астрахан, Наталія. 2013. «Теорія неможливості теорії літературного твору» в праці С. Лема «Філософія випадку», *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*, № 13, С. 7–11.

³⁰ Барт, Ролан. 2011. *Camera lucida. Коментарій к фотографії*. Пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. Москва: Ад Маргинем Пресс, С. 54.

розструктурувати та змодельовати всі сенси, які нібито стоять за текстуальним тлом «бондіани» (як відомо, інші системи, окрім текстових, Р. Барт до уваги не брав). Наприклад, кожна деталь у тексті дозволяє сформувати цілісну систему смислових координат:

«...так, коли Джеймс Бонд в очікуванні літака замовляє собі порцію віскі, ми маємо справу з полісемічною ознакою, зі своєрідним символічним вузлом, що вбирає в себе відразу кілька значущих (сучасність ситуації, атмосфера достатку, неробства); проте в якості функціональної одиниці замовлення віскі повинне поступово включатися в усі більш і більш широкі контексти (замовлений напій, очікування, від'їзд) до тих пір, поки не знайде свій остаточний сенс»³¹.

Якщо ж цей підхід, який так критикував С. Лем, застосувати до тексту роману *Katar*, то перед нами буде кумедна картина агента, який не може розлучитися з вигаданими автором ліками від алергії плімазином (та, зрештою, дивно уявити супергероя, який має розв'язати заплутаний клубок загадкових убивств, але не розлучається з носовичками):

«O ósmej rano poszedłem do Randy'ego w niezłym nastroju, bo zacząłem dzień plimasiną i mimo suchego upału nie kręciło mnie w nosie»³² («О восьмій ранку я пішов до Ренді в досить доброму настрої, бо розпочав день з плімазину, після якого, незважаючи на задушливу спеку, в носі не крутило»³³).

³¹ Барт, Ролан. 2000. «Введение в структурный анализ повествовательных текстов», в: *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва: Прогресс, С. 226–227.

³² Lem, Stanislaw. 1976. *Katar...*, S. 23.

³³ Лем, С. 1990. «Нежить»..., С. 703.

Зрештою, вигаданий препарат буде одним із ключів до розгадки – ключів, через які автор безсоромно відбирає в читача можливість докопатися до розв'язки.

Літературна інтерпретація теорії випадковості в романі *Katar* (додамо, що й не єдина: 1959 р. письменник публікує детективний роман *Śledztwo* (*Слідство*), який теж є спробою презентації збігу обставин як призвідника злочинів) неймовірним чином передує більш відомому в світі тексту на ту ж тему, збігаючись з ним концептуально. 2007 р. американський економіст-статист Насім Ніколас Талеб у книзі *The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable* (*Чорний лебідь: Вплив ймовірно неймовірного*), що одразу ж стане бестселером і матиме кілька перевидань, пропонує власну теорію випадковості, яка ґрунтується на врахуванні важкопрогнозованих подій, що мають вагомий вплив і наслідки. Н. Талеб визначив декілька основоположних причин, відповідно до яких людина здатна переоцінювати, недооцінювати або ж хибно прогнозувати майбутнє, в якому завжди відводиться остання роль випадку, проте він завше стає рушієм вагомих подій: від причин світових воєн до краху фондових ринків:

1) розцінити ймовірність появи випадку, який матиме важливі наслідки важко – цьому заважають здатність до переоцінки або недооцінки. Механізм сприйняття прагне очевидностей і не схильний звертати уваги на факти, які не вражають, – Н. Талеб дотепно називає це цвинтарем прихованих свідчень (насамперед абстракції)³⁴;

³⁴ Талеб, Насім Ніколас. 2021. *Чорний лебідь. Про (не)ймовірне у реальному житті*. Пер. з англ. М. Климчук. 4-те вид. Київ: Наш Формат, С. 124.

2) фахівці не спроможні оцінити межі власних знань і часто не володіють здатністю поставити під сумнів власні висновки: «Існує два типи фахівців. Легкий випадок: *самовпевнені, але (певною мірою) компетентні*; важкий: *самовпевнені й некомпетентні (порожні костюми)*»³⁵;

3) переоцінюються як приємні, так і неприємні події. Особливо часто переоцінюється вплив неприємностей на життя: водночас людина не боїться багатьох сучасних ризиків винятково тому, що їх не бачить³⁶;

4) ідея абсолютної та непередбачуваної несподіванки – ідея «чорного лебедя», який неможливий і тому в нього не вірять, але він все-таки трапляється або ж є, тож «не можна підходити до випадковості з однією-єдиною міркою під назвою «стандартне відхилення» (і називати це «ризиком»); невизначеність не любить простих відповідей. Цей крок вимагає сміливості, відданості, здатності спостерігати, робити висновки й копати глибоко – інакше випадковості не збагнеш»³⁷;

5) щоб унеможливити від «чорного лебедя», слід мислити широко та нешаблонно, повсякчас пам'ятаючи, що прикрі помилки, пов'язані з невдячним прогнозуванням, не залежать від рівня освіченості, політичної позиції, національності чи академізму модерних футурологів³⁸. До того ж, пояснювати події завжди легко після того, як вони відбулися: тоді нескладно дібрати факти, щоб переконати загал у нібито їхній неминучості.

³⁵ Талеб, Насім Ніколас. 2021. *Чорний лебідь. Про (не)ймовірне у реальному житті...*, С. 148.

³⁶ Там само, С. 191.

³⁷ Там само, С. 240.

³⁸ Там само, С. 274–276.

У широкій полімовній бібліографії до *Чорного лебедя...* праці С. Лема відсутні (хоча, як видається, *Filozofia przypadku* мала би там бути навіть за умови відсутності перекладу англійською, італійською чи французькою – з огляду на суміжність проблематики). Тож спробуємо розглянути сюжет роману *Katar* у призмі ідей Н. Талеба. Чорний лебідь з'являється тому, що людина не здатна оцінити ймовірність несподіваного, вона переоцінює вже їй відоме³⁹. Епізод із розглядом дій астронавта в аеропорту та його намагання врятувати людей від смерті є прикладом аналізу раптової появи Чорного лебедя. Спершу підкреслюється оснащення аеропорту, неприступного для терористів – його було професійно апробовано і таким чином нібито підготовлено до всіх ймовірних терористичних актів:

«Nowy port nosi nieoficjalną nazwę Labiryntu. W próbnym rozruchu przez kilka tygodni wywiadowcy z najprzemysłniej pochowaną bronią pchali się na ruchome schody i ani jednemu jakoby nie udało się przełamać. Labirynt pracował już normalnie od kwietnia bez poważniejszych incydentów, wciąż tylko wyławiano ludzi z obiektami tyleż dziwnymi co niewinnymi, jak rewolwer dziecienny albo jego sylwetka wycięta z cynfolii. Jedni eksperci utrzymywali, że to psychologiczna dywersja zawodzionych terrorystów, inni, że starania, mające ustalić rzeczywistą sprawność filtrów. Prawnicy mieli z owymi pseudoprzemysłnikami kłopot, bo ich intencje zdawały się jednoznaczne, ale nie były karalne. Jedyne poważne wydarzenie zaszło w dniu, w którym opuściłem Neapol. Jakiś Azjata pozbył się prawdziwej bomby na tak zwanym "moście westchnień" w środku Labiryntu, kiedy zdemaskowały go czujniki. Cisnął ładunek w głąb hali, nad którą biegnie most, co spowodowało eksplozję,

³⁹ Талеб, Насім Ніколас. 2021. *Чорний лебідь. Про (не)ймовірне у реальному житті...*, С. 23.

nieszkodliwą, choć nadszarpnęła nerwy współpasażerom. Nic więcej nie zaszło. Myślę teraz, że te drobne wypadki były przygotowaniem operacji, w której nowy typ ataku miał przebić nową obronę»⁴⁰ («Новий аеропорт неофіційно називають Лабіринтом. Під час пробного пуску детективи кілька тижнів намагалися пронести через ескалатори зброю, сховану найхитромудрішим чином, і жодному буцімто це не вдалося. Лабіринт став до ладу у квітні і відтоді працював без особливих інцидентів, якщо не зважати на людей, виловлених з речами настільки дивними, наскільки й невинними, як дитячий пістолет чи його силует з фольги. Одні експерти доводили, що це психологічна диверсія одурених терористів, інші – що спроба визначити справжні можливості фільтрів. Юристи мали мороку з цими псевдоконтрабандистами, наміри яких були недвозначними, але не підлягали покаранню. Єдиний серйозний випадок стався того дня, коли я покинув Неаполь. Один азіат, коли його викрили прилади, викинув справжню бомбу на так званому «мосту зітхань» посеред Лабіринту. Заряд вибухнув у глибині залу під мостом, не завдавши жодної шкоди, якщо не зважати на переполох серед пасажирів. Тільки й усього. Тепер мені здається, що всі ті незначні випадки були підготовкою до операції, в якій нову оборону мав прорвати новий тип нападу»⁴¹).

Утім, проєктанти, інженери, архітектори та спецслужби аеропорту не передбачили ймовірності того, що можуть бути терористи, які не зважатимуть на власне життя і в мить викриття будуть готові діяти нестандартно, збиваючи з пантелику можливих опонентів. Тож представники служби безпеки, допитуючи астронавта, складають пазл із переліку випадковостей, які в підсумку так і не дозволили

⁴⁰ Lem, Stanislaw. 1976. *Katar...*, С. 24.

⁴¹ Лем, С. 1990. «Нежить»..., С. 704.

уникнути значних жертв, навіть попри те, що терористові намагався завадити підготовлений агент.

Так само й низка нібито зумисних убивств у підсумку виявляться ланкою одного неймовірного збігу, коли різні хімічні речовини для певного типу людей (у романі це лисючі чоловіки, які використовують один і той же швейцарський гормональний препарат) у поєднанні (препарат + сірководневі ванни + ціаніди смаженого мигдалю) виявляються фатальним «коктейлем», який спричинює божевілля та подальшу загибель. Н. Талеб ілюструє таку неймовірну ймовірність не менш похмурим прикладом, коли пропонує читачеві уявити ситуацію, за якої той би ніколи не з'явився на світ:

«Візьмімо людські долі. Дехто думає так: імовірність появи кожного з нас настільки мала, що її неможливо пояснити простою випадковістю. Уявіть, скільки чинників мали збігтися потрібним способом у потрібний час, щоб дати нам життя (найменше відхилення від оптимального значення – і світ зникнув би чи взагалі не виник)»⁴².

Співрозмовники астронавта, французькі математики Барт і Соссюр, висловлюють ті ж ідеї, що піддають сумніву раціональне пояснення подій, яке так полюбляють «експерти» і «фахівці», позаяк світ пересичений випадковостями: «To jest świat, w którym wczorajsza niezwykłość staje się dzisiejszym banałem, a dzisiejsza skrajność – jutrzejszą normą»⁴³ («Це світ, у якому вчорашнє незвичне стає нинішнім звичним, а сьогоднішня крайність – завтрашньою нормою»⁴⁴).

⁴² Талеб, Насім Ніколас. 2021. *Чорний лебідь. Про (не)ймовірне у реальному житті...*, С. 122.

⁴³ Lem, Stanislaw. 1976. *Katar...*, S. 145.

⁴⁴ Лем, С. 1990. «Нежить...», С. 808.

Таким чином, ілюструючи власну теорію випадковості, С. Лем деконструє жанрову модель шпигунського детектива, взоруючись на штампи найбільш його популярної версії в масовій культурі 1960–1970-х років (та, зрештою, і сьогодні, якщо згадати нещодавній успіх чергового фільму з кінофраншизи про агента 007 *No Time to Die* (2021)) – у «виконанні» Я. Флемінга, з образами псевдогероя та псевдопротистояння як головних антимотивів цього жанрового різновиду. Обравши для художнього втілення власної концепції форму детективного роману, С. Лем багато в чому випереджає ідеї популярної теорії «чорного лебедя» Н. Талеба, тож, якщо відкинути традиційне означування роману як філософського трактату⁴⁵, зможемо на нього по-новому подивитися як на блискучий науково-популярний текст для загалу, який так звик схилитися перед авторитетом прогнозу.

Література

Амирян, Т. Н. 2019. “Шпионский детектив: становление жанра”, в: К. А. Чекалов, М. Р. Ненарокова (отв. ред.). *Поэтика зарубежного классического детектива*. Москва: Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, С. 142–153.

Астрахан, Наталія. 2013. “«Теорія неможливості теорії літературного твору» в праці С. Лема «Філософія випадку»”, *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*, № 13, С. 7–11.

Барт, Ролан. 2000. “Введение в структурный анализ повествовательных текстов”, в: *Французская*

⁴⁵ Brożek, Bartosz. 2018. “Nieprzypadkowy przypadek”, *Tygodnik Powszechny*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/nieprzypadkowy-przypadek-152626>.

Денис Чик. Чорний лебідь Неаполя: деструкція жанру детектива ...

семиотика: От структурализма к постструктурализму. Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва: Прогресс, С. 196–238.

Барт, Ролан. 2011. *Camera lucida. Комментарий к фотографии.* Пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. Москва: Ад Маргинем Пресс, 272 с.

Болтански, Люк. 2019. *Тайны и заговоры. По следам расследований.* Пер. с франц. А. Захаревич; науч. ред. О. Хархордин. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 502 с.

Гинзбург, Карло. 2004. “Приметы. Уликовая парадигма и ее корни”, в: К. Гинзбург. *Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история. Сборник статей.* Пер. с ит. и послесл. С. Л. Козлова. Москва: Новое издательство, С. 189–241.

Лем, С. 1990. “Нежить”, в: С. Лем. *Кіберіада.* Пер. з пол. М. Біденко, Л. Білик, М. Гандзій, О. Гриценко, Р. Доценко, Ю. Попсуєнко, І. Сварник, П. Тарашук. Київ: Дніпро, С. 687–808.

Лем, Станислав. 2009. “Признания антисимеота”, в: С. Лем. *Мой взгляд на литературу.* Пер. с пол. и нем. Москва : АСТ: АСТ МОСКВА, С. 52–69.

Лем, Станислав. 2007. *Философия случая.* Пер. с пол. Б. А. Старостина. Москва: АСТ; АСТ МОСКВА; ХРАНИТЕЛЬ, 767 с.

Николина Н.В. 2020. “Игры со случаем» и «Философия случая» в контексте философско-культурологической проблематики”, в: *Пятое Лемовские чтения: сборник материалов Международной научной конференции памяти Станислава Лема.* Отв. ред. А. Ю. Нестеров. Самара: Самарская гуманитарная академия, С. 274-279, <http://repo.ssau.ru/handle/Lemovskie-chteniya/%C2%ABIGry-so-sluchaem%C2%BB-i-%C2%ABFilosofiya-sluchaya%C2%BB-v-kontekste-filosofskokulturologicheskoi-problematiki-86288>.

Сосюр, Ф. де. 1998. *Курс загальної лінгвістики.* Пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. Київ: Основи, 324 с.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

Талеб, Насім Ніколас. 2021. *Чорний лебідь. Про (не) ймовірне у реальному житті*. Пер. з англ. М. Климчук. 4-те вид. Київ : Наш Формат, 392 с.

Эко, Умберто. 2018. "Повествовательные структуры Флеминга", в: У. Эко. *Суперман для масс. Риторика и идеология народного романа*. Пер. с итал. Юлии Галатенко. Москва: Слово/Slovo, С. 193–246.

26 Killed in Lod Airport Massacre. Center for Israel Education. <https://israeled.org/26-killed-in-lod-airport-massacre/>.

Brożek, Bartosz. 2018. "Nieprzypadkowy przypadek", *Tygodnik Powszechny*, 10.04.2018, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/nieprzypadkowy-przypadek-152626>.

Cawelti, J.G. 1997. "Canonization, Modern Literature, and the Detective Story", in: *Theory and Practice of Classic Detective Fiction*. Ed. by J.H. Delamater, R. Prigozy. Westport; Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, P. 5–16.

Fleming, Ian. 1966. *The Man With the Golden Gun*. Toronto: Pan Books Ltd., 159 p.

Kowalczyk, Janusz R. 2016. "The Many Masks & Faces of Stanisław Lem", *Culture.pl*. Published, <https://culture.pl/en/article/the-many-masks-faces-of-stanislaw-lem>.

Lem, Stanislaw. 1976. *Katar*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 148 s.

Lem, Stanislaw. *Fantastyka i futurologia*, <https://docer.tips/fantastyka-i-futurologia-stanislaw-lem.html>.

**АПОКАЛІПТИЧНІ МОТИВИ
В ОПОВІДАННІ СТАНІСЛАВА ЛЕМА *JAK
OSALAŁ ŚWIAT***

Вікторія Остапчук

*Świat należy zmieniać, w przeciwnym
razie on zacznie w niekontrolowany
sposób zmieniać nas¹*

Станіслав Лем

Популярність С. Лема (1921–2006), значимість його художньо-філософських романів, повістей та оповідань і на сьогодні залишається надзвичайною: «Майже про кожен його твір, – підкреслюють А. Чупринська і Ю. Добуш, – можна писати докторські дисертації, знімати фільми...»².

І досі викликають великий інтерес екранізації і адаптації творів С. Лема режисерами світу. *Maska, Solaris, Test Pilot, Pirxa, Przekładaniec, Przyjaciel, Milcząca gwiazda* – найпопулярніші постановки романів і новел польського письменника. Що ж надихало перекладачів, літературознавців, майстрів кіно у творчості С. Лема? Відповідь на це питання

¹ «Світ потрібно змінювати, інакше він почне неконтрольованим способом змінювати нас». (Тут і далі переклад мій – В. О.).

² Чупринська, Анастасія, Добуш, Юстина. 2016. "Лем: львівська екзистенційна метафізика", <https://zbruc.eu/node/56861>.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

знаходимо у висловлюванні відомого польського кінорежисера А. Вайди, який, відгукуючись про С. Лема як про людину «o prawdziwych znamionach geniuszu, o wyjątkowo przenikliwym umyśle»³, підкреслював: «Lem rozszyfrowywał tajemnice świata, które rozgryzali tylko nieliczni,... wnikliwie przenikał świat, którego my nie rozumiemy»⁴.

С. Лем залишається в центрі уваги філософії, літературознавства й мовознавства. Серед українських і зарубіжних дослідників, котрі вивчали життєвий і творчий шлях автора *Solarisu*, варто назвати К. Андреєва, С. Бараньчака⁵, І. Бестужева-Лада, С. Гроховця⁶, К. Ігошева, І. Кияк⁷, П. Маєвського, О. Манюка⁸, Я. Новаковського, П. Околовського, В. Орлінського⁹, М. Понкчінського, Є. Смердову¹⁰, Т. Фіалковсько-

³ «...людину з істинною ознакою геніальності, ...з винятково проникливим розумом» // *Wajda o Lemie. Odszedł geniusz*, <https://wiadomosci.onet.pl/wajda-o-lemie-odszedl-geniusz/wsdgp>.

⁴ «Лем розшифрував таємниці світу, які вдавалося розкусити небагатьом, ...вдумливо проникав у світ, якого ми не розуміємо» // *Wajda o Lemie*. Там само.

⁵ Barańczak, Stanisław. 1972. «Elektrycerze i cyberchanioly», *Nurt*, <https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/cyberiada/442-recenzja-cyberiada-elektrycerze-i-cyberchanioly>.

⁶ Grochowiak, Stanisław. 1965. «Jaki śmieszny Lem!», *Nurt*, <https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/cyberiada/351-recenzja-cyberiada-jaki-smieszny-lem>.

⁷ Кияк, Ірина. 2010. «Природа фантастичного у творчості Станіслава Лема», *Київські полоністичні студії*. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Т. 16. С. 417–424.

⁸ «Не прошло еще время ужасных чудес». *Философ Олесь Манюк о Леме*, <https://un-sci.com/ru/2021/09/12/ne-proshlo-eshhe-vremya-uzhasnyh-chudes-filosof-oles-manyuk-o-leme/>.

⁹ Orliński, Wojciech. 2017. *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Warszawa: Wydawnictwo Czarne, 440 s.

¹⁰ Смердова, Екатерина. 2015. *Нереферентное употребление*

го¹¹, Д. Шевчука¹², М. Шпаковську¹³, В. Яжневіча та ін. Лемознавці визнають, що С. Лем у своїх творах зображував глобальну катастрофу, яка чигатиме на людство, якщо запанує диктатура новітньої техніки. Його твори, як наголошував Т. Фіалковський, є «...przestrogą przed niebezpieczeństwem, jakie może grozić ze strony sztucznej inteligencji czy też nowych broni – i psychologicznym studium samotności»¹⁴. Сам С. Лем підкреслював: «Typową dla SF sytuacją jest kontakt z nieznanym i niezrozumiałym otoczeniem»¹⁵. У циклі творів *Cyberiada*, куди увійшли такі оповідання як *Maszyna Trurla*, *Wielkie lanie*, *Jak ocalał świat* тощо такий контакт з невідомим встановлюється різними художніми шляхами. У *Cyberiadzie* і в *Bajkach robotów* С. Лем зображує футурологічну епоху, у якій наука досягла свого апогею і було створено механічний аналог людини – інтелектуального робота. Цей

ние имен (на материале текстов Станислава Лема). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь. 19 с.

¹¹ Fiałkowski, Tomasz. 2006. "Stanisław Lem, czyli życiowe spełnione", *Tygodnik powszechny*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/stanislaw-lem-czyli-zycie-splnione-129423>.

¹² Шевчук, Дмитро. 2006. "Кінець світу Станіслава Лема", *День*, <https://day.kyiv.ua/uk/article/panorama-dnya/kinec-svitu-stanislava-lema>.

¹³ Szpakowska, Małgorzata. 1996. "Dyskutuję ze Stanisławem Lemem", Warszawa: OPEN, <https://solaris.lem.pl/o-lemie/ksiazki-io-lemie/malgorzata-szpakowska/267-dyskusje-z-lemem>.

¹⁴ «...попередженням перед небезпекою, яка може загрожувати зі сторони штучно створеної інтелігенції (інтелектуальний робот, штучний розум – В. О.) чи нової зброї і психологічним дослідженням самотності» // Там само.

¹⁵ «Типовою для наукової фантастики є ситуація, коли відбувається контакт з невідомим і незрозумілим оточенням» // Lem, Stanisław. 2012. *Fantastyka i futurologia*, Warszawa, <https://www.publio.pl/fantastyka-i-futurologia-tom-1-stanislaw-lem,p61623.html>.

аналог володіє людськими якостями: вміє мислити, розмовляти, ображається, йому притаманні почуття гідності, гніву, помсти. Створивши свій досконалий аналог, людина відходить на задній план, її вміння і знання стають незатребуваними. Машина вивищується над своїми творцями, вимагає поваги до себе, домагається, щоб її називали *Wielkim Hetmanem Cyfrowym, Waszą Ferromagnetycznością (Bajka o maszynie cyfrowej, co ze smokiem walczyła)*, щоб визнавали її *справність та універсальність (Jak ocalał świat)*, щоб рахувалися з нею навіть тоді, коли вона не має рації (*Maszyna Trurla*). Зрештою «розумний» механізм переслідує своїх конструкторів і мало не призводить не лише до їхньої загибелі, а й до загибелі всього міста (*Maszyna Trurla*) і навіть світу (*Jak ocalał świat*). Але в оповіданнях С. Лема до апокаліпсису не доходить. Навпаки, польський письменник зображує поразку механічного аналога людини: «...Na oczach króla maszyna... zmieniła się w ogromną lśniącą bryłę czarnej jak węgiel elektrosmoły...»¹⁶ (*Bajka o maszynie cyfrowej, co ze smokiem walczyła*); «...Ujrzeli maszynę, jak leżała pogruchotana i spłaszczona wywołanym przez siebie skalnym obwałem, z olbrzymim głazem pośrodku swych ośmiu pięter, który przełamał ją niemal na pół...»¹⁷ (*Maszyna Trurla*).

¹⁶ «На очах короля машина... змінилася на велику блискучу брилу чорної як вугілля електросмоли...» // Lem, Stanisław. 1983. *Bajki robotów*, <https://pdf-x.pl/doc/Lem-Stanislaw-Bajki-robotow/5b47d0c23bb0b2231199fd22>.

¹⁷ «Побачили машину, яка лежала розбита і сплющена нею ж спричиненим обвалом скали, з величезним каменем посередині своїх восьми поверхів, який переламав її майже наполовину» // Lem, Stanisław. *Maszyna Trurla*, <https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/cyberjada/227-maszyna-trurla>.

Особливо цікаве з цього боку оповідання *Jak ocalał świat*, заголовок якого є «своєрідним кодом твору, ключем до розуміння його змісту»¹⁸. Якщо розглядати цю назву як окремих текст, то в його підтексті міститься історія про смертельну загрозу, яка нависла над людством, але її вдалося пережити. Парадокс полягає в тому, що заголовок твору, який стоїть на початку, сповіщає про закінчення оповідання – *ocalał świat*. Назва парадигматична: загроза – уціління. А між двома цими поняттями – історія того, як виникла загроза, що їй передувало, сама загроза і спосіб врятування від неї, на що вказує прислівник *jak*. Інше кажучи, оповідання С. Лема – це історія про те, яким способом врятовано світ. Отже, заголовок твору свідчить про наявність у ньому апокаліптичних мотивів, що є властивим для прози С. Лема.

Уважне прочитання оповідання *Jak ocalał świat* дозволяє виявити співзвуччя між передбаченнями С. Лема і деякими апокаліптичними пророцтвами, наявними в Біблії, чого досі не було висвітлено в літературознавстві. У зв'язку з цим *мета стаммі* полягає в тому, щоб встановити суголосність між моральними проблемами, змальованими в оповіданні *Jak ocalał świat* і такими ж важливими проблемами, зображеними в біблійних текстах.

Апокаліптичні мотиви не є новими у красному письменстві, про що свідчить сам факт наявності

¹⁸ Про роль заголовку в художньому тексті див. дет.: Юлдашева, Людмила. 2016. *Заголовок як текстовий і метатекстовий компонент*, Черкаси: Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, https://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/yuldasheva_l_p_title_as_a_textual_and_a_metatextual_components.pdf.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

в літературознавстві термінів «апокаліптична художня література» і «постапокаліптична художня література». В оповіданні С. Лема йдеться не про кінець світу, а про те, що його може викликати. Уже з назви – *Jak ocalał świat* – стає зрозумілим, що до повного знищення світу не дійшло, а в самому тексті змальовані наслідки нерозумних експериментів двох «геніальних» винахідників:

«Świat wyglądał wręcz przeraźliwie. Złaszcza ucierpiało niebo: widać było na nim ledwo pojedyncze punkciki gwiazd; ani śladu prześlicznych gryzmaków i gwajdolic, które tak dotąd upiększały nieboskłon! Świat zaś po dziś dzień pozostał już cały *podziurawiony nicością...*»¹⁹.

У зв'язку з тим, що оповідання С. Лема можна віднести до постапокаліптичної художньої літератури, варто зосередитися на висловлюванні М. Кулешір, де визначені жанрові особливості такої літератури:

«У постапокаліптичному жанрі, – пише дослідниця, – сюжет розгортається у світі, який понищила глобальна катастрофа, наприклад: падіння астероїда, вторгнення інопланетян, пандемія, третя світова війна із застосуванням ядерної, хімічної чи біологічної зброї, відродження динозаврів, *повстання машин на чолі з штучним розумом (роботами)* (курсив мій – В. О.) та інші катастрофи»²⁰.

¹⁹ «Світ виглядав просто жахливо. Особливо постраждало небо: ледве виднілися на ньому поодинокі крапочки зірок; ані сліду пречудових гризмаків і гвайдольниць, які до цього часу так прикрашали небосхил! Світ же по сьогоднішній день так і залишився продірявлений небуттям» // Lem, Stanisław. 1964. „Jak ocalał świat”, *Przekrój*, <https://przekroj.pl/kultura/jak-ocalal-swiat-stanislaw-lem>.

²⁰ Кулешір, Марія. 2014. “Апокаліптична художня література: особливості жанру”, *Сучасні літературознавчі студії*. Вип. 11. С. 331–341.

З огляду на це, доцільно виділити ті моменти, які складають сюжетну конструкцію лемівського тексту *Jak ocalał świat*, у їх послідовності:

– Трурль сконструював машину, яка здатна робити усе на літеру «н»;

– конструктор Кляпауц'юш випробовує машину, задавши їй важке завдання: «Maszyno! masz zrobić Nic!»²¹;

– машина не рухається;

– Кляпауц'юш потирає від задоволення руки;

– сварка між Трурлем і Кляпауц'юшем;

– погроза машини: «Wiem, co to Niebyt, Nicość czyli Nic, ponieważ te rzeczy należą do klucza litery N, jako Nieistnienie. Lepiej po raz ostatni przyjrzyjcie się światu, bo wnet go nie będzie...»²²;

– машина поступово усуває зі світу предмети й поняття;

– невизнання Кляпауц'юшем універсальності машини: «...Przecież widzisz, że ona nie robi wcale Nicości Generalnej, a jedynie Nieobecność wszystkich rzeczy na N. Nic się nie stanie, bo też ta twoja maszyna jest całkiem do niczego!»²³;

– суперечка Кляпауц'юша з Трурлем;

– погроза машини, яка вимагає визнання своєї універсальності: «...Zaraz was nie będzie, ani niczego,

²¹ «Машино! ти повинна зробити Ніщо!» // Lem, Stanisław. Там само.

²² «Я знаю, що таке Небуття, Нічого або Ніщо, оскільки ці поняття належать до ланки літери N, як Неіснування. Краще останній раз пригляньтесь до світу, бо скоро його не буде». // Lem, Stanisław. Там само.

²³ «...ти ж бачиш, що вона зовсім не робить генерально-го Небуття, а лише Неіснування усіх речей на N. Нічого не станеться, бо та твоя машина ні до чого не здатна». // Lem, Stanisław. Там само.

więc proszę cię, Kłapaucjuszu, abyś powiedział jeszcze prędko, że jestem prawdziwie uniwersalna i wykonuję rozkazy jak się należy, bo będzie za późno²⁴;

– помста машини;

– вражений Кляпауц'юш *верещить*: «Stój! Stój! Cofam to, co powiedziałem! Przestań! Nie rób Niebytu!!!»²⁵;

– перш ніж Кляпауц'юш зупинив процес знищення, відійшли у небуття ще *грашакі, плюкви, філідрони і замри*;

– машина зупинилася;

– світ набув жахливого вигляду.

Переляканий Кляпауц'юш підлещується до машини, вихваляючи її (*śliczna maszyna*), він просить техніку, щоб повернула *куцки і муркви*. Водночас конструктор не хоче визнавати, що це з його вини зникли зі світу різні чудові речі, він намагається у всьому звинуватити пристрій: «Kazałem ci zrobić Nicość, a ty... ty...»²⁶. У відповідь машина називає його *дурнем, заздрісним*, возвеличуючись над тими, хто її сконструював: «Kłapaucjuszu, albo jesteś głupcem, albo głupca udajesz... Gdybym zrobiła Nicość na raz za jednym zamachem, przestałoby istnieć wszystko, więc nie tylko Trurl i niebo i kosmos i ty, ale nawet ja...»²⁷.

²⁴ ...Зараз вас не буде, і нічого не буде, тому прошу тебе, Кляпауц'юшу, скажи швиденько, що я справді універсальна і виконую накази, як слід, бо буде запізно. // Lem, Stanisław. Там само.

²⁵ «Стій! Стій! Забираю свої слова назад! Перестань! Не роби Небуття!» // Lem, Stanisław. Там само.

²⁶ «Я наказував тобі зробити Ніщо, а ти... ти...» // Lem, Stanisław. Там само.

²⁷ «Кляпауц'юшу, або ти дурень, або вдаєш із себе дурня... Якби я зробила Ніщо, відразу, одним махом, перестало б усе існувати, не тільки Трурль і небо, і космос, і ти, але навіть я...» // Lem, Stanisław. Там само.

Аналіз цих основних моментів фабули свідчить про те, що лемівський сюжет відзначається надзвичайною динамічністю. Такого ефекту С. Лем досягає, користуючись художнім прийомом градації, що полягає в поступовому наростанні швидкості розвитку подій і нагнітанні відповідного похмурого настрою. Відомо, що для постапокаліптичного творчого стилю властиві настрої самоти, похмурості, кошмару. Ці ж риси характеризують і текст С. Лема: в оповіданні *Jak ocalał świat* для опису дійсності, котра стояла на краю загибелі, використані промовисті епітети: (*świat*) *pełen olbrzymich czarnych dziur, pełen nicości, podziurawiony nicością*²⁸.

Герої-роботи С. Лема – Трурль і Кляпауц'юш – теж наділені людськими рисами, переважно негативними. Їм притаманні заздрість, пиха, зарозумілість, суперництво, жадоба слави, нерозумна впевненість у своїх силах. Саме такими й подібними ознаками будуть володіти, за словами апостола Павла, люди апокаліптичних часів:

«Сіе же вѣждь, ѡкѡ в послѣднїа дни настанут времена люта; будутъ бо челоуѣцы самолюбцы, сребролюбцы, величавы, горди, хульницы, родителемъ противащїиса, неблагодарни, неправедни, нелюбовни, непримирительни, (продерживи, возносливи, прелагатае) клеветницы, воздержницы, некротцы, неблаголюбцы, предателе, нагли, напыщени, сластолюбцы паче нежели боголюбцы...»²⁹.

Апостол Павло, характеризуючи людей апокаліптичних часів, пише: «Лукавіи же челоуѣцы

²⁸ «... (світ) повністю у велетенських чорних дірках, повний небуття, продірявлений небуттям». // Lem, Stanisław. Там само.

²⁹ Второе послание Апостола Павла к Тимофею 3:1-5.

и чародеи преуспѣють на горшее, прельщающе и прельщаеми»; «сиі противлаютса истинѣ, человѣцы растлѣнни умомъ, и неискусни ѿ вѣрѣ»³⁰. Герої С. Лема нагадують цих *чародіїв*, оскільки вони досягли таких успіхів у науці, що можуть зробити все. Однак, керуючись низькими почуттями, намагаючись довести один одному свою перевагу, вони не лише вводять в оману інших, а й самі себе (*прельщающе и прельщаеми*): один із них створює нікому не потрібну техніку, а другий за допомогою цього винаходу мало не знищує світ. Обоє роботів дуже влучно характеризує промовистий епітет, ужитий в оповіданні, – *rozjuszony* («*Słowa zamarły na ustach rozjuszonych konstruktorów*»). В українській мові слову *роз'юшений*, що належить до розмовної лексики, відповідають синоніми *розлючений*, *роздратований*, *роз'ярений* (який утратив самовладання, досяг крайньої люті), *озвірілий*³¹. Асоціативно герої С. Лема нагадують людей апокаліптичних часів, описаних Ісусом Христом в Євангелії: спільним для них є зникнення любові: «Й тогдà... *возненавідатъ другъ друга*³² и за умноженіе беззаконіа, *иссакнетъ любви многихъ*»³³. Утіленням цих слів стали Трурль і Кляпауц'юш – честолюбці, які прагнуть виділитися, за будь-яку ціну бути першими, проводять експерименти, що не лише не приносять людству жодної користі, а навпаки, призводять до руйнації світу. Герої С. Лема є символічними представниками

³⁰ Второе послание Апостола Павла к Тимофею 3:13, 8.

³¹ Основне визначення слова див. дет.: Словник української мови. Київ: Наукова думка, 1977. Т. VIII. За ред. І. К. Білодіда. С. 871.

³² Евангелие от Матфея 24:10.

³³ Мф 24:12.

лженауки, алегоричний образ якої з'являється в оповіданні *Jak ocalał świat*. На замовлення Кляпауц'юша машина повинна *зробити науку*. Пристрій почав виконувати завдання, і перед очима обох конструкторів з'явилася картина:

«...plac przed domostwem Trurla wypełnił się tłumem naukowców. *Wodzili się za łby*, pisali w grubych księgach, *inni porywali te książki i darli je na strzępy*, w dali widać było płonące stopy, na których skwierczeli męczennicy nauki, tu i ówdzie coś hukało, powstawały jakieś dziwne dymy w kształcie grzybów, *cały tłum gadał równocześnie, że słowa nie można było zrozumieć...*»³⁴.

Власне, до такого кола науковців (які б'ються, конкурують, борються за першість, не чують один одного, записують до товстих книг не придатні для життя ідеї, що пізніше реалізують у небезпечних дослідах) належали Трурль і Кляпауц'юш. Тому наука в їхньому розумінні не може виглядати інакше. «*Wykarana nauka, sam przyznasz!*»³⁵ – з *гордістю вигукнув Трурль*. Кляпауц'юш спробував заперечити: «*Co, ten tłum, to ma być nauka? Nauka, to coś całkiem innego!*»³⁶. Але на запитання товариша, як має виглядати справжня наука, Кляпауц'юш *не знав, що сказати*. Насправді він погоджувався з машиною і її

³⁴ «...Подвір'я перед домом Трурля наповнилося натовпом науковців. Вони тягали один одного за чуби, писали в товстих книгах, інші хапали ті книги і рвали їх на клапті, вдалині було видно багаття, на яких шкварчали мученики науки, тут і там щось гуркотіло, виникали якісь дивні дими у формі грибів, весь натовп базикав одночасно, та жодного слова не можна було зрозуміти...» // Lem, Stanisław. Там само.

³⁵ «Викапана наука, сам визнаєш». // Lem, Stanisław. Там само.

³⁶ «Що, цей натовп, це має бути наука? Наука – це щось зовсім інше!» // Lem, Stanisław. Там само.

творцем, а заперечував лише на словах, аби не визнати того, що його суперник зробив універсальний пристрій. Відповідь на питання про справжню сутність науки, поставлене в оповіданні *Jak ocalał świat*, проходить наскрізною ідеєю через усю творчість С. Лема. Цю концепцію польського письменника слушно сформулював К. Рошінський у своїй праці *Wizja nauki w twórczości Stanisława Lema*:

«Geneza nauki, – писав дослідник, – tkwi, zdaniem Lema, w ludzkiej „miłości do prawdy”. A cóż człowieka w nauce i do nauki, do poznania pociąga, jeśli nie miłość do prawdy? – продовжує розмірковувати науковець. – Czy może coś człowiek bez miłości?»³⁷.

Ця концепція С. Лема знову викликає асоціативні зв'язки зі Святим Письмом, зокрема, з посланням до Коринфян апостола Павла, який стверджує, що будь-які наші знання нічого не варті без любові: «*И́ аще́ има́мъ прѣрѣчество, и́ вѣмъ тайны всѧ́ и́ вѣсь рѣзумъ, и́ аще́ има́мъ всю́ вѣру, ѡ́кво́ и́ го́ры преставла́ти, любѣ́ же не́ има́мъ, ничтѣ́же е́смь*»³⁸

Головною причиною, що ледве не призвела до глобальної катастрофи, є якраз відсутність любові. Трурль і Кляпауц'юш – бездушні рѣботи, не здатні на високі почуття, вони не відчують відповідальності за свої дії перед всесвітом. Устаткування, створене Трурлем, видається, у порівнянні з винахідниками, більш розважливим. Власне, машина попереджає

³⁷ «Генеза науки, на думку Лема, зосереджується у людській «любві до правди». А що ж людину в науці й до науки притягує, якщо не любов до правди? Чи може щось людина без любові?» // Rosiński, Kamil. 2011. *Wizja nauki w twórczości Stanisława Lema*, <https://solaris.lem.pl/o-lemie/teksty-o-lemie/prace-dyplomowe/560-wizja-nauki-w-tworczosci-stanislawalema>.

³⁸ Первое послание Апостола Павла к Коринфянам, 13:2.

про небезпеку, це вона заспокоює *роз'юшених* конструкторів, викриває їхні нерозумні дії:

«Popatrz, proszę, na świat, – з докором звертається механізм до Кляпауц'юша, – jaki jest cały pełen olbrzymich czarnych dziur, pełen nicości, która wypełniła bezdenne otchłanie między gwiazdami. Jak wszystko dokoła stało się nią podszyte, jak czyha nad każdym skrawkiem istnienia. To twoje dzieło, *mój zawistniku!* Nie sądzę, żeby następne pokolenia miały cię za to błogosławić...»³⁹.

Недбалий науковець надіється, що ніхто не дізнається про його злочинні дії: «Może się nie dowiedzą..., może nie zauważą... – wyjąkał poblady Kłapaucjusz, patrząc z niewiarą w pustkę czarnego nieba nosy⁴⁰...» Наче відповідь на його побоювання звучать слова апостола Павла: «...безуміє бо ихъ ѡвлено будетъ всѣмъ, ѡкоже и онѣхъ бысть»⁴¹.

Jak ocalał świat С. Лема не випадково викликає асоціації зі Святим Письмом: лемівські герої порушують основні моральні закони, прописані в Біблії. Наділивши машини людськими якостями, люди самі перетворилися на роботів. Перейнявши на себе функції Бога, людство в такий спосіб повстало проти Нього. Такими настроями просякнутий весь цикл *Cyberiady*. На цьому, зокрема, справедливо

³⁹ Подивися, будь ласка, на світ, який став повністю у велетенських чорних дірках, повний небуття, котре заповнило бездонну прірву між зірками. Як все навколо стало підшите небуттям, як чигає над кожним шматочком існування. Це твоя робота, мій заздрісний! Я не думаю, що наступні покоління будуть тебе за це благословляти... // Lem, Stanisław. Там само.

⁴⁰ «Може, не дізнаються, може, не помітять.... пробурмотів поблідий Кляпауц'юш, невпевнено дивлячись в порожнечу чорного нічного неба» // Lem, Stanisław. Там само.

⁴¹ Второе послание Апостола Павла к Тимофею, 3:9.

наголошував С. Грохов'як: «*Cyberiada*, – писав він, – jest przekornym ale dziwnie precyzyjnym zapisem utraczonej wiary – bezlitosną (dla dawnych złudzeń Autora) rozprawą z dogmatami scjencyznej religii...»⁴².

С. Лем, зображуючи роботів-«творців», висміює поклоніння машинній диктатурі, яка несе смертельну небезпеку для людства. Характерно, що Трурль і Кляпауц'юш відчують самотність, що властиво для героїв постапокаліптичної літератури. Досягнувши надможливих висот пізнання, але повністю втративши зв'язок із Богом – джерелом любові, вони руйнують і дружбу. Не можна не погодитися з С. Грохов'яком, який влучно зауважив:

«... wszystko stało się dla nich możliwe. Wszystko – i nadal bardzo niewiele. W technicystycznym raju robotów pozostały odwieczne waśnie ludzkiego rodzaju – tyranie i zbrodnie, przesady i banialuki, niskie instynkty i wysokie sublimacje»⁴³.

Бог наділив людину не лише свободою волею, а й надзвичайними можливостями. Будучи образом і подобою свого Творця, вона теж здатна творити. Але її творчість може бути як конструктивною, так і руйнівною. Пророк Давид в одному зі своїх псалмів наводить слова Господа, у яких Всевишній звертається до людей як до богів: «А́зь рѣхъ: бѣзи естѣ, ѝ сѣнове вѣшнагѡ вси: Вы же ѡкѡ челоувѣцы

⁴² «“Цибериада” – це непокірний, але надзвичайно точний запис втраченої віри, це безжалісна (щодо давніх ілюзій Автора) розправа з догмами наукових релігій...» // Grochowiak, Stanisław. Там само.

⁴³ «... усе стало для них можливим. Все – і надалі зовсім небагато. В технізаційному раї роботів залишилися одвічні чвари людського роду – тиранії і злочини, забобони і нісенітниця, низькі інстинкти і високі сублімації» // Grochowiak, Stanisław. Там само.

умираете, и ѡднѣнъ ѿтъ князей падаете»⁴⁴. Пояснюючи цей уривок із Книги Псалмів, святитель Афанасій Великий говорить про те, що люди могли б бути безсмертними, якби дотримувалися Божих заповідей. Відомий богослов вказує на те, що процес духовного тління починається з думки: « <...> как помыслили, так и растлились, и смерть, воцарившись, овладела ими»⁴⁵. Усе на землі, зокрема й людина, виникло за допомогою Логоса, Слова. Створивши людину, Господь дарував їй силу власного слова, щоб могла вона перебувати в блаженстві, живучи істинним життям⁴⁶. Саме дар слова робить людей богоподібними, співтворцями. Герої С. Лема – роботи і навіть машина, сконструйована Трурлем, – істоти словесні. Але, послуговуючись словом необдуманно, вони мало не знищили світу і самих себе. На щастя, на допомогу прийшло слово. Фраза Кляпауц'юша – «Prześtań! Nie róб Niebytu! !!» – затримала процес руйнування навколишнього середовища.

Отже, проведений аналіз переконує в тому, що для оповідання С. Лема характерні специфічні риси апокаліптичної художньої літератури (виділені М. Кулешір), зокрема, письменник «занурюється в темне начало індивіда та спільноти, відображає темні сторони людської натури, показує можливі прояви людської поведінки, коли цивілізаційні норми та кодекси раптово припиняють діяти»⁴⁷. С. Лем представив один із конкретизованих апокаліпсисів, який може відбутися завдяки

⁴⁴ Пс 81:6.

⁴⁵ Великий, Афанасій. *Слово о воплощении Бога-Слова, и о пришествии Его к нам во плоти*, <https://lib.pravmir.ru/library/readbook/2595>.

⁴⁶ Див. дет.: Великий, Афанасій. Там само

⁴⁷ Див. дет.: Кулешір, Марія. Там само.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

техногенній революції. Асоціативні перегуки, що виникають між оповіданням *Jak ocalał świat* і біблійними текстами, допомагають глибше зрозуміти моральні й філософські проблеми, поставлені польським письменником, які сьогодні особливо загострюються. С. Лем своїм оповіданням застерігає людство перед небезпекою перетворення особистості на бездушного робота, а також перед реальною загрозою бути знищеним машиною.

Література

Великий, Афанасій. *Слово о воплощении Бога-Слова, и о пришествии Его к нам во плоти*, <https://lib.pravmir.ru/library/readbook/2595>.

Евангелий от Матфея, Мф 24:12

Кияк, Ірина. 2010. "Природа фантастичного у творчості Станіслава Лема", *Київські полоністичні студії*. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Т. 16. С. 417–424.

Кулешір, Марія. 2014. "Апокаліптична художня література: особливості жанру". *Сучасні літературознавчі студії*. Вип. 11. С. 331–341.

Словник української мови. Київ: Наукова думка, 1977. Т. VIII. За ред. І. К. Білодіда.

Смердова, Катерина. 2015. *Нереферентное употребление имен (на материале текстов Станислава Лема)*. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 19 с.

Философ Олесь Манюк о Леме, <https://un-sci.com/ru/2021/09/12/ne-proshlo-eshhe-vremya-uzhasnyh-chudes-filosof-oles-manyuk-o-leme/>.

Чупринська, Анастасія, Добуш, Юстина. 2016. *Лем: львівська екзистенційна метафізика*, <https://zbruc.eu/node/56861>.

Шевчук, Дмитро. 2006. "Кінець світу Станіслава Лема", *День*, <https://day.kyiv.ua/uk/article/panorama-dnya/kiniec-svitu-stanislava-lema>.

Юлдашева, Людмила. 2016. "Заголовок як текстовий і метатекстовий компонент", *Science and Education a New Dimension. Philology*, https://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/yuldasheva_l_p_title_as_a_textual_and_a_metatextual_components.pdf.

Barańczak, Stanisław. 1972. "Elektrycerze i cyberchanioly", *Nurt*, <https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/cyberiada/442-recenzja-cyberiada-elektrycerze-i-cyberchanioly>.

Fiałkowski, Tomasz. 2006. "Stanisław Lem, czyli życie spełnione", *Tygodnik powszechny*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/stanislaw-lem-czyli-zycie-spełnione-129423>.

Grochowiak, Stanisław. 1965. "Jaki śmieszny Lem!", *Nurt*, <https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/cyberiada/351-recenzja-cyberiada-jaki-smieszny-lem>.

Lem, Stanisław. 1964. „Jak ocalał świat”, *Przekrój*, <https://przekroj.pl/kultura/jak-ocalal-swiat-stanislaw-lem>.

Lem, Stanisław. 2012. *Fantastyka i futurologia*, Warszawa, <https://www.publio.pl/fantastyka-i-futurologia-tom-1-stanislaw-lem,p61623.html>.

Lem, Stanisław. 1983. *Bajki robotów* <https://pdf-x.pl/doc/Lem-Stanislaw-Bajki-robotow/5b47d0c23bb0b-2231199fd22>.

Lem, Stanisław. *Maszyna Trurla*. <https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/cyberiada/227-maszyna-trurla>.

Orliński, Wojciech. 2017. *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Warszawa: Wydawnictwo Czarne, 440 s.

Rosiński, Kamil. 2011. *Wizja nauki w twórczości Stanisława Lema*, <https://solaris.lem.pl/o-lemie/teksty-o-lemie/pracdyplomowe/560-wizja-nauki-w-tworczosci-stanislaw-lem>.

Szpakowska, Małgożata. 1996. *Dyskutuję ze Stanisławem Lemem*, Warszawa: OPEN, <https://solaris.lem.pl/o-lemie/ksiazki-o-lemie/malgorzata-szpakowska/267-dyskusje-z-lemem>.

Wajda o Lemie. Odszedł geniusz, <https://wiadomosci.onet.pl/wajda-o-lemie-odszedl-geniusz/wsdgp>.

ЛІТЕРАТУРНІ ФУТУРОЛОГІЧНІ КОНЦЕПЦІЇ В ОСМИСЛЕННІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Світлана Кочерга

Відома поезія Лесі Українки *Коли втомлюся я життям щоденним* в автографі має епіграф, яким слугують рядки з роману Віктора Гюго 93:

– *A quoi penses tu?*

– *A l'avenir!*¹

Таємниця майбуття завжди приваблювала письменницю, про що йдеться в згадуваній поезії: «Що бачу я в далекому просторі? / Прийдешність бачу я, віки потомні»². Допитливість Лесі Українки зумовлювала постійний інтерес до футурологічних ідей минулого і сучасності. Водночас вона сама намагалася концептуалізувати тенденції візій майбутнього у власній творчості. За спостереженнями Віри Агеєвої, авторки статті *Поетичний візіонеризм Лесі Українки*, «прозирання в позамежність, вихід у надособистісне і є суттю поетичного обдарування»³. Оксана Забужко слушно зазначає, що свій дар

¹– Про що ти думаєш?

– Про прийдешність! (пер. із фр.)

² Українка, Леся. 2021. *Повне академічне зібрання творів*. Т. 5, Луцьк, С. 75.

³ Агеєва, Віра. 2007. «Поетичний візіонеризм Лесі Українки», *Наукові записки НАУКМА. Філологічні науки*, т. 72, С. 11.

письменниця сприймала як «явище суто метафізичної природи», до певної міри пророчою прозорливістю, недарма саме Кассандра стала «авторчиним alter ego»⁴. Кожний дослідник творчості Лесі Українки так чи так, прямо або опосередковано, торкався цієї унікальної риси її таланту, що засвідчують праці Ади Бичко, Тамари Гундорової, Ярослава Поліщука, Марії Моклиці, Ольги Турган, Анатолія Криловця, Лариси Масенко, Лесі Демської-Будзуляк та інших дослідників.

Однак значно менше уваги досі приділялося рецензії літературних футурологічних припущень, що побутували за життя письменниці, в її публіцистичному доробку та епістолярії. Деякі аспекти профетичних зацікавлень мислительки знайшли відображення в таких статтях, як *Образ прийдешого життя: Леся Українка про первісну утопію в християнській літературі* Лариси Семенюк, *Соціальна справедливість на ґрунті гуманного чуття: (Леся Українка та Іван Франко про утопію та державу)* Петера Кірхнера, *Утопія на магістралі естетичних шукань Лесі Українки* Терези Левчук тощо. Передусім в поле зацікавлення науковців впадає біблійна лектура Лесі Українки та пророча тематика її текстів, написаних на християнську тематику, до якої згодом додалися гностичні мотиви, які також віддзеркалені в доробку письменниці. Але варто наголосити, що Леся Українка була добре ознайомлена і з новою белетристикою, розрахованою на масового читача, у якій, як зазначає Денис Мокренцов, «автори здебільшого устами своїх героїв пророкували кардинальні та багатоаспектні

⁴ Забужко, Оксана. 2007. *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*, Київ: Факт, С. 71.

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема зміни у майбутньому, але тенденція доктринерства призводила до втрати художньої правди»⁵.

Мета цієї розвідки полягає в осмисленні оцінки Лесі Українки розмаїтих футурологічних концепцій в світовій художній літературі другої половини XIX століття, які вплинули на розвиток подальших прогностичних проєкцій у письменстві.

Спробою поєднати літературні та футурологічні інтереси Лесі Українки слушно вважають її статтю *Утопія в белетристиці*. Над нею вона почала працювати взимку 1906 р., що промовисто свідчить про віяння революційного часу. Бурхливі події російської революції зумовили в інтелектуальних колах актуалізацію розмаїтих передбачень майбутнього, презентованих як науковими, так і художніми інтерпретаціями. Текстологи вважають, що первісним варто вважати російськомовний текст статті Лесі Українки, який було, найвірогідніше, написано для одного з видань, із якими співпрацювала письменниця, хоч вона повсякчас нарікала, що через брак видань українськомовний автор не може заробити собі на життя у «своїй хаті». Однак цей варіант, рукопис якого зберігся, не було опубліковано, натомість праця Лесі Українки, підготована українською мовою, побачила світ у журналі «Нова громада» (1906, № 11, с. 13–32; № 12, с. 42–65). Цей літературно-науковий часопис, що виходив завдяки фінансуванню українських філантропів Євгена Чикаленка та Володимира Смиренка і редагуванню Бориса Грінченка, мав досить коротку історію. Упродовж 1906 р., коли українська періодика переживала

⁵ Мокренцов, Денис. 2014. «Літературознавча рецепція пророчої теми», *Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*, т. 27(66), № 4, ч. 2, С. 84.

піднесення після втрати чинності Емського указу, вийшло 12 його номерів, зміст яких був зосереджений на історико-національних питаннях.

У першій частині статті Лесі Українки йшлося переважно про утопічні теорії давніх релігій, зокрема зафіксовані в старозаповітних апокрифах. Прадавні вірування були одним із пріоритетних зацікавлень Лесі Українки, вона вивчала як самі тексти, так і їх дослідження, а статус її найпершого консультанта отримав улюблений дядько, професор Михайло Драгоманов. Тому не дивно, що ця частина публікації відзначена глибокими узагальненнями. Авторка переконливо доводить, що «головні атрибути стародавньої утопії» знаходять відлуння в мотивах модерних творів, засвідчуючи психологічну залежність новітніх письменників від прадавніх «алегорій, метафор і символів». Письменниця простежує, як розвивався міф про рай в міру зросту інтелекту людини: від первісної теологічної утопії у формі легенд та міфів до утопії пророчої, а згодом і політичної. І з часом все більше письменники-футурологи висували на перший план «людську самодіяльність». Леся Українка звертає увагу на імагологічний аспект пророчих утопій, наявність у них таких категорій як *своє / чуже* (народ, держава, боги тощо) та функціонування двох типів контроверсійних героїв – «праведників і нечестивців». Починаючи з *Одіссеї*, греки у своїх творах хоч і описували багаті й дивовижні землі, але насамперед «виховували ідею про те, що треба в себе дома, повсякчас і не одриваючись від клопотів щоденних, намагатися змінити життя своє до кращого»⁶. Утопія історична давала приклади,

⁶ Українка, Леся. 2021. *Повне академічне зібрання творів*. Т. 7, Луцьк, С. 273.

гідні наслідування на рідному ґрунті, але в таких творах було чимало ідеалізації (праці Ксенофонта, Геродота, Тацита, Платона). Важливе місце у статті Леся Українки посідає огляд релігійно-догматичної утопії, зокрема такого її яскравого зразка як трактат бл[аженого] Августина *Про божу державу*.

Платонівські прийоми значною мірою експлуатували представники белетристичної утопії XVI–XVIII ст. Леся Українка вважає спадкоємцем Платона та Августина англійця Томаса Мора, який вивів жанр утопії на новий рівень, розвинувши думки своїх видатних попередників. Нові позитивні ідеали державної системи пізнішого часу (Томазо Кампанелли, Френсіса Бекона, Дені Вераса) Леся Українка оцінює більш критично, хоча художнє наслідування утопії Свіфта, на її думку, заслуговує більш ретельного вивчення.

Однак основну увагу у своїй студії Леся Українка мала намір присвятити творам пізнішого часу, зокрема другої половини XIX ст., що підтверджує її лист до сестри Ольги та Михайла Кривинюка від 4(17).02.1906 р.: «Здумайте собі, що знов мені нема часу! Треба “научуватись” для статті про “новітні утопії” – я вже її обіцяла на термін»⁷. До новітньої літератури Леся Українка зараховувала цілу низку белетристів, які мали резонанс у Європі, але не були достатньо відомі для широкої читацької публіки імперської Росії.

Серед здобутків XIX ст. Леся Українка виділяє працю «фур'єриста» Етьєна Кабе *Подорож в Ікарію* (1840), у якій у доступній формі було викладено ідеї Фур'є та Сен-Сімона. Не оминає своєю увагою

⁷ Українка, Леся. 2021. *Повне академічне зібрання творів*. Т. 13, Луцьк, С. 428.

соціальний роман Ніколая Чернишевського *Что делать?* (1863), який у белетристичній формі популяризував соціалістичний ідеал. Його героїв вона вважає досить побутовими і далеко не високоморальними, на тлі яких оригінальністю відзначається хіба що образ Рахметова. Однак присуд Лесі Українки подібним текстам був маловтішний: залежність від доктрини та ігнорування авторів художньою правдою зменшують вартість подібних текстів, що зумовлює згасання інтересу до таких жанрів.

Більшою мірою Лесю Українку цікавили романи, які намагалися показати уявне майбуття не так із заангажованих позицій, як із довірою до власної інтуїції та фантазії. Значну увагу Леся Українка приділила романові Еміля Сувестра *Світ такий, яким він буде*. Творчість Еміля Сувестра (1806–1854) відносять до протонаукового фантастичного доробку XIX ст., у якому досить розмиті ідеї метаморфоз майбуття сягали наступних тисячоліть. Французький письменник, родом із Бретані, був сином інженера-будівельника, що, вірогідно, зумовило його зацікавлення технологіями. Після закінчення коледжу юнак вступив до Політехнічної школи в Ренні на юридичний факультет, але паралельно не перестав працювати над рукописами своїх творів. Проїшовши чималу школу життя, 1836 р. переселився до Парижу, де зміг сповна віддатися літературній діяльності. Сувестр добре знав міфологію свого рідного краю, зокрема вивчав бретонські народні казки. У низці його романів провідними є теми моралі. Водночас автор охоче брався за науково-популярну літературу, зокрема успіх мали його *Бесіди про історію та літературу*.

1846 р. письменник опублікував у Парижі роман *Світ такий, яким він буде (Le Monde tel qu'il sera)*. Видання було багато проілюстроване, чим також приваблювало читача. За сюжетом твору, його герої, закохані Марта і Моріс, замислюються про прийдешнє світу і стають одержимі цією ідеєю. У винагороду їм дісталася зустріч із дивною людиною, яка запропонувала їх приспати, аби вони змогли, прокинувшись, відкрити світ майбуття. Твір маркують як першу французьку антиутопію, оскільки доктрини визначних утопістів та інших прибічників егалітаризму в ньому хоч висміяні, але соціальних питань у ньому було порушено чимало. Отже, Еміль Сувестр є одним із перших авторів, які припускали негативні наслідки прогресу.

За Лесею Українкою, у творі досить песимістично і карикатурно змальовано обриси цивілізації, що прийде після присмерку культури. Письменнику, далекому від ідеалізації майбуття, вона дорікає за відсутність чіткої визначеності щодо прогресу: «Він не мав сумної одваги Свіфта, щоб сказати своїм сучасникам просто: нема вам надії! Ні, він нишком кивав назад, на “добрі давні часи”, – “верніться, мовляв, туди, там ваш ратунок!”»⁸. Але водночас схвально відгукується про автора, позаяк він «виразно показав, як тісно і логічно нерозривно зв'язаний прийдешній громадський лад з еволюцією тих його початків, які можна було бачити в першій половині XIX ст.»⁹. Герої роману побачили центри цивілізації нової ери – ними виявилися східні топоси Таїті та Цейлон, натомість стара Європа,

⁸ Українка, Леся. 2021. *Повне академічне зібрання творів*. Т. 7, Луцьк, С. 283.

⁹ Там само.

переживши низку політичних катастроф, повністю дичавіє. Автор робить акценти на технічному прогресі, хоча, на думку *Лесі Українки*, його уява була досить бідною, тому в нових технологіях переважно згадуються ті, що вже визрівали в надрах наукової думки, хоч у творі події відбуваються в 3000 р. Показовим стає об'єднання нового світу в цілісну мережу завдяки розвитку торгівлі та промисловості, проте, як і за життя *Сувестра*, в далеких хронологічних межах продовжує процвітати експлуатація трудящих. Відтак людство живе надією на новий потоп, вістки про який циркулюють у всіх суспільних колах, і саме на екологічний катаклізм більшість мешканців покладає свої надії щодо очищення землі від торжества гріха та народження соціальних стосунків нового взірця. Із сумом *Леся Українка* констатує, що картини жакіття в майбутньому могли би бути написані більш яскраво, «якби *Сувестр* мав *Свіфтовий* талант». Банальною їй видалася форма сну, гіпнозу, летаргії, до якої вдався *Еміль Сувестр*. Відтак його роман не став знаковою подією для сучасників, але тематичне русло, до якого він звернувся, продовжувало вабити його наступників.

В останній третині XIX ст. з'явилися спроби письменників витіснити соціальні тенденції власне науковими акцентами. До когорти цих авторів *Леся Українка* зараховує англійського письменника *Едуарда Джорджа Бульвера-Літтона* (1803–1873), що писав як прозові, так і драматичні твори. Він народився в Лондоні, в сім'ї генерала, мати доклала чимало зусиль, щоб син здобув доволі глибоку і різнобічну домашню освіту. Під час навчання в *Кембриджському університеті* звернув на себе увагу здібностями до словесності. Тоді ж почав брати

активну участь у політичному житті країни, згодом як ліберал був членом нижньої палати парламенту. 1844 р. отримав титул барона, а незабаром відбулися суттєві зміни в його світогляді: він захопився ідеями торі і подальша громадська та офіційна робота письменника була пов'язана з представництвом цієї консервативної партії. Найуспішнішим у його доробку вважають роман *Пелем* (1828), героєм якого став молодий аристократ-денді. У творчості Бульвера-Літтона помітне місце посідає інтерес до пригод, окультизму та історії культури, що яскраво презентує книга *Останні дні Помпеї*. Характерним для його доробку є нагнітання жахів.

Лише у пізній творчості письменник проявив себе в іпостасі футуролога, написавши роман *Прийдешня раса* (*The Coming Race*, 1872), який вважають одним із перших творів наукової фантастики. Твір перевидавався пізніше під назвою *Вріл: сила прийдешньої раси*. Витоки уявлень про спільноту «Вріл» сягають глибин езотеричної думки та фантазій. Вважалося, що її представники контактували зі «світовим розумом», неосяжним сховищем інформації, що існує з моменту зародження Всесвіту, зокрема цю легенду поширювали прихильники ідеї про вплив на життя землян іншопланетної чи підземної цивілізації. Міф про товариство «Вріл» використовували ідеологи нацистської Німеччини, виробляючи власну ідеологію. Ще 1760 р. світ побачила книга лорда Літтелтона *Діалоги мертвих*, у якій описувалися стосунки у Підземному світі між міфологічними персонажами та історичними постатями. Безперечно, версія Бульвера-Літтона (яка вперше була видана під псевдонімом Лоренс Оліфант) має певні перегуки зі згадуваною книгою XVI ст.

Твір був написаний із тонкою іронією, спрямованою на суспільні вади свого часу, і порушує вічну проблему можливості досягнути всезагального щастя на землі. Його герой, американський мандрівник, розповідає про подорож під землю до людей іншої раси, які там поселились із давніх-давен. Його вражає значно вищий рівень інтелекту, суттєво розвиненіша інфраструктура, а відтак і ширші, ніж у землян, можливості. Відкриті ним «люди майбутнього» розповідають мандрівникові про своє походження, звичаї і традиції, релігію, стан науки та мистецтва, особливості економіки та політичного устрою. Однак їхній добробут і щастя насторожують американця, якому інтелектуальна перевага і душевна врівноваженість представників «прийдешньої раси» видаються дещо сумнівними вартостями. Розмірене життя під землею позбавлене того розмаїття, на якому будується життя на Землі. Натомість самі представники іншої цивілізації вважають світ прибульця диким і варварським, що підлягає знищенню.

Сама Леся Українка доволі скептично оцінює «нечувану цивілізацію» підземного народу, змальовану Бульвером-Літтоном. Їй вона здається надто схожою на реальне життя в тогочасній Америці та Англії. Звертає увагу українська письменниця на політичну організацію соціуму, який поділяється на племена, устрій яких має певні відмінності одне від одного. Влада здебільшого належить ватажкові племені, який призначає спадкоємця (але він може бути й вибраним), дорадчим органом ватажкові слугує «колегія вчених», яка Лесі Українці нагадує *Платонову раду філософів-правителів*. Едуард Джордж Бульвер-Літтон у своєму підземному світі панівне місце відводить людям «врілля», які

відрізняються добрим вихованням, міцною силою волі, байдужістю до багатства та відсутністю заздрощів, а відтак уявний світ – це світ без воєн. Спокій і згода панують також у подружжях «врівлі», хоч жінки мають право самі свататися. Таємна сила «врівлі» дає шанси представникам підземної цивілізації вийти на землю, де вони планують знищити більшість людей, окрім геніально обдарованих. Отож, «вищі» створіння з країни комфорту і механічного мистецтва постають чужими і ворожими до гуманітарних цінностей, вироблених упродовж тривалого розвитку історії та культури. Леся Українка емоційно зізнається, що «холод проймає людину» під час читання про такі плани. Прийдешня раса маркується нею як «ворожий рай», відтак аж ніяк не хочеться поспішати до країни «механічної музики, статуй-автоматів, штучного світла, підземних горизонтів»¹⁰. Рецензентка робить висновок, що автор роману розчарувався в будь-яких соціологічних, зокрема й соціалістичних, доктринах, але покладає надії на перебудову «усього людського життя через якесь корінне відкриття наукове»¹¹.

Наприкінці XIX ст. не бракувало нових футурологічних художніх концепцій, відповідних соціалістичній теорії, серед яких Леся Українка виділяє роман американського письменника Белламі *Погляд назад* (*Looking Backward: 2000–1887*), який у перекладі російською відомий під назвою *Через сто літ*. Щоправда, оглядачка відразу називає твір «партацьким», маючи претензії як до «ремісницького» сюжету, так і до очевидної заангажованості письменника.

¹⁰ Українка, Леся. 2021. *Повне академічне зібрання творів*. Т. 7, Луцьк, С. 293.

¹¹ Там само, С. 292.

Едвард Белламі (1850–1898) свого часу був відомий насамперед як авторитетний політичний мислитель християнсько-соціалістичної спрямованості. Задля популяризації близьких йому світоглядних ідей він став писати фантастичні романи. Тривалий час працював журналістом, і цей досвід дозволив йому отримати навички, необхідні для професійного письменника. У доробку автора нараховується понад три десятки оповідань і три романи, із яких найбільшу популярність здобув твір *Погляд назад*.

У майбутньому його герой опиняється під впливом гіпнозу, і, прокинувшись 2000 р., благополучно адаптується в уявній Америці, одружившись із правнучкою колишньої нареченої. Очима прибульця майбутня державна система постає монополістом у промисловості, до якої залучає своєрідне потужне «військо» працівників, у якому служили всі громадяни віком від 21 до 45 років. Заробіток вони отримували у вигляді державного кредиту і житла (у романі вперше описані дебетні карти і супермаркети). Понад прожитковий мінімум оплачується важка та небезпечна робота, а також творча діяльність, яка виводить людину за межі індустріального виробництва. Економічну та соціальну систему майбутнього Белламі називав «націоналізмом», щоб не викликати асоціацій із радикальними соціалістами того часу, та в її описах легко впізнати соціалістичні мантри. Утім, для невибагливого читача пропагандистський твір містив чимало раціонально-привабливого. Книга неодноразово перевидувалася, її наклад перевершив мільйон примірників. Сугестивну силу роману підтверджує той факт, що в Нідерландах навіть була організована партія Белламі, котра проіснувала до середини ХХ ст.

Утім, компіляція матеріалу у творі Едварда Беллами викликала гостру критику Лесі Українки. Особливо її дратував наївний герой, який повсякчас «карається за громадські гріхи XIX віку, розпливається в подиві перед добром нової культури та без упину становить наївні питання людям XX в., а ті без упину читають цілі лекції йому у відповідь, не маючи либонь пильнішої роботи»¹². Майбуття, яке так імponує Беллами, Лесі Українці нагадує «велику нудну казарму, де мешкає армія праці з рядовими, охвицерами, генералами, інвалідами»¹³. Вимуштроване суспільство прийдешнього у неї викликає тільки співчуття, а популяризована автором гордість американців через сто років вбачається міщанством здрібнілих людей, «кошмаром», мертвою схемою, не менше уразливою і в науковому сенсі. Цивілізаційний комфорт (безліч кнопок, автоматів, аеростатів, системи розсилання набутих в крамницях речей тощо) аж ніяк не захоплює Лесю Українку, яка очікує в майбутньому нову людину, збережену природу, правду і красу. Із цього приводу слушну думку висловила Тереза Левчук: письменниця «хронологічно не дочекалася зразків антиутопій, однак вона точно визначила мистецький механізм такого перетворення»¹⁴.

Значно краще враження на Лесю Українку справляє соціально-фантастична книга Вільяма Морріса *Звістки нізвідки (News from nowhere)*, що була реакцією на роман Едварда Беллами *Погляд назад*. Автор

¹² Українка, Леся. 2021. *Повне академічне зібрання творів*. Т. 7, Луцьк, С. 294.

¹³ Там само.

¹⁴ Левчук, Тереза. 2016. "Утопія/антиутопія в контексті жанрового прогнозування Лесі Українки", *Слово і час*, № 7, С. 52.

змальовує систему, у якій «досить мало сил витрачається на виробництво речей, але безмірна енергія спрямована на те, щоб повернутися (наскільки це можливо) до тієї проєкції, коли “все було сакральним”». Як відомо, англійський художник, письменник і теоретик мистецтва Вільям Морріс (1834–1896) за своїми переконаннями був соціалістом, точніше – «емоційним соціалістом» (Фрідріх Енгельс), а його світоглядна позиція скоріше була естетичною платформою. Морріс заснував рух «Мистецтво і ремесло», створив фірму, яка випускала широкий спектр предметів побутового вжитку, що вироблялись із художнім смаком. Пошуки себе в художньому слові юнак розпочав ще в студентські роки. Навчаючись в Оксфорді, він вражав горизонтами своєї лектури і водночас готував себе до чернечого життя, від чого відмовився після мандрівки Францією, яка вразила його архітектурним спадком. Саме тоді він вирішив присвятити своє життя культурі, в руслі якої зумів проявити свої таланти напрочуд розмаїто¹⁵. Більшість сучасних дослідників основною заслугою Вільяма Морріса вважають започаткування нового жанру в англійській літературі – роману-фентезі, якому характерні «кілька уявних світів, особлива образність, жанрова різноплановість, живописність і декоративність»¹⁶. Недарма популярні у ХХ ст. автори з численною аудиторією – Джон Рональд Руел Толкін, Клайв Стейплз Льюїс – із вдячністю

¹⁵ Гопман, Владимир. 2012. *Золотая пыль: Фантастическое в английском романе: последняя треть XIX–XX вв.*, Москва: РГГУ, С. 70–109.

¹⁶ Седых, Элина. 2009. *Творчество Уильяма Морриса в контексте эстетизации Средневековья и взаимодействия литературы с другими видами искусства*: автореф. дисс. ... д. филол. н.: 10 01 03, СПб, С. 6.

згадують свій читацький досвід осягання художнього світу Вільяма Морріса, що свого часу підштовхнув їх до власної творчості.

Роман *Вісті нізвідки, або Епоха щастя* (1891) написаний у формі візуалізації марень. Сюжет тексту відповідає утопічній традиції: герой засинає в Лондоні 1890, а прокидається в тому ж місті в середині XXI ст. та проводить чотири дні у віддаленому часі, який йому ніби сниться. У кінці твору він знову опиняється в XIX ст. Твір отримав схвалення серед багатьох критиків, літературознавців, футурологів. Історик Артур Леслі Мортон зазначав: «...багато хто писав утопії, в які можна було вірити. Але Моррісу вдалося зобразити таку утопічну державу, в якій хотілося жити»¹⁷. Натомість наш сучасник Дарко Сувін у статті *Контрпроект: Вільям Морріс і наукова фантастика 1880-х років*, назвавши низку книг наукового і футурологічного характеру, на які міг спиратися автор під час створення роману, робить висновок, що текст не варто вважати пропагандистським, оскільки альтернативна реальність, зображена в ньому, є радше аналогією до нереалізованих можливостей в емпіричному світі¹⁸. Інше бачення візій Морріса засвідчує Леся Українка, яка акцентує увагу на парадоксі: хоча письменник підкреслював важливість пріоритету свободи особистості в майбутньому, його персонажі з прийдешнього подібні до «вмираючих богів». Її маркування концепції твору як «смеркання богів» асоціюється з поняттям «присмерки Європи», введене Освальдом

¹⁷ Morton, Arthur. 1952. *The English Utopia*, London, 230 p.

¹⁸ Suvin, Darko. 1990. "Counter-Projects: William Morris and the Science Fiction of the 1880s", *Science Fiction Roots and Branches. Contemporary Critical Approaches*, London, P. 7–17.

Шпенглером, котрий передбачав згасання культу-ротворчих поривів людини, здрібнення масштабів її духовних запитів, які витіснятиме пріоритет обслуговування тілесних потреб.

Суспільний поступ Морріс вбачає в досягненні більшої простоти, причому «машиноманію», на відміну від приборчників наукових досягнень, вважає закономірною, але «минучою стадією культури». Морріс справді запропонував утопічну альтернативу непривабливому на вигляд світові споживання, хоча вона не надто детально виписана, а радше оповита романтичною ностальгією. Однак візія майбуття землян англійським письменником скоріше відштовхувала Лесю Українку, яка оцінює ці образи напрочуд жорстко: «...ці Моррісові “прийдешні люде”, зовсім не люде з нашого теперішнього погляду, а манекени для приміряння гарної одежі, автомати для справляння потрібних громаді робіт та добірних забавок»¹⁹. Побачене в результаті часового зсуву покоління постає надто самовдово-леним, а завдання, які воно вирішує в майбутньому, зосереджені передусім на вдосконаленні естетики побуту, досягнення комфорту тощо. Повсякдення людей 2000 р. постає ідилічним, статично-безхмарним, машинальним, без найменших тіней, що нагадує авторці застигли «безкінечні смуги єгипетських барельєфів». Тому врешті квазіжиття у творі – це по суті «повільне вмірання від щастя, від безцільного, непотрібного добробуту», адже «нема боротьби, цієї кінцевої умови життя, нема трагедії, що дає глибіню і зміст життю»²⁰. Такий спосіб життя для

¹⁹ Українка, Леся. 2021. *Повне академічне зібрання творів*. Т. 7, Луцьк, С. 297.

²⁰ Там само, С. 296.

Лесі Українки є показником конання людського духу.

Показово, що мистецтву в суспільстві майбутнього у кращому випадку відведена роль «забавки», бо «чим же іншим має бути мистецтво там, де нема ні боротьби, ні контрастів, ні глибокого страждання?»²¹. Пристрасті, дисгармонії не дають мистецьких імпульсів, вони радше вважаються атавізмом, що належить до сфери медицини. Тому мистецтво по суті стає лише імітаційною декорацією, стилізацією, потіхою, що не відповідає устремлінням справжнього митця. Однак Леся Українка позитивно оцінила вміння автора змалювати живу чарівливість природи на Темзі. Її втішав свіжий колорит пленеру, краєвид, визволений «від плям нашої псевдокультури», що дає зрозуміти: письменницю турбував наступ людини на природу, відсутність екологічної культури.

Поза межами нашого дослідження залишаються рефлексії Лесі Українки над текстами, що були написані на поч. ХХ ст., зокрема есей *Оливне гілля* Моріса Метерлінка, прогностичний філософсько-історичний роман Анатолія Франса *На білому камені*, що є перспективою досліджень, присвячених спадщині Лесі Українки у жанрах нон-фікшн. Але навіть короткий огляд знакових текстів другої половини ХІХ ст. дозволяє констатувати, що уявлення про людей прийдешнього у французькій, англійській та американській белетристиці доволі суголосні: вони постають переважно лише деталями відлагодженого суспільства, по суті жертвами внутрішньої політики деперсоналізації, засліпленими вірою в досягнення

²¹ Українка, Леся. 2021. *Повне академічне зібрання творів*. Т. 7, Луцьк, С. 297.

висот конкордизму. Залишається відчуття, що, не зважаючи на неабиякі футурологічні амбіції, письменники приводять уявне людство прийдешнього до глухого кута. Високі ідеали, які тривалий час були орієнтирами поступу, профануються пласким самовдоволенням міщанством, пріоритетами якого є комфорт для комфорту, повсякчасне поліпшення матеріальних умов життя та ігнорування духовних потреб, що призводить маси до цілковитої моральної загибелі. Брак енергетворчої пасіонарності, орієнтація на безлико-прагматичне облаштування суспільства розчаровували письменницю, яка воліла бачити в майбутті невмирущим прагнення до духового вдосконалення, що вимагає боротьби, жертв і цілеспрямованості, без чого немислима циркуляція культури. Значення статті української рецензентки важко переоцінити з погляду поширення на українських теренах нових ідей і тенденцій.

Водночас пильна увага Лесі Українки до маскультурних передбачень белетристів свідчить про її розуміння важливості художнього образу прийдешнього. Учений, вважає вона, пророкує шляхи майбутнього, публіцист дає їм оцінку, а письменник проживає сталкером зону майбутнього та передає читачеві свої відчуття. Прогнозування – іманентна антропологічна прикмета, яка знайшла максимальне проявлення у художньому слові, і чимало її здобутків припадає на другу половину XIX ст. Попри полемічність зауважень Лесі Українки, а подекуди і досить уїдливі критичні зауваження, все ж вона віддає належне літераторам, які кидають свій погляд у позачасся, віддаючись власній фантазії, інтелігібельній уяві. Їхню місію вона афористично окреслює в останньому реченні статті: «Хто

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема відкривав прийдешність нашому почуттю, той поширює межі вічності нашої душі»²².

Література

Агеєва, Віра. 2007. "Поетичний візіонеризм Лесі Українки", *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*, том 72, С. 3–11.

Гопман, Владимир. 2012. *Золотая пыль: Фантастическое в английском романе: последняя треть XIX–XX вв.*, Москва: РГГУ, С. 70–109.

Забужко, Оксана. 2007. *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*, Київ: Факт, 640 с.

Левчук, Тереза. 2016. "Утопія/антиутопія в контексті жанрового прогнозування Лесі Українки", *Слово і час*, № 7, С. 47–56.

Мокренцов, Денис. 2014. "Літературознавча рецепція пророчої теми", *Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*, том 27(66), № 4, ч. 2, С. 82–93.

Седых, Элина. 2009. *Творчество Уильяма Морриса в контексте эстетизации Средневековья и взаимодействия литературы с другими видами искусства*: автореф. дисс. ... д. филол. н.: 10 01 03, СПб, 43 с.

Українка, Леся. 2021. *Повне академічне зібрання творів*. Т. 5, Луцьк, С. 75.

Українка, Леся. 2021. *Повне академічне зібрання творів*. Т. 7, Луцьк, С. 273, 283, 293, 297, 310.

Українка, Леся. 2021. *Повне академічне зібрання творів*. Т. 13, Луцьк, С. 428.

Morton, Arthur. 1952. *The English Utopia*, London, 230 p.

Suvin, Darko. 1990. "Counter-Projects: William Morris and the Science Fiction of the 1880s", *Science Fiction Roots and Branches. Contemporary Critical Approaches*, London, P. 7–17.

²² Українка, Леся. 2021. *Повне академічне зібрання творів*. Т. 7, Луцьк, С. 310.

ВЗАЄМОДІЯ МОРАЛЬНОГО ЗАКОНУ І ФОРМУВАННЯ МЕТАПАМ'ЯТТЄВИХ СУДЖЕНЬ

Марія Якубовська, Володимир Якубовський

Проблеми інтерпретації тексту в системі інноваційного осмислення психологічної взаємодії текстового архетипу твору, самого твору як історичного, культурологічного, філософського-психологічного, комунікативного, міфологічного, синенергетичного явищ є новим напрямом у теорії літератури. Важливу роль у його осмисленні відіграли вчені Б. Кубланов, Г. Сивокінь, Р. Гром'як, В. Брюховецький, М. Ігнатенко, а в історико-літературних дослідженнях на ідеї рецептивної естетики спиралися М. Яценко, В. Смілянська, Г. Клочек та ін. Такий естетико-функціональний підхід до вивчення парадигми художньої літератури давав можливість досліджувати заховані сенси художніх полотен, шукати їхню взаємодію із системою соціально-психологічної взаємодії.

Досліджувана проблема розглядається як парадигма творення гуманітарної безпеки суспільства, важливим чинником якої є культурологічний складник, що формується як філософсько-психологічний код слова. На прикладі аналізу художньої спадщини Станіслава Лема досліджується ціннісність

художнього тексту як системи естетичних, психо-лінгвістичних смислів у філософсько-екзистенційному відтворенні моделі епохи початку XXI ст.

Науковою основою дослідження послужили праці І. Д. Беха (2012)¹ про систему формування гармонійно розвиненої особистості, роль системи духовних смислів у системі формування людської індивідуальності та праця А. С. Сігінішина (2012) *Метакогнітивні судження як засіб моніторингу пам'яті*², у якій пояснено дію алгоритму метапам'яті.

Людська особистість існує в системі простору і часу. Для дослідження особливостей формування людської індивідуальності важливим є визначення площинного інтелектуального-духовного рівня, на якому знаходиться людська свідомість. Категорія пам'яті є одним із найбільш досліджуваних феноменів у психології, адже вона «є підґрунтям психічного життя людини»³. Завдання метапам'яті – поглиблене дослідження процесів пам'яті, вивчення взаємодії духовних процесів життя людської індивідуальності, можливої здатності до кореляційних процесів на основі ціннісних життєвих смислів людської індивідуальності.

Під час дослідження були використані наступні методи: історичний, культурологічний, синергетичний, герменевтичний, системно-структурний, зіставно-порівняльний аналіз, психолінгвістичний (асоціативний) експеримент із наступним моделю-

¹ Бех, Іван. 2012. *Особистість у просторі духовного розвитку*, Київ: Академвидав, 324 с.

² Сігінішина, Аліса. 2012. "Метакогнітивні судження як засіб моніторингу пам'яті", *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*, вип. 20, С. 254-263.

³ Максименко, Сергій. Соловієнко, Валентин. 2000. *Загальна психологія*, Київ: МАУП, 432 с.

ванням асоціативного поля і його когнітивної структури; порівняльний метод (порівняння результатів рівня мовленнєвої компетенції студентів). Під час дослідження враховувалась введена А. Н. Леонтьєвим тріада компонентів свідомості: психологічне значення, особистісний смисл, чуттєва тканина⁴.

Пам'ять є важливою категорією у системі творення системи художніх творів. Й.-В. Гете справедливо визначав: щоб зрозуміти письменника, потрібно відвідати його країну. Практично у цьому вислові наголошується, що пам'ять є основою дослідження психології творення архетипів художніх здобутків автора. Леся Українка, розповідаючи про створення *Лісової пісні*, у листі до матері наголошує, що вона просто затужила за волинськими лісами. Григор Тютюнник говорив, що немає загадки таланту, є загадка любові.

Погоджуємося із сучасними дослідниками, зокрема із Гаєвською, яка наголошує, що за футуристичними сценами у творах Станіслава Лема приховано психологічний травматичний досвід письменника, який пережив Голокост. Дослідження творчості Станіслава Лема закладене якісно нові системи розгляду поняття метапам'яті в контексті метакогнітивної психології, яка є галуззю психології, досліджує архетипи метапізнання, яке у відповідних дослідженнях⁵ визначається як *метакогніція*.

Ціннісні пріоритети розвитку людства ґрунтуються на Законах морального права, без усвідомлення

⁴ Леонтьев, Алексей. 2005. *Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания*, Москва: Эдиториал УРСС, С. 108–109.

⁵ Савин, Евгений. 2005. *О некоторых направлениях изучения метакогниций в психологии*, Смоленск: Универсум, 263 с.

якого неможливою є побудова правової держави. Система метапам'яті та метапізнання важливі для усвідомлення причиново-наслідкових подій в історії розвитку соціуму: добро повертається, а зло діє за законом бумеранга. Заглиблення в науково-фантастичний світ для Станіслава Лема є своєрідною метафоричною інтерпретацією цих законів, адже найкраще і найглибшинніше виписані закони не будуть працювати в умовах тоталітарного режиму, в умовах недотримання вищих духовних цінностей.

Письменник-фантаст Станіслав Лем – один із найвідоміших авторів ХХ ст. Творчість Станіслава Лема є унікальним джерелом для дослідження системи метапам'яті та метакогніції людської індивідуальності. Освоєння творчого спадку Станіслава Лема світовими культурами починається у системі інноваційних духовно-інтелектуальних координат людства. Книги письменника (зокрема *Кіберіада* і *Зоряні щоденники Тихого*) перекладено багатьма мовами, продано мільйонними тиражами. Збулося багато сміливих футуристичних прогнозів письменника.

Твори Станіслава Лема можна назвати поезією особистого переживання любові і смерті, що набуває вселюдського звучання. Закон Моралі і закон Права повинні ґрунтуватися на системі метапам'яті і метапізнанні людської індивідуальності. Станіслав Лем системою метафоричної оповіді проніс тему Голокосту і свої трагічні спогади у космос як історичний документ, незаперечний факт, який є пересторогою у системі духовного поступу людства.

Більшість наших думок – це віддзеркалення пережитого дотепер досвіду, який повертається системою несподіваних метафор. Як показує дослідження

творів Станіслава Лема, система усвідомленої дійсності формує почуття емоційної втоми, яка формує систему когнітивних метасуджень людської індивідуальності.

Як показує дослідження архетипу творів Станіслава Лема, мозок людини здатний зберігати систему метапам'яті як больовий нерв життєдіяльності людини. Літературна творчість для людського мозку стає своєрідним тренінгом, фізкультурою, що утворює своєрідну захисну оболонку для емоційної рівноваги людини, без якої неможливе формування системи емоційного опору організму життєвим випробуванням. Дослідження механізму формування метапам'яті та, відповідно, метасуджень потрібне в умовах гострих соціальних випробувань, у момент загострення різних конфліктів для формування стресостійкості людини.

Як показує дослідження творчості Станіслава Лема, філософія і психологія художньої комунікації зі світом стає наріжним каменем у системі творення якісно нової моделі квантового мислення в історії людства. Система мислення є психологічною моделлю мисленневих комунікацій, оскільки в основі всіх практичних навичок та умінь людини закладено систему інтуїтивно-психологічних начал, які беруть витоки з духовної екзистенції світу людської індивідуальності.

Про це явище взаємопроникнення світу людської індивідуальності та світу навколишнього соціуму писав Г. Гадамер у праці *Про вклад поезії у пошук Істини*. Духовний світ людини і світу розкривається через осмислення світу, його духовне обживання. О. Потебня розглядав мову як систему формування людської думки через систему

приймів духовно-екзистенційного мислення. Така системна дія є основою формування культурологічної парадигми сучасності. Тому в літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. спостерігаємо вихід на культурологічну арену духовно-екзистенційної діяльності мислення як визначальної дії. Предметом письменницької обсервації стають не зовнішні події, як це було дотепер, а події внутрішнього світу⁶.

Статичність фізична й енергія вибухової сили захована у внутрішній екзистенції. Сила дії слова стала глибинно закоріненою у пласти духовної свідомості людства. Радикальний еkleктизм властивий постмодернізму як художній системі, котра досягла епогею свого розвитку на зламі тисячоліть, сповна відображає еволюцію духовних смислів у царині слова як системної субстанції, яка є наслідком поширення глобалізації у світовому духовному просторі.

Мовні смисли у їхньому історичному закоріненні стають архетипами стабільності і спокою, який так потрібний людській екзистенції в умовах глобалізаційних викликів. Отож, мова стає знаковим архетипом не лише для окремої людської індивідуальності, а й для соціуму, оскільки гармонізує своєю синенергетичною силою навколишній світ.

Трагедія життя Станіслава Лема постійно просвічується в архетипі його творів. У науково-фантастичному романі *Голос Господа* письменник розповідає системою зашифрованих метафор історію свого порятунку 30 червня 1941 року, коли йому довелося виносити трупи розстріляних в'язнів

⁶ Потебня, Олександр. 1996. "Думка й мова", in: *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, С. 23–39.

із тюрми «Бригідки». І лише несподіваний приїзд знімальної групи з Німеччини врятував його від неминучої смерті. Практично всі родичі Станіслава Лема були вбиті у Львові або в концтаборі Белжець, останнього родича Станіслава Лема було вбито під час погрому в місті Кельце.

У романі *Шпиталь Преображення* в образі головного героя Стефана Тшинецького розповідається про погром психіатричної лікарні. Цей роман можна вважати філософською притчею, що розповідає про страждання людей, про які ніхто не бажає чути, про які не можна говорити; але які письменник передає як систему метапам'яті, систему когнітивного метаусвідомлення через архетипи художніх творів. Станіслав Лем був свідком насильства. Ці травми юності знайшли відображення у написаних творах, де міститься незліченна кількість зашифрованих метафор-вказівок, які вказують на травматично-психологічні переживання письменника.

Роман Станіслава Лема *Шпиталь Преображення* увійшов до трилогії *Невтрачений час*, в одному з розділів якого – «Операція Рейнгард» – розповідається про концтабір Белжець.

1972 року в листі до американського перекладача Майкла Кендла Станіслав Лем признався, що історія Раппарта з розповіді Гогарта – це особиста історія письменника. Станіслав Лем наголошував: «Існує надмірне знання про людину, яке змушує художника замовкнути, принаймні в рамках відомих поетик і старих жанрів»⁷. Слушними є висновки дослідниці Гаєвської, яка стверджує, що «експерименти Лема з літературними жанрами і поетиками, його

⁷ Бойченко, Олександр. 2021. "У майбутнє нема вороття", *Збруч*, <https://zbruc.eu/node/107489>.

трансформації звичних наративних схем і гротескна форма, в яку він вмістив свої філософські роздуми, дозволили йому вирватися з цього вбивчого мовчання перед кризою етики і кінця людини»⁸.

У романах Станіслава Лема порушувалися питання, пов'язані з дотриманням права особистості, пошуком ідеальної моделі світобудови, тенденціями розвитку суспільства, роллю інтелектуалістів у сучасному світі, тероризмом, війною, стихійними лихами, літературою й наукою, деградацією людства, конфліктом і співіснуванням цивілізацій. Письменник відстоював ідею удосконалення людини, наближення простого смертного до пізнання божественних витоків світобудови. Він утверджував думку, що без Закону Моралі не існує Закону Права, який є законом людської благодаті.

Станіслав Лем покладає на себе відповідальну місію пророка і викривача зла. Станіслава Лема можна назвати першим і єдиним художником, який відчув, що духовний світ – це щось більше, ніж багаточисельні ідеї, його складники.

З огляду на це, Станіслав Лем сміливо бере на себе піднесену функцію судді. Людська особистість, з точки зору письменника, – це ірраціональне, але водночас доступне розумінню людини, втілене в тріаді: свобода, любов, творчість. Письменник порушує тему прощення і порозуміння, пропонує пізнавальні-евристичні способи мислення, будує філософські моделі суспільства із системою викликів, конфліктів, деструкцій. На рівні метапам'яті досліджує взаємопроникнення часопростової моделі людського буття. Аналіз формування метакогнітивної свідомості

⁸ Gajewska, Agnieszka. *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Wydawnictwo Naukowe UAM Poznań, 313 p.

через призму модерного зображення явищ минулого дозволяє Станіславу Лему вибудувати особливий архетип взаємодії наративу і світу. Навіть коли ми спимо, мозок продовжує старанно працювати. До того ж уві сні рівень його активності ще вищий, ніж вдень.

Творчість Станіслава Лема – це своєрідні бинти на систему травмованої пам'яті, це оголений нерв Всесвіту, який говорить, що злочинні дії вириваються у космічні простори вибуховими хвилями і стають розпеченою магмою, яка рано чи пізно вибухне несподіваними наративними сплесками у майбутньому. Мозок реагує на біль, але сам його не відчуває через відсутність необхідних рецепторів. Хоча цей факт не поширюється на безліч судин, нервів і тканин, якими оточений мозок. Для введення в пам'ять нових спогадів мозку необхідно позбутися старих. Добре, коли людина сама може вирішити, що забувати, а що ні.

Твори Станіслава Лема – це своєрідне розмитнення часу, коли за допомогою метафори наратора відбувається зашифрування коду людського поступу, перенення його на невідомі прощинні обрії.

Станіслав Лем жодного разу не відвідав міста своєї юності Львова, ніколи не згадував і не писав про своє виживання в умовах фашистської окупації; але в системі своїх фантастичних творів він зашифрував найголовніші сили з минулого в майбутнє. Тема самотньої людини в космосі вселенського буття стала наскрізною в його романах, тема морального філософського закону, який керує Всесвітом і стає прелюдією морального закону вищої справедливості домінує у творах письменника.

У творчості Станіслава Лема показано, як зовнішні, так і внутрішні загрози, із якими потрібно боротися в системі творення парадигми демократичного громадянського суспільства. У творчості Станіслава Лема показано, як втілювалася ідея природного права як сукупності загальнообов'язкових принципів, які корелюють інтереси людини і соціуму, і є первинними стосовно державного права, котре трактується як закон природного буття.

Фантастичний складник творів Станіслава Лема, кореляція сюжетних художніх образів, розкриття глибоких сенсів у результаті поєднання непоєднуваного, дослідження психології людини в ізоляції, концепція страждання в дискурсі з ірреальним ходом подій створюють архетипи творчості Станіслава Лема.

Роман *Соляріс* Станіслава Лема є психологічним твором, бо становить епіцентром художньої ваги розповіді боротьбу за душу людини. Тяглість вічних цінностей як архетипи поступу людства стають системою ірреальних площин оповіді великого майстра художнього слова, для якого любов, краса та добро стали маєстатними дороговказами, які наповнюють смислами систему закодованої мегапам'яті.

Романи Станіслава Лема – це проникнення в сакральні таємниці ірраціонального світу, зображення різних біологічних процесів, руху стихій. Спираючись на найтонші пласти підсвідомості мегапам'яті, автор вибудовує громіздку й водночас неймовірно струнку концепцію світобудови. Геніальна художня уява письменника дозволила йому гармонійно поєднувати в карколомних сюжетах вчення і містичні метафоричні ідеї мегапам'яті. Сім небес,

освітлених Сонцем, підказали Станіславу Лему структуру небесних сфер, що лежить в основі світобудови. Ієрархія небесних сфер – Біблійне дерево життя, яке живиться соками божественної енергії.

Філософські закони співвіднесення загального й окремого дозволяють Станіславу Лему на основі дослідження окремих явищ психічної діяльності людини вивчати загальні явища. Система художнього тексту є унікальною структурою, коли в одичному вимірі проектується загальний розвиток людини і людства. Парадигма когніції пов'язана з дослідженням загальних законів пізнання, метакогніція вивчає пізнавальні процеси людської індивідуальності⁹.

Когнітивний рівень свідомості людської індивідуальності тісно пов'язаний зі сприйняттям та аналізом поданої інформації, у процесі активізації функціонування якого відбуваються процеси оцінки, запам'ятовування, забування тощо. На метакогнітивному рівні відбувається усвідомлення когнітивних процесів, накреслюється контроль за ними та відповідний вплив на них¹⁰.

Термін «метапам'ять» був запропонований 1979 року Джоном Флейвелом, який визначив її як знання, моніторинг та контроль людиною власного запам'ятовування. Структура метапам'яті складається з таких процесів: аналіз поставленого завдання та виділення інформації, яку потрібно запам'ятати; вибір стратегії запам'ятовування; постійна

⁹ Величковский, Борис. 2006. *Когнитивная наука: Основы психологии познания*. Том 1, Москва, С. 24.

¹⁰ Савин, Евгений. 2005. "О некоторых направлениях изучения метакогнитивных процессов в психологии", Смоленск: Универсум, вип. 20, 263 с.

оцінка ефективності виконання завдання; зміна стратегій залежно від результату¹¹.

Дослідження творчості Станіслава Лема дозволяє виробити алгоритми функціонування метакогнітивних процесів, які є досить складними і наразі мало вивченими. Герой одного з науково-фантастичних романів Лема *Повернення із зірок* на ім'я Ел Бреґ повертається на Землю з космічної експедиції і не може впізнати рідну планету. Він повертається на Землю через 127 років, хоча для нього тривалість подорожі становила десять років. Елові не дають спокою спогади про загибель колег-астронавтів. Образи героїв романів Станіслава Лема нагадують біженців у далеких галактиках.

Отже, політико-правові та філософсько-естетичні погляди Станіслава Лема є органічною частиною його світогляду, оскільки творення культурологічної світової свідомості у її синергетичному вияві стало визначальним орієнтиром його науково-художньої творчості. На прикладі дослідження творчості Станіслава Лема можемо стверджувати: метакогнітивні судження є високоефективним методом визначення процесів метапам'яті і важливими моделями для визначення парадигми творчості художніх текстів.

У творчості Станіслава Лема чітко осмислюється ідея верховенства права, його смислів та значень, роль права у державотворенні, ідея боротьби за право громадян формувати середовище високої духовності й саморозвитку. Письменник наголошує: критерії, завдяки яким ми контролюємо становлення, розвиток правової компетентності особистості

¹¹ Flavell, John. 1979. *Metacognition and Cognitive Monitoring*, 311 p.

сучасного громадянина, нерозривно пов'язані з реалізацією його можливостей в прямо пропорціональній залежності від гармонії духовного становлення та правового самовдосконалення.

Література

Бех, Іван. 2012. *Особистість у просторі духовного розвитку*, Київ: Академвидав, 324 с.

Бех, Іван. 2019. "Духовна особистість у контексті освітніх викликів", *Рідна школа*, №1, С. 3–7.

Бойченко, Олександр. 2021. "У майбутнє нема ворота", *Збруч*, <https://zbruc.eu/node/107489>.

Величковский, Борис. 2006. *Когнитивная наука: Основы психологии познания*. Том 1, Москва, 433 с.

Волошина, Вікторія. 2011. "Особливості метакогнітивних суджень студентів та їхній взаємозв'язок із самооцінкою", *Студентські наукові записки. Серія «Соціально-політичні науки»*, Острог: Вид. Національного університету «Острозька академія», вип. 3, С. 241–255.

Лем, Станіслав. 2016. *Високий замок*, Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 231 с.

Леонтьев, Алексей. 1993. *Язык и сознание: парадоксальная рациональность*, Москва: Смысл, 432 с.

Леонтьев, Алексей. 2005. *Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания*, Москва: Эдиториал УРСС, 453 с.

Максименко, Сергій. Соловієнко, Валентин. 2000. *Загальна психологія*, Київ: МАУП, 432 с.

Потебня, Олександр. 1996. "Думка й мова", in: *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, С. 23–39.

Савин, Евгений. 2005. *О некоторых направлениях изучения метакогниций в психологии*, Смоленск: Универсум, 263 с.

Сігінішина, Аліса. 2012. "Метакогнітивні судження як засіб моніторингу пам'яті", *Наукові записки Націо-*

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

нального університету «Острозька академія», вип. 20, С. 254–263.

Arbuckle, Tannis. Cuddy, Lola. 1969. "Discrimination of item strength at time of presentation", *Journal of Experimental Psychology*, 81, P. 126–131.

Begg, Ian. Duft, Susanna. Lalonde, Paul. Melnick, Richard. Sanvito, Josephine. 1989. "Memory predictions are based on ease of processing", *Journal of Memory Language*, 28, P. 610–632.

Brown, Roger. McNeill, David. 1966. "The 'tip of the tongue' phenomenon", *Journal of Verbal Learning Behavior*, 5, P. 325–337.

Dunlosky, John. Bjork, Robert. 2008. *Handbook of Metamemory and Memory*, Hillsdale, NJ: Psychology Press, P. 233–245.

Flavell, John. 1979. *Metacognition and Cognitive Monitoring*, 311 p.

Gajewska, Agnieszka. 2016. *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Wydawnictwo Naukowe UAM Poznań, 313 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Вісич Олександра, докторка філологічних наук, доцентка, професорка кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія»

Годунок Зоряна, кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри журналістики та PR менеджменту Національного університету «Острозька академія»

Гомулка Якуб, доктор габілітований, професор Інституту філософії і соціології Педагогічного університету в Кракові

Дахній Андрій, доктор філософських наук, доцент, завідувач кафедри історії філософії Львівського національного університету ім. І. Франка

Кочерга Світлана, докторка філологічних наук, професорка кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія»

Кухарчик Лукаш, доктор наук (PhD), факультет гуманітарних наук Університету Кардинала Стефана Вишинського у Варшаві

Мельничук Тетяна, магістрантка Національного університету «Острозька академія»

Моклиця Андрій, кандидат філологічних наук, доцент кафедри полоністики і перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки

Футурологічний конгрес. Фантастичні світи Станіслава Лема

Остапчук Вікторія, кандидатка філологічних наук, старша викладачка кафедри полоністики і перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки

Сімонов Богдан, студент 4 курсу спеціальності «Журналістика» Національного університету «Острозька академія»

Чик Денис, доктор філологічних наук, професор кафедри іноземних мов і методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка

Шевчук Дмитро, доктор філософських наук, професор, проректор з науково-педагогічної роботи Національного університету «Острозька академія»

Шевчук Олександр, доктор наук (PhD) у галузі культурології, незалежний дослідник

Юхта Валерія, магістр журналістики, незалежна дослідниця

Якубовська Марія, кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри інформаційної, бібліотечної та книжкової справи Української академії друкарства

Якубовський Володимир, інтерн в Комітеті Верховної Ради України з питань цифрової трансформації

Наукове видання

**ФУТУРОЛОГІЧНИЙ КОНГРЕС.
ФАНТАСТИЧНІ СВІТИ СТАНІСЛАВА ЛЕМА**

Колективна монографія

За редакцією

Дмитра Шевчука та Олександри Вісич

Комп'ютерна верстка *Наталії Крушинської*

Дизайн обкладинки *Наталії Стратонової*

Коректори *Олександра Вісич, Ірина Рабчук*

Формат 42x30/4. Ум. друк. арк. 15,11. Обл.-вид. арк. 10,83.

Наклад 100 пр. Зам. № 27–22.

Папір офсетний. Друк цифровий. Гарнітура «Cambria».

Оригінал-макет виготовлено у видавництві
Національного університету «Острозька академія»,
Україна, 35800, Рівненська обл., м. Острог, вул. Семінарська, 2.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

РВ № 1 від 8 серпня 2000 року.