

# Трибуна молодих

---

---

УДК 82-312.9:82343

## КОНЦЕПЦІЯ ВЛАСНЕ ФАНТАСТИКИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ М. І С. ДЯЧЕНКІВ ТА Я. МЕЛЬНИКА)

**С. С. Хороб**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;  
кафедра журналістики; 76018, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка 57;  
e-mail: khorob@ukr.net*

*У статті досліджено особливості фантастичних творів сучасних українських письменників Марини і Сергія Дяченків «Печера» та Ярослава Мельника «Чому я не втомлююся жити». Доведено, що власне фантастика є рівноправним жанром поряд із фентезі та науковою фантастикою.*

**Ключові слова:** *концепція, власне фантастика, сумнів, жанр, М. та С. Дяченки, Яр. Мельник.*

Найбільш поширеним у літературознавчій науці останніх десятиліть є твердження, що фантастику як галузь художньої літератури творять два магістральні жанри – фентезі та наукова фантастика. Але, будучи в основному контрастними та чітко означеними (як у поетикальному, так і в тематичному аспектах), вони все ж залишають частину простору для функціонування ще однієї форми цього метажанру – власне фантастики. Керуючись термінологією, запропонованою О. Стужук [14], вказуємо, що поряд існують й інші означники – “чиста фантастика” (М. Назаренко), фантастичний жанр (В. Державин) чи жанр фантастичної літератури (Ц. Тодоров).

Теоретичним підґрунтям будуть слугувати основні положення праці французького структураліста Цветана Тодорова «Вступ до фантастичної літератури», що по суті є знаковою для розгляду цього питання. Адже після її опублікування почався фаховий літературознавчий аналіз фантастики як такої. Ця праця викликала і викликає безліч дискусій і суперечок, але саме цей вчений посідає центральне місце серед дослідників, які вивчають фантастику.

Термін “phantastike” можна виводити ще з праць Платона, який акцентував на двох напрямках мистецтва, – вміння створювати реальність, подібну до реалістичної, і створювати такий художній світ, який не має відповідників у навколишній дійсності. Проте, як зауважив польський дослідник Кшиштоф Бак, поняття фантастичного, фантастики все ж появились не як продукт певної естетично-художньої практики, а як результат “теоретичної мета рефлексії” [18]. Тому, з одного боку, термін є “конотаційно не обтяжений” [18], але з іншого – така його семантична відкритість провокує доволі значні розбіжності у використанні цих означень. Щодо останнього твердження, то зауважимо, що нерідко такий жанр взагалі не розглядається і не виокремлюється.

Дослідники хорватської літератури стверджують, що праця Цв. Тодорова мала відчутний вплив на розвиток їхньої художньої постмодерної фантастики, бо основні постулати його монографії свідомо чи несвідомо застосовували письменники другої половини ХХ століття. Щодо української літератури, такого припущення зробити не можемо, та й загалом фантастика в національному постмодерні виступає радше як прийом, а не як самостійне явище. Тому варто сказати, що приклади власне фантастики в основному беруться з літератури ХІХ та початку ХХ століття («Страшна помста» Миколи Гоголя, «Журавель» Юрка Юрченка, «Київські відьми» Ореста Сомова, «Як нажито, так і прожито» Х. Купрієнка, «Огненний змій» Пантелеймона Куліша тощо), коли існування реального та ірреального було умовою (або можливістю) в межах панівної течії в літературі. Тому ставимо перед собою завдання віднайти твори власне фантастики на сучасному етапі розвитку українського письменства та простежити їхню жанрову трансформацію.

Коли мова йде про теорію жанру власне фантастики, то окрім французького структураліста, варто вказати і на статтю українського науковця з діаспори Володимира Державина (1899-1964), котра була, зрештою, й надрукована набагато раніше – 1927р. («Вступ до фантастичної літератури» Ц. Тодорова – 1970 р.). Український дослідник, подібно до Цв. Тодорова, відчував потребу у виокремленні певної групи творів у самостійний жанровий різновид, правда, тільки на основі творів романтизму. Називаючи фантастику особливим поетичним жанром на прикладі твору Миколи Гоголя «Страшна помста», В. Державин не визнає значення окремого елемента змісту чи мотиву, а тільки в “їх внутрішньому співвідношенні й угрупованні, (...) в їх часовій послідовності, причиновій залежності й алогічному або контрастному способі поєднання” [4]. Як нам видається, так відкидати значення тематики все ж не варто, бо саме незвична подія, а надто ж її як внутрішньо-текстова, так і зовнішня рецепція становлять важливу формотворчу функцію для образного жанру.

Власне, теорія Цв. Тодорова і побудована навколо особливостей сприйняття реципієнтом твору, де ця ознака, на його думку, є взагалі

домінуюча і визначальна. Поняття “фантастичне”, вважає учений, формує як “сумнів, що відчуває людина, якій знайомі лише закони природи, коли спостерігає ірреальне явище”, чи “фантастичне існує доти, поки зберігається ця невизначеність” [15, с. 20] (переклад наш. – С. Х.). Таку тезу варто застосувати хіба до різновиду власне фантастики, але аж ніяк до всього прошарку такої літератури, бо ж у фентезійних чи науково-фантастичних творах такого роду коливань немає, що назагал не робить їх менш фантастичними.

Однак розглядаючи теоретичні положення французького структураліста, варто пам’ятати, що фантастика в його розумінні пов’язана з позалітературним явищем, а саме з протиставленням цього поняття реальності та вигадці, відтак – виявленням певної реакції на це.

Теза про двоякість подій чи нерозуміння їх як читачами, так і головними героями притаманна романові «Печера» (2010) сучасних українських письменників-фантастів Марини та Сергія Дяченків, творчість яких є надзвичайно багатоплановою, бо ж, практично, всі жанри, які охоплює метажанр фантастики, присутні у їхньому творчому арсеналі. Фантастична, а, отже, незрозуміла з позиції об’єктивної дійсності, подія не так вривається у їхнє життя, як оприявнюється. У творі – дві сюжетні лінії – тваринна (світ Печери) і людська (об’єктивна художня реальність), і добру половину твору читач на інтуїтивному рівні відчуває їхню переплетеність, але пояснити, яким саме чином це відбувається, не може. Зрозуміло, що йдеться про тваринні природно-навальницькі інстинкти, котрі притаманні кожній людині і які по-різному проявляються. Але оскільки це фантастичний роман, то підсвідоме цілком може опинитися у реальній дійсності ще й у матеріалізованій формі. Проте письменники все залишають на балансі, на межі віри/невіри, без пояснень і налаштувань, тому сумніви не покидають реципієнтів до кінця роману.

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

Боязнь навіть обдумати свої/не свої вчинки у Печері призводять до безмежного страху, а відтак до абсолютної неусвідомленості власної

натури. Тому по суті весь твір не що інше, як шлях боротьби із самим собою, із своєю натурою, її пізнання і прийняття себе самого.

Загалом Печера – це складний психоаналітичний образ-комплекс, символ підсвідомості, що акумулює в собі витoki страхів і неврозів, інстинктів і заплутаних асоціацій. Вони матеріалізуються у позасвідомих і водночас конкретних тваринах-персонажах. Їх можна поділити на хижаків різного рівня небезпечності: сааги, схрулі, барбаки, тхолі та світ царн, світляних жуків і їм подібних. Між ними весь час відбувається боротьба за виживання й утвердження сильніших, топтання чи нищення слабких. Врешті, згадаймо античного філософа Платона, який “ситуацію пізнання” “передає через алегорію печери, в глибині якої прикуті до стіни невольники бачать лише тіні, що бовваніють біля входу в печеру. Ці тіні – чуттєві враження, подoba справжнього світу” [12]. Як бачимо, ейдос (ідея) Платона по-своєму актуалізується в сучасному фантастичному творі.

На центральному образі-характері Паули/царни художньо реалізовано фантастичну ідею-концепцію – можливість існування набутого везіння для людей з “антивіктимною поведінкою”, своєрідної зброї проти смерті, оригінальної перепустки “в безсмертя” [5, с. 119]<sup>1</sup>. Для цього, зрозуміло, існує конфлікт між двома групами людей, кожна з яких по-своєму зацікавлена в дослідженні світу такого типу, як Паула, яка змогла уникнути, як здавалось, неминучої смерті/загибелі завдяки своїй удачі, особистісним інстинктам. Та найголовніша ірреальна риса її натури не тільки приверне увагу до неї невідомих їй вищезгаданих людей, а й спонукає до закоханості в неї таких сильних і складних інтелектуальних особистостей, як Раман Кович та Тритан Тодін.

Лінія Рамана Ковича пов’язана також із приборканням свого “внутрішнього звіра”-хижака – через творчість, через театр, через сцену як майданчик вивільнення своїх істинних бажань, страхів, інстинктів. Адже він, як і кожна творча особистість, – “це деяка двоїстість або синтез парадоксальних властивостей” [17, с. 145], і в такого типу людей найсильніше – це “його власне творче начало, що зжирає більшу частину його енергії”, “а на все інше залишається надто мало” [17, с. 147]. Марина Дяченко певний період працювала актрисою українського столичного театру імені Івана Франка, тому тема мистецтва, а особливо її побічний, “закулісний” аспект, прописаний надзвичайно проникливо і достовірно. Загалом, саме Раман Кович своєю приналежністю до театральної діяльності презентує особливість власне фантастики – розмивання меж між духовним і матеріальним, між фантастичним та реальним. Здається, що міркування З. Фрейда написані саме про цього героя: “Воно (сновидіння. – Х. С.) є здійсненням бажання. (...) Воно було побудовано за допомогою надзвичайно складної інтелектуальної діяльності. Та, пізнавши

<sup>1</sup> Тут і далі, покликаючись на роман «Печера», вказуватимемо лише сторінку. – Авт.

цю істину, водночас зупиняємося перед цілим рядом питань. Якщо сновидіння, згідно з його тлумаченням, являє собою здійснене бажання в його реалізованій формі, то звідки постає та дивна і химерна форма, в яку втілюється останнє? Які зміни зазнають думки, перетворюючись у сновидіння, про яке ми згадуємо після пробудження? Звідки виникає той матеріал, котрий перероблюється в сновидінні? Звідки походять відзначені особливості думок, наприклад, ті, що суперечать одна одній?» [16, с. 123].

Реальне життя і мистецька сцена, підсвідомий світ Печери і художній простір/діяство наскільки тісно переплітаються, що різниця між ними інколи й зовсім зникає. Провокативну, наскрізь підтекстову виставу, яку все ж інсценізує режисер про нічне печерне життя, а значить про потаємне і сильних, і слабких світу цього, забороняють, бо усвідомлюють і передбачають в прямому значенні “велику силу мистецтва” на свідомість глядачів. Свої дії герой пояснює наукою, “...бо всі ми, всі, хто ходить під Печерою, дозволяють собі про неї забути” (с. 159). На щастя, геніальне творіння Ковича записує на відео Паула і, всупереч офіційній забороні влади, починає прокручувати на одному з телеканалів. Фінал відкритий, як і притаманно іншим романам Марини та Сергія Дяченкам: який вплив матиме “оголена” правда про власні інстинкти, якщо про це почнуть задумуватися всі, впізнавши себе у блискучій грі акторів про підсвідоме? Тут так і напрошується справедливе твердження дослідника мистецтва і психоаналізу Л. С. Виготського: “Не потрібно особливої психологічної проникливості для того, щоб помітити, що ближні причини художнього ефекту приховані в підсвідомому і що, тільки проникнувши в цю сферу, ми зуміємо підійти упритул до питань мистецтва” [3, с. 89].

А стосовно «Печери» Дяченків, то тут доречно згадати оповідання Валер'яна Підмогильного «Ваня» (1919). У ньому письменник художньо досліджує “печерний” рівень людської психіки, в даному випадку семилітнього хлопчика, “незнищеності дикого” [6, с. 62], атавістичного інстинкту озвірілості, коли він добивав з Митьком уже мертве тіло улюбленого собаки Жучка, якого через сказ батьки вимушені були застрелити. На протигагу «Вані» В. Підмогильного, де акцентується на негативах неусвідомлених інстинктів дитиною, що призведе її до серйозного захворювання – неврозу, у романі Дяченків художньо декларується сумнів (що завжди присутній в основі поетики фантастики) у потребі знання/незнання власної неусвідомленої сутності. При всій різниці творів та їх авторів, тут наявна спільна точка дотику – сила позасвідомих інстинктів.

Ще один герой твору Марини та Сергія Дяченків – Тритон Тодін презентує позицію людини влади, яка намагається контролювати такі процеси і водночас охороняти від небезпеки такий рідкісний людський екземпляр, як Паула. У Печері йому відведено місце егеря, людини, яка

дивиться на тваринні інстинкти людськими очима. Тому він контролює і свої вчинки. Образ долі з античної драми, що тільки наглядає, може зіставлятися весь час із образом Тодіна. Намагаючись довести непотрібність усвідомлення власного ества, останній аргументує це питанням: що було б, якби ніхто не зміг реалізувати всю агресію в її природній формі? І навпаки, якби всі усвідомили свою сутність – хижака/жертви, чи стало б простіше жити? До речі, у читача, майже до кінця роману, існує сумнів у тому, хто такий Тристан Тодін: він щиро полюбив незвичайну дівчину, є її справжнім охоронцем чи холоднокровною людиною експерименту, охоронцем цінної моделі, а чи тим і іншим водночас. Інтрига, побудована на фантастичній ідеї, як і повинно бути, розкривається тільки наприкінці твору: читач остаточно усвідомлює, хто є хто.

Постать іншого талановитого сучасного українського письменника Ярослава Мельника може засвідчити дивний факт нашого літературознавства: твори, які, без сумніву, є фантастичними, такими не називаються. Навіть з цього приводу існує термін: “прихована фантастика”. Візьмемо до уваги деякі його оповідання зі збірки «Чому я не втомлююся жити» (2010), які варто розглянути крізь призму власне фантастики. Оповідання, що дало назву цілісній прозовій книзі, на наше переконання, є найсильнішим, найталановитішим, бо відповідає на одвічне питання: в чому сенс життя?

Читаючи оповідання «Чому я не втомлююся жити», згадується у різних ракурсах твердження Цв. Тодорова про те, що “у творах фантастичного жанру повинен бути присутнім сумнів” [15, с. 70]. Справді, від початку і до кінця твору “фантастичне ставить нас перед дилемою: вірити чи не вірити?” Центральною є тема безсмертя, вічного життя індивідуумів. Здається, стільки століть людина мріяла про продовження людського існування в реальному житті, про конкретні засоби віддалення смертної години. Про це свідчать різновиди національного фольклору різних народів (скажімо, казки про живу і мертву воду в слов’ян), міфології (зокрема, релігійні міфи чи міфи еллінів про богів, які існують вічно), ідеї художників слова чи філософів, починаючи з античності (Сократ, Платон, Арістотель та ін.). Так, “поруч з власне буттям Платон концептуалізує мислення про небуття, яке виступає не як просте відкидання сутнього, як “знаковість” буття – інобуття” [12, с. 477]

У цілому, не приймаючи міркування Ц. Тодорова про те, що “чудесне і незвичайне – жанри, з якими чергується фантастичне” [15, с. 36], а радше риси/особливості фантастики як такої, використовуємо його термін “фантастичне-незвичайне” для того, щоб передати пафос (як одну з особливостей поезики, за М. Кодаком) твору Ярослава Мельника. І справді, головний герой Діо Коперейк, очима якого подаються події з точки зору сьогоdnішнього дня, – надзвичайні. Він живе вже кілька тисяч років, бо, щоразу постарівшись, йому роблять чергову пересадку мозку в Державному Центрі Другого Народження, трансплантувавши

його в молоде і красиве тіло корпа – “істоти, як дві краплі води” схожої на людину, “з мозком, позбавленим розуму” [7, с. 69]<sup>1</sup> до операції. Зношене тіло викидають геть. Він уже змінив сім тіл, проживши сім життів.

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

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

Таким чином, за центральною подією: вибір старим дідусем свого майбутнього тіла двадцятирічного корпа і шляхом роздумів, спогадів, повернення в минуле автор піднімає вічні проблеми: безсмертя і природної/штучної кончини, винаходу і моральних утрат, бо ж прогрес у медицині, як і в будь-якій галузі, це водночас і регрес тіла і душі (розуму), фізіологічного/фізичного і духовного/душевного, різних нюансів Добра і Зла в їх взаємопереплетенні і водночас протиставленні – любов, почуття і логос, розум, фантастичне й реальне, надзвичайне і ймовірне тощо.

Як і в творах зарубіжної літератури (проблему безсмертя в них глибоко дослідив Анатолій Нямцу [11, с. 26-36; 10, с. 455-473]), у Ярослава Мельника відчутні як оригінальні, так і схожі ідеї-висновки, проте у власному мікросвіті свого твору. Так, уже в заголовку книги й одной-

---

<sup>1</sup> Тут і далі, покликаючись на збірку «Чому я не втомлююся жити», вказуватимемо лише сторінку. – Авт.

менного оповідання «Чому я не втомлююся жити» концептуально та всім твором автор аж ніяк не утверджує останню “можливість задовільнити “одну, але жагучу пристрасть” – померти” [10, с. 472]. В українській літературі смерть як благо художньо проголошується не у фантастичних творах, а в підтексті романтиком Ю. Яновським (новела «Лист у вічність» із роману «Вершники»), але листоноша не має права померти, поки не подасть знаку про початок повстання, експресіоністом В. Стефаніком («Новина») чи талановитою продовжувачкою стефаніківської традиції В. Мастеровою («Брати») та ін.

На відміну від, скажімо, оповідання Ф. Фюмана «Коханий ранкової зорі», де вічна старість сприймається як життєва каторга, головному герою Яр. Мельника загалом імпонує такий безсмертний спосіб життя. Адже кожного разу, відвідуючи вже вкотре Центр Другого Народження, де йому мають робити пересадку мозку, він хвилюється, бо це можливість викликати до життя нові почуття, нові стосунки, відносини... Тому, попри все, перемагає вітаїзм життя, його життєствердність, позитив у смислі існування... Це все-таки протилежно до міркувань героя оповідання П. Молнара (угорського письменника-фантаста) «Останній довгожитель», в яких “...час утратив будь-яку цінність” (...) і “це усвідомлення безконечності часу (...) викликало у вас нечувано потужний спонукальний чинник... ваше життя ніби повернулось назад і стало подібним на зоологічне або рослинне існування” (Цит. за Нямцу: 10, с. 472).

Та не забуваймо про жанрову особливість власне фантастичних творів, про особливий “характер розробки мотиву безсмертя в фантастиці ХХ ст., який обумовлений тим, що “специфічна поетика” таких художніх витворів “дозволяє авторам моделювати найбільш неймовірні ситуації, стани і мотивування” [11, с. 31], що й спостерігаємо в оповіданні Яр. Мельника. Адже, створюючи можливі стосунки між такими ж безсмертними, як і головний герой, автор показує їх протиприродність, нелогічність та неможливість з точки зору предків, тобто сучасників: “Нерідко зустрічалося, через кілька поколінь, колишне подружжя, але тепер кожен в якості іншої статі. Бувало, що матері, помінявши тіло на чоловіче, жили, самі того не підозрюючи, зі своїми дочками або синами, що стали жінками. Батьки, які отримали в якийсь момент жіночі тіла, розділяли ложе з синами, що залишилися вірними своїй природній статі і не знали (адже нерідко проходила тисяча років), з ким вони живуть, кого люблять” (с. 81). Та автор мотивує “божевільність” цивілізації «Діленрема», порівнюючи її з не меншою потворністю вчинків предків, тобто сучасників: “Але хіба у них не було свого безумства – всі ці війни, коли вони вбивали один одного, як тварини, і якось ледь не знищили саму планету термоядерними бомбами?” (с. 81)

Та, зрозуміло, є й ряд особливостей художньої розробки теми безсмертя в Яр. Мельника, що по-своєму близькі до відомих у світовій фантастиці. Насамперед це відчуття того, що після чергового омолодження



втрачаються теплі, родинні стосунки, глибокі почуття, які були в першому житті: до матері, дружини, дітей... оточуючих. Починається відчуження, байдужість одне до одного. Адже втрату того мікросвіту сімейності, що робить чоловіка і жінку чи матір і дітей найріднішими, неможливо замінити розумом, усвідомленням того, хто перед тобою, коли все інше – зовнішність, постава, хода, колір очей, звички, а найголовніше – вік. Той самий тільки мозок.

До речі, про розум. Головний герой, спостерігаючи за рідними чи уже нерідними йому людьми, за собою, своїми відчуттям, реакціями на бачене, чує з окремих реплік-діалогів, робить глибокі узагальнення, весь час чи час від часу, повертаючись у минуле і порівнюючи його з сучасним. Він цілком справедливо роздумує про пам'ять і почуття, які ще можуть зберігатися одне або два життя, не більше. Він бачить, як втрачають сенс ті поняття, які в предків багато важили ("сім'я, близькість, спорідненість, смерть, заборона інцесту"). Він розуміє, яка кардинальна різниця між реальною смертю в минулому, щирим оплакуванням втрати рідних, тими драматично-трагедійними відчуттями і станами, які зараз просто неможливі: пародія на похорон, пародія на смерть, зникнення понять шляхетності, благородства предків при їхньому не вічному, а короткочасному в межах вічності, житті.

Інше оповідання з цієї ж книги «Мій Барабанкін», де людські індивідууми перетворюють себе у тварин, мотивуючи це неочікуваним поясненням: "коли-небудь люди зрозуміють, що плоть – не священне табу, а матеріал для творчості. Кожен почне творити себе" (с. 26). Цей твір презентує тодорівську "тему ти", де головним є інтенсивний вплив головних героїв на навколишній світ та самих себе. Початок твору одразу викликає заперечне відчуття – це неймовірно-фантастично, адже Барабанкін (головний персонаж), який "завжди жив, як хотів, не дивлячись ні на кого: і через те був щасливий" (с. 25), захотів змінити свою зовнішність з людської – в лісовика, а з лісової тварини – в свійську, в корову, а наприкінці твору – в... ангела. І те, що для його дружини чи реципієнта спершу здавалося жакхливим і немислимим, згодом сприймається як можливе/ймовірне в майбутньому. У це повірять і відчує на собі його друга половина, а врешті-решт і читач.

Загалом реципієнт відчуває при першому враженні зовнішньої парадоксальної фантастичності глибоку ідею – спротив проти стандартизації людини, адже "кожен з нас неповторний всередині, а зверху – наче всі ми, мільярди, зійшли з конвеєра одного і того ж заводу" (с. 27). Але художнє вираження цього (на відміну від, скажімо, шістдесятників, зокрема, Василя Симоненка "Ти знаєш, що ти людина" чи ти – "безліч все-світів різних") будується на фантастичній концепції, на фантастичному припущенні. І коли в романі чи повісті воно вимальовується поступово, адже це дозволяє зробити більша епічна форма, то в оповіданні/новелі це поставлено, так би мовити, в центр твору, бо тут також відтворено, за

І. Франком, цілий “світ у краплі води”. Адже, виявляється, якщо людина може носити маску на обличчі, прикриваючи свої справжні почуття, то чому вона не може міняти своє тіло, свою природну зовнішність, відчуваючи себе при цьому щасливою і роблячи це щиро й відкрито. Не випадково один із читачів Франції у своїх враженнях про українського письменника (правда, тоді він фігурував як литовський чи французький прозаїк) пише про те, що Ярослав Мельник з вражаючою переконливістю порушує питання про табу, які обмежують людську свободу.

Тема Бога і всього священного у збірці Ярослава Мельника «Чому я не втомлююся жити» весь час зринає прямо чи опосередковано. Скажімо, штрихом автор піднімає її й у вищезаналізованому оповіданні «Мій Барабанкін». Але якщо спочатку головний герой висловлює єретичну, навіть на сьогодні, думку (“Якщо Бог є, то я – перша людина, що зруйнувала форму, створену Богом” (с. 27)), то у фіналі Барабанкін не випадково захотів перетворитися в молодого ангела, освітленого сонцем, який випромінював “рівне заспокійливе сяйво”. Таке завершення твору можна аргументувати по-різному. Але цікавими й дискусійними постають проблеми Всевишнього й сакрального у власне фантастичних чи, ширше, фантастичних витворах.

Та й загалом у всій фантастичній літературі неодноразово можна зустріти питання/ідею: навіщо Бог, якщо я безсмертний? як саме оприявнюється Бог? Тому оповідання «Вдома у Бога» із цієї ж книги малої прози Яр. Мельника цілком постає у контексті цілого ряду інших фантастичних творів європейської літератури, зокрема з оповіданнями Горана Петровича із циклу «Острів» [13]. В українського письменника можна зрозуміти ейдос (ідею) шляхом діалогу/ дискусії людини і Бога, а за ними – відомими релігійними постулатами («Бог – у кожному», «Бог є все і у всьому», «Бог – це дух, голий дух», «Не чини перелюбу» та ін., серед яких чи не найголовніший, що рухає думку – «Бог може перебувати у подобі кожного з вас»), і звичайними земними міркуваннями про високе, сакральне. Але через фантастичну умовність (реальна зустріч із Господом) автор спонукає задуматися над такими питаннями: чому не тільки звичайній, простій грішній людині, як Колька і Катька, але й нерідко інтелектуально багатій, начитаній важко повірити в істинність усіх приписів Божих, якщо не сприймати їх механічно, на віру, не вдумуючись в сутність аж до головного (то є Бог чи немає?)

Врешті, згадаймо, що Леся Українка категорично не сприймала окремі євангельські заповіді (“Якщо тебе б’ють в одну щоку, підставляй іншу”). Звідси “заклик до покори і самозречення” викликав у неї спротив, тому в «Одержимій» та «В катакомбах» вона як художник слова виступає “проти духу рабства” [8]. Тому й навіть на сьогодні ці ідеї, віра/невіра в Бога, є не простими, а складними для деяких людей, і тому не варто їх спрощувати чи примітивізувати.

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

Близький в ідейному спрямуванні (“Бог є всюди”, “Бог – у кожному з нас”) і твір сербського письменника Горана Петровича «Ближній» із збірки малої прози «Острів та інші оповідання» (2007) [13]. Точкою типологічної подібності творів українського й сербського письменників є якраз не канонізований образ Ісуса Христа, а ближчий до фольклорного відображення (скажімо, в народних легендах він постає у вигляді убогого старця, зокрема, в О. Афанасьєва [1], як у Горана Петровича, чи в подібні звичайнісінького чоловіка Кольки – головного героя в Яр. Мельника. Загалом глибокі дослідження у цьому аспекті в зарубіжній літературі здійснив А. Нямцу, в українській – В. Антофійчук. Уже заголовок твору (а, як на мене, то і «Мій Барабанкін», і «Вдома у Бога», і «Ближній» – це новели з класичним несподіваним фіналом, однолінійним сюжетом, двома-трьома персонажами і тією психологічною напругою, що тримає читача до завершення твору).

Зав’язка твору сербського автора базується на несподіваному стукоті в двері однієї із квартир багатоповерхівки біля першої години ночі. Це змусило Якова, головного персонажа, відчинити двері і побачити нещасного “зігнутого старушка” у вкрай бідному одязі: “...щось на кшталт сорочки, із тих – без комірця, довгої до колін, із потороченої краями, з вицвілими кольорами” (с. 140), який забув, де він живе, звідки прийшов і для чого. Напруга зростає, попри одноманітність пошуку квартири, в якій мав би жити старий чоловік. Блукальці по суті шукають помешкання цілу ніч. І тільки під ранок, на самісінькому вершечку високої будівлі, що нагадувала сучасну Вавилонську вежу, старушок все згадує, дякує і прощається: “Якось блаженно усміхався. Через двері проходив ще зігнутий, але на ходу випрямлявся, струсонув волоссям, догола скидаючи сорочку з плечей і спини (...) шелест дихання переходив у шелестіння пір’я, той горб розкривався парою великих крил” [13, с. 150].

Отже, пошуки Бога, його нагадування про себе, пізнання самого себе, відкриття в собі милосердя і доброти, що в плінних буднях, сімейних, професійних та суспільних турботах якось притуплюються, ще

раз по-своєму піднімаються у творі. І якщо в українського письменника і реципієнт, і головний персонаж сумніваються (це, справді, Бог чи Колька?) від початку і до завершення твору (власне, Цв. Тодоров наголошує, що цей сумнів може бути з двох сторін), то в сербського письменника цей сумнів приходить аж у фіналі новели і спонукає ще і ще раз вдумливо і повільно перечитати твір (то це був Бог?)

Ідея Яр. Мельника, очевидно, взята з Біблії. На це вказують інтертекстуальні зв'язки. Бо ж “тяжкоязикий” і “тяжкоустий” Мойсей, який, як відомо, зовсім не мав дару красномовності, але устами Бога і своєю подобою говорив із своїм народом, бо йому Господь сказав: “...Я буду з устами твоїми, і буду навчати тебе, що ти маєш говорити” [2, с. 77]. Концепція твору вкраїнського автора з точки зору реалій життя – фантастична. Бог приймає подобу не дуже грамотного п'янички Кольки (“маленького, худенького, з почервонілим носом, з облізлою головою”) (с. 49), всього у ластовинні, та мовить вустами Господа небуденно, незвично. І власне, ота подвоєність: відоме/невідоме, тимчасове/вічне, буденне/високе, низьке/сакральне, людина/Бог викликає сум'яття душі, віру/невіру. Та повернення до епізоду з Біблії про Мойсея і вибір Господом його на поводиря ізраїльського народу при відсутності в останнього вроджених рис для цього та окремі точки дотику із тугомовним, не вельми освіченим персонажем твору Яр. Мельника говорять про те, що в художньому світі окремі біблійні ідеї, колізії, образи, ситуації можуть накладатися на фантастичні і давати при талановитості письменника добрий художній ефект. Адже і український, і сербський письменники прагнули, “враховуючи можливе, допустиме в дану епоху – надприродне, містичне трансформувати і осмислити як реальне, сучасне, тобто максимально приблизити його до понять і ідеалів середньої людини” [10, с. 207].

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

### *Література*

1. Афанасьев А. Народные русские легенды / А. Н. Афанасьев. – Новосибирск: Наука, 1990. – 270 с.
2. Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. – Донецьк ОБФ «Східноєвропейська МІСІЯ», 2010. – 1358 с.

3. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Ростов н/Д: Феникс, 1998. – 480 с.
4. Державин В. Фантастика в «Страшній помсті» Гоголя / Володимир Державин; Упоряд. В. Агеева // Сорочинський ярмарок на Невському проспекті: Українська рецепція Гоголя. – К.: Факт, 2003. – С. 252-265.
5. Дяченко М. і С. Печера: Роман / М. і С. Дяченко; пер. з рос. О. Негребецького; Художн.-оформ. І. В. Вдовиченко. – Харків: Фоліо, 2010. – 316 с.
6. Мельник В. О. Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої полю ХХ ст. / В. О. Мельник. – К., 1994. – 320 с.
7. Мельник Я. Чому я не втомлююся жити: збірка прози / Ярослав Мельник. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – 208 с.
8. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія / Марія Моклиця. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – С. 50. – 242 с.
9. Назаренко М. Режим доступу: [nevmenadr.net/nazarenko/sf.php](http://nevmenadr.net/nazarenko/sf.php).
10. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монография / А. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.
11. Нямцу А. Современная фантастика (проблемы теории): Учебное пособие / А. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2004. – 80 с.
12. Платон. Лексикон античної словесності / Платон; за ред. М. Борецького, В. Зварича. – Дрогобич: Коло, 2014. – 730 с.
13. Петрович Г. Острів та інші видіння: Переклад з серб. / Г. Петрович; Художн.-оформлювач Л. Д. Киркач-Осипова. – Харків: Фоліо, 2007. – 315 с.
14. Стужук О. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ-ХХ ст.) / Олеся Стужук / Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2006. – 18 с.
15. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров; Перев. с фр. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.
16. Фрейд З. Толкование сновидений. Зигмунд Фрейд. 3-е изд. стер. / З. Фрейд; Пер. с нем. – Харьков: Книжний Клуб «Клуб Семейного Досуга»; Белгород: ООО «Книжний клуб «Клуб семейного досуга», 2015. – 512 с.
17. Юнг К. Г. Собрание починений: В19 т. Т.15.Феномен духа в искусстве и науке / К. Г. Юнг; Пер. с нем. – М.: Ренессанс, 1992. – 320 с.
18. Bak K. Todorov and after: kilka refleksji o wspólczesnych Badaniach nod fantastyką / Krzyszof Bak // Horyzonty wyobraźni: fantazji i fantastyczność we wspólczesnej Zając. – Kraków: Instytut Filologii Romańskiej UJ: Wydawnictwo “Scriptum”, 2012. – 249 s.

---

*Стаття надійшла до редакційної колегії 06.09.2016 р.  
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Голодом Р.Б.*

**THE CONCEPTION OF PURE FANTASTIC IN MODERN  
UKRAINIAN LITERATURE (ON THE MATERIAL OF WORKS  
BY M. AND S. DIACHENKO AND YA. MELNYK)**

**S. S. Khorob**

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;  
Department of Journalism, Faculty of Philology;  
76018, Ivano-Frankivsk, Shevchenko Str., 57;  
phone +380 (342) 59-60-74; e-mail: khorob@ukr.net*

*The article investigates the peculiarities of the fantastic works by modern Ukrainian writers Maryna and Serhii Diachenko «Pechera» («The Cave») and «Chomu ya ne vtomliiuisia zhyty» («Why I Never Tire of Living») by Yaroslav Melnyk. It argues that pure fantastic is an equal genre of the fantastic literature along with fantasy and science fiction.*

**Key words:** *conception, pure fantastic, doubt, genre, M. and S. Diachenko, Ya. Melnyk.*