

ФАНТАСТИКА И ТЕХНОЛОГИИ

(памяти Станислава Лема)

**Сборник материалов Международной
научной конференции**

29–31 марта 2007 г.

САМАРА
2009

УДК 82.09
ББК Ч 486
Ф 22

В сборник включены материалы, представленные авторами на Международную научную конференцию «Фантастика и технологии (памяти С. Лема)», проходившую 29–31 марта 2007 года в Самарском государственном аэрокосмическом университете.

Редакционная коллегия: А. Ю. Нестеров, Е. Р. Кузнецова.

Печатается по решению редакционно-издательского совета Самарского государственного аэрокосмического университета.

ISBN 978-5-904214-19-7

© Коллектив авторов, 2009

ПОНЯТИЕ И ПРОБЛЕМА ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Ирина Саморукова (Самара, Россия)

КОНСТРУИРОВАНИЕ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРЕ

Предмет рассуждений данной статьи – конструкция фантастического в самой литературе и в дискурсе о литературе – филологических и культурологических работах.

Фантастическая литература в ее жанровом многообразии и фантастическое (в литературе, в искусстве) – понятия не тождественные. Впрочем, речь идет не столько о понятиях (здесь как раз можно было бы развести жанровую фантастику как предмет поэтики и истории литературы и фантастическое как предмет философских дисциплин, к примеру, эстетики), сколько о данных непосредственного опыта столкновения с фантастическим в литературе. И здесь всякий скажет, что какой-либо фантастический жанр (от готического романа до научной фантастики) немислим без фантастического и в то же время в нем всегда есть нечто «реальное», разумеется, слово это берется в кавычки.

Таким образом, фантастическое в литературе следует осмысливать как 1) принадлежность литературной конструкции; 2) нечто, фундированное представлением о «реальности», проникающим в литературу, если угодно, «мимезисе» в ауэрбаховском понимании.

Третий момент, который нас интересует, это вклад Станислава Лема в своеобразную «реконструкцию» и фантастического, и собственно литературной фантастики, т.е. научно-фантастического жанра. Лем здесь становится и отправной точкой рассуждений, и основным «примером».

1. Самый очевидный и типологически ранний способ конструирования фантастического – это репрезентация фантастического как «онтологического», как безусловного атрибута модели мира в производстве. Внутри мира произведения это фантастическое позиционируется как имманентное качество условной реальности. Таковы имеющие мифологический генезис фантастические существа и чу-

десные предметы волшебной сказки, встреча с которыми не вызывает у героя никакого удивления, чудовища и драконы эпоса. Сюда же можно отнести инопланетных существ и технические атрибуты некоторых жанров научной фантастики. «Онтологическое» фантастическое – термин, возможно, не слишком точный – конструируется как принадлежность мира, отделенного от читателя некой дистанцией – пространственно-временной и ценностной. Если мир волшебной сказки по отношению к миру читателя находится «нигде» («в некотором царстве, некотором государстве») и воспринимается весь как чистый вымысел (вспомним определение сказки В.Я. Проппом как произведения с установкой на вымысел), то мир, например, эпоса, где тоже встречаются фантастические существа и предметы, принадлежит к абсолютному прошлому, а мир научной фантастики – к «абсолютному будущему». Иными словами, если эпическая фантастика находится внутри мифа об идеальном прошлом, то подобные конструкции в научной фантастике создают миф об идеальном будущем. «Онтологическое» фантастическое по определению не связано с мотивом тайны (в жанрах, где доминирует такая фантастика, гораздо чаще встречается формула приключений) и постулируется как принадлежность идеальной (со знаком плюс или со знаком минус) реальности. Следует заметить, что в произведениях Станислава Лема «онтологическое» фантастическое, предельно рационализированное, технологически и научнообразно описанное, является только условием развития сюжета, в основе которого всегда лежит мотив тайны. Точнее, внутри «онтологического» фантастического у Лема – в «Солярисе», «Непобедимом», в рассказах и повестях о Пирксе или Йоне Тихом – вызревает иное фантастическое, о котором будет сказано чуть позже.

Если говорить о фантастических жанрах, то мифическая модель фантастического «онтологического» наиболее последовательно воспроизводится сегодня в жанре фэнтези. По мнению Б. Дубина, фэнтези – это неоконсервативная по своей идеологии реконструкция мифа, когда важной становится проблематика неконфликтных (героических) идентичностей. Онтологическое фантастическое здесь вытесняет/ подменяет/ апроприирует реальность. Роль такого фантастического в современной культуре можно определить как эскапистскую.

2. Следующая конструкция фантастического – фантастическое «конвенциональное» – имеет отношение к системе литературы. Здесь речь идет прежде всего о литературных жанрах. Фантастические жанры воспринимаются таковыми только на фоне так называемых нефантастических (назовем их «реалистическими», «миметическими») жанров. В этом плане средневековый рыцарский роман, например, не может считаться жанром фантастическим, так как не противостоит никакому другому жанру, где бы миметически конструировался повседневный опыт. Фантастические жанры, как подчеркивает Ц. Тодоров, возникают вместе с современной системой литературы, с конца 18 века [1]. Тогда же оформляется реализм как тотально детерминированный рациональными основаниями способ репрезентации мира. Фантастическое здесь проблематизирует рационально объяснимое. Постепенно формируются формулы и жанры, в которых разрабатываются модели этой проблематизации. Дж. Кавелти – известный специалист по массовой литературе – а большинство фантастических жанров сегодня относятся именно к ней – называет две таких формулы: «тайна» и «чуждые существа и состояния» [2]. Конвенциональность фантастического в данном случае – не только в нормативности самих литературных конструкций (готический роман, фэнтези, произведения о вампирах и прочих «чуждых существах»), но и в некой базовой конструкции самой реальности в сознании реципиента, с которой соотносится мир фантастического произведения. Миметическая конструкция у читателя и автора фантастического произведения актуализируется именно благодаря ее деформации в самом фантастическом жанре. Внутри жанра фантастическое детерминировано законами жанровой модели.

Если говорить, например, о современной фантастике, включая сюда научную фантастику и различные разновидности фэнтези, то она противостоит такими «миметическим» жанрам массовой литературы, как детектив, женский роман, боевик, хотя все чаще и чаще возникают гибридные формы, вроде мистических (фантастических) боевиков. Это, кстати, свидетельствует о том, что сама граница между фантастическими и нефантастическими жанрами в современной культуре фактически стерлась. Стирание этой границы связано прежде всего с изменением самих представлений о реальности, с кризисом репрезентативности искусства, которое все чаще воспро-

изводит так называемую превращенную реальность, то есть конструкцию реальности в сознании и символическом языке различных социальных групп. При этом современная эпоха характеризуется кризисом любых тотализирующих объяснительных моделей, по Ж.Ф. Лиотару – метанарративов, а именно метанарративы и обеспечивают господство единого представления о реальности.

Стирание границ фантастического и миметического имеет место не только в массовой литературе: это общее явление литературы и искусства нашего времени. В качестве примера можно назвать творчество В. Пелевина, В. Сорокина, Лм. Липскерова, «Элементарные частицы» М. Уэльбека.

По мнению С. Лема, современная фантастика началась с «Войны миров» Г. Уэллса. «...Уэллс, – пишет он в своей автобиографии, – первым взобрался на ту высоту, с которой открывался вид на возможности жанра в самых крайних его проявлениях. Он предвидел облик катастрофы и предвидел верно» [3]. Ф. Джеймисон также выделяет «Войну миров» как «образцовое произведение» научной фантастики XX века в силу его особой «реалистической» проблематики, связанной с цивилизационными и нравственными последствиями империализма [4]. Это стирание границ миметического и фантастического присутствует и в творчестве бр. Стругацких, в таких романах, как «Миллиард лет до конца света», «Пикник на обочине», «Гадкие лебеди» и др., где фантастическое буквально врывается в повседневную жизнь, выявляя ее глубинные проблемы. От научной фантастики (по выражению Б. Дубина – технического проекта) здесь мало, что остается. Фантастическое здесь часто становится разновидностью аллегории на тему современности и ее перспектив. Подобную фантастику социолог литературы Б. Дубин называет социально-философской, рассматривая ее как условно-эстетическую реакцию на проблемы социального взаимодействия в современном обществе [5]. В отличие от «онтологических» конструкций, в фантастической «конвенциональной» между миром читателя и миром, где присутствует фантастическое, складываются те же отношения контакта и дистанции, что и в художественном тексте миметического типа. Отсюда, думается, такое напряженное отношение советской цензуры к текстам С. Лема и братьев Стругацких. Стирание границы между фантастическим и миметическим происходит и в различных видах социальных дистопий.

Что касается Станислава Лема, то он почти всегда удерживается внутри научно-фантастического жанра, если под ним понимать, как уже было замечено, «технический проект». Современная проблематика последовательно переносится Лемом в технократическое будущее. В центре его произведений – проблема освоения космических пространств и технологическая ортопедия земных возможностей человека. Возможен ли продуктивный контакт с другими мирами, их успешная колонизация – задается вопросом фантаст и отвечает – нет, поскольку мы проецируем на другие миры свои модели мировосприятия и поведения. Проблема «проекции» лежит в основе «миметической» составляющей его произведений.

Однако у С. Лема присутствует и иной вид жанровой фантастики, которую можно назвать «симуляционной». Речь идет, в частности, о сборнике «Абсолютная пустота», состоящем из рецензий на никогда не существовавшие произведения художественной и научной литературы. Следует заметить, что Лем вообще любит реферировать и рецензировать никогда не существовавшие тексты и теории. Таких мест немало, например, в «Солярисе». По признанию самого писателя, это пристрастие выросло из своеобразной забавы обозревать несуществующие научные открытия. «Миметический» момент здесь состоит в достаточно точном воспроизводстве того или иного типа дискурса. В данных фантастических жанрах – они весьма распространены в литературе постмодернизма (один из последних примеров книга Р. С. Каца (Р. Арбитмана) «История советской фантастики» [6]) – вымысел (можно было бы назвать его и имитацией) выявляет особенности современного мышления, его тупики и парадоксы, на вскрытие этой парадоксальности работает и авторская ирония. Такой иронической фантастики у Лема немало и внутри собственно научно-фантастического жанра и дистопий. Ярким примером здесь является «Футурологический конгресс». В этом произведении внутри будущего, где в силу истощения ресурсов и перенаселенности нашей планеты, апробируются химические способы гармонизации кричащих социальных противоречий, возникает еще одно будущее, где эти противоречия вроде бы успешно решаются при помощи различных химических модуляторов ощущений и восприятия мира. В повести выясняется, что эти модуляторы на самом деле являются тотальными симуляторами. На самом деле вместо прекрасного технократи-

ческого мира с безоблачным существованием имеет место полный распад цивилизации, который и скрывается измененным состоянием сознания полуразложившихся обитателей этого «дивного нового мира». Это ошеломляющее героя открытие в финале произведения разоблачается как видимость, сон Йона Тихого, отравленного особым газом счастья, который только апробируется в будущем первого порядка. Герой «Футурологического конгресса» постоянно пребывает в состоянии неуверенности: действительно ли имеет место то, что он видит воочию, или это кажимость, иллюзия. Вот здесь мы подходим к третьему способу конструирования фантастического.

3. Назовем этот способ конструирования фантастическим «функциональным». Его исследованию посвящена монография французского структуралиста Ц. Тодорова «Введение в фантастическую литературу», написанная на рубеже 70-х годов. В этой работе Ц. Тодоров ставит перед собой задачу дать структурное описание тематики фантастических жанров. Согласно этой задаче, фантастическое должно пониматься как функция элемента внутри поэтической структуры. Фантастическое трактуется как внутрисюжетная функция, как момент сюжетного развертывания. Здесь важнейшим становится мотив тайны и сомнения героя и идентифицирующего свою позицию с ним читателя в статусе происходящего, которое представляет собой загадку, не объяснимую рационально. «Последнее прибежище века рационализма», – так определяет Ц. Тодоров фантастическое в исследуемых им произведениях Я. Потоцкого, О. Бальзака, Э. По, П. Мериме, Ги де Мопассана и других подобных авторов. Внутри самого художественного мира разыгрывается конфликт детерминированной реальности и фантастического, которое законами изображаемой реальности детерминировано в данном месте сюжета быть не может, то есть представляет собой загадку. Такое фантастическое неустойчиво в самом сюжете произведения: оно часто получает в финале объяснение. Именно такая конструкция, по Ц. Тодорову, и есть истинное, чистое фантастическое, ибо четко обозначает границы познаваемой реальности, какой бы она ни виделась автору, герою и читателю. Ц. Тодоров пишет о том, что «золотой век» фантастической литературы подобного типа остался в прошлом, что уже в конце 19 века она исчерпывает свою продуктивность. Думается, что ученый не прав, ибо у Лема фантастическое «функциональное» имеет

место практически во всех научно-фантастических произведениях. Герой у него всегда сталкивается с загадкой, которую невозможно объяснить всеми имеющимися у него в наличии научными теориями (неважно, что многие из них сами представляют пример симуляционной фантастики), на которую невозможно эффективно воздействовать всеми имеющимися техническими ресурсами (которые можно считать онтологической фантастикой). Разобраться с тайной может только человек, опирающийся на свои собственные силы, на свой нравственный потенциал. «Функциональное» фантастическое является сюжетообразующим в «Солярисе», в «Непобедимом», в «Гласе господ» – подлинных шедеврах Станислава Лема. Роган в финале «Непобедимого» оказывается в мире «мушек» – крошечных примитивных самовоспроизводящихся механизмов, уничтоживших все живое на планете Регис Ш, блестяще справляющихся со сложными техническими аппаратами и выводящих из строя мозг человека. При этом герой Лема вступает в контакт с загадочными механическими существами практически безоружный, ничем не защищенный. Встречаясь с необъяснимым и коварным, он принимает его таким, каково оно есть, и это помогает герою Лема выжить, сохранив человечность. Очень важно, что в сюжете подобных произведений тотальная рациональная и технологическая колонизация фантастического не происходит: здесь отсутствует гармонизирующий финал. Оно остается так до конца и не освоенной тайной.

4. Четвертая конструкция фантастического рассмотрена подробно в книге Роже Кайуа « В глубь фантастического» [7] и связана с самим актом восприятия созданного в произведении мира. Фантастическое здесь понимается как результат акта рецепции. Формирование этой концепции связано с практиками сюрреализма, с так называемым измененным состоянием сознания. Правда, Кайуа не рассматривает литературу, а сосредоточивается в основном на анализе опыта восприятия визуальных изображений. Это фантастическое, по мнению мыслителя, рождается из реализации метафоры (ее буквализации) и развоплощения аллегории. Неслучайно в книге Кайуа большое место занимает анализ алхимических эмблем и различных когнитивных аллегорий XVI–XVII веков. Фантастическое сосредоточено в реципиенте, культурный опыт восприятия которого обнаруживает брешь.

Подобной концепции фантастического, но уже применительно к литературе, придерживается и М. Уэльбек в своем эссе о творчестве Г. Ф. Лавкрафта. Он пишет, в частности: «Претворить жизненные восприятия в беспредельный источник кошмаров – вот дерзкое «пари» для всякого писателя-фантаста» [8].

Фантастическим «рецептивным» может стать и то, что не воспринималось как таинственное в момент его создания. Иными словами, продуцирование фантастического эффекта могло не входить в задачу создателя того или иного изображения. В какой-то мере заявления о «мифологической фантастике» есть демонстрация фантастического рецептивного, ведь живой миф всегда принимается за самую реальность. Роже Кайуа не относит к фантастическому гротеск, в частности, Иероним Босх для него не является фантастическим художником. Но думается, что столь часто встречающиеся в культурологических и литературоведческих работах рассуждения об «эссенциальном» фантастическом, фантастическом как таковом, которые в одну кучу валят и сказочную фантастику, и романтический гротеск, и мотивы готического романа и приемы, имеющие явно аллегорический характер, каковые мы встречаем, например, у Достоевского или Салтыкова-Щедрина, являются примерами именно рецептивной конструкции фантастического, которая фундируется миметическим модусом восприятия мира самих исследователей. Для этого модуса вполне релевантна причинно-следственная детерминация, прерывающаяся лишь в особых состояниях сознания – бреда, сна, болезни, художественного вдохновения. Внутри литературы такая конструкция, как мы видим, не редкость. Она становится и предметом изображения. Для «рецептивного» фантастического очень важно, чтобы свидетель необычайных, таинственных, загадочных явлений, как это ни парадоксально звучит, контролировал собственную рецепцию, то есть понимал субъективный характер необычных видений.

С. Лем относится к подобному способу конструирования фантастического иронически, что весьма наглядно демонстрирует уже упоминавшийся «Футурологический конгресс». Здесь Йон Тихий, оказавшись под воздействием умиротворяющего газа, пытается контролировать свое рецептивное состояние путем причинения своему телу всяческого вреда – пощечин, царапин и пр., ну а сама химическая утопия в результате такого контроля оборачивается дис-

топией. В «Солярисе» «гости» оказываются совершенно реальными, сотканными из плоти и крови, а вовсе не продуктами воспаленного воображения. Следует заметить, что рецептивное фантастическое может быть частью других конструкций фантастического, в частности, фантастического функционального, но остается им до тех пор, пока не обретает своего «объективного» в пределах мира произведения характера.

В заключении следует отметить, что различные конструкции фантастического в творчестве Станислава Лема становятся предметом художественной рефлексии, важнейшим проявлением которой является ирония. Эта ирония базируется на самом способе работы Лема с языком, с различными типами символических порядков и прежде всего с научно-техническим дискурсом. Предельно рационализированный, этот дискурс в рамках жанра научной фантастики обнаруживает свою фантастическую природу и тем самым проблематизирует свою универалистскую претензию на описание реальности. Взгляд из говорящего языком науки «абсолютного будущего», направленный на проблемы современной культуры, позволяет Лему не только «предвидеть облик катастрофы», но и усомниться в возможностях ее сугубо рационалистического моделирования и технологического преодоления. Наукообразное описание реальности часто выглядит абсурдным и наивным, как в «Предисловие автора к предыдущим изданиям «Рукописи, найденной в ванне». Роман «Рукопись, найденная в ванне» (1961 г.) – пример фантастической аллегии, дистопия на тему тоталитарного государства. Здесь по цензурным соображением действие перенесено в Америку, в Пентагон, который и является таким саморегулирующимся тоталитарным агрегатом. В «Предисловии» же, якобы созданном в четвертом тысячелетии и представляющим собой научный комментарий к обнаруженным запискам, тоталитарное государство описывается в терминах специалиста по архаической древности. Здесь говорится о некоем государстве Аммер-Ку времен династии Пресынидов и о капищах Кап -Э- Таала, одним из которых и был Пентагон. Ирония здесь создается за счет полной неадекватности наукообразного описания реальности, которая на собственном опыте слишком хорошо знакома читателям С. Лема. Субъект этого живого опыта почти всегда присутствует в его произведениях в лице героя, с позиции которого ведется повествование. Субъективизация

повествования сопротивляется любым попыткам тотального объяснения мира, его универсализирующего истолкования, она всегда оставляет в нем лазейку для случайности, лакуну для загадки и тайны. «... Мое перо, – писал С. Лем в своей автобиографии, – притягивают два противоположных полюса. Один из них – это случайность, второй – организующая нашу жизнь закономерность. Чем было все то, в результате чего я появился на свет и, хотя смерть мне угрожала множество раз, выжил и стал писателем, и к тому же писателем, который пытается сочетать огонь и воду, фантастику и реализм?» [9]. Все творчество писателя, по его собственному свидетельству, является попыткой ответа на этот вопрос, ответа, который никогда не может быть признан исчерпывающим.

Список использованной литературы:

1. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С.70–71.
2. Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. № 22 (1996). С.33–34.
3. Лем С. Моя жизнь // Лем С. Собр. Соч. в 10-ти томах. Т.1. М., 1992. С.16.
4. Джеймисон Ф. О советском магическом реализме // Синий диван. № 3. 2004.
5. Дубин Б. Литература как фантастика: письмо утопии // Дубин Б. Слово-письмо – литература. Очерки по социологии современной культуры. М., 2001. С.27.
6. Кац Р. С. История советской фантастики. СПб., 2004.
7. Кайуа Р. В глубь фантастического. СПб., 2006.
8. Уэльбек М. Г. Ф. Лавкрафт: против человечества, против прогресса. Екатеринбург, 2006. С.71.
9. Лем С. Моя жизнь // Лем С. Собр. Соч. в 10-ти томах. Т.1. М., 1992. С.8.

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК ЛОГИЧЕСКИЙ ПАРАДОКС

Существенная проблема, с которой сталкивается литературовед или философ в любого рода рассуждении о фантастическом, заключается в отсутствии внятного определения этого понятия. Ситуацию с фантастическим можно сформулировать в виде вопроса: о чём именно рассуждает исследователь, используя понятие фантастического и сводимы ли те значения, в которых употребляется это слово, к некоторой общей схеме отношений или объектов, которая позволила бы однозначно заключать о том, что в данном конкретном случае при данных определённых условиях мы имеем дело именно с фантастическим, а не с чем-то иным? Попытка дать ответ на этот вопрос в контексте рецептивно-семиотической концептуальной схемы составляет тему настоящего рассуждения.

Существующий ряд формулировок, разъясняющих данное понятие, весьма обширен. Следует в первую очередь указать на определение А. и Б. Стругацких: «Фантастика есть отрасль литературы, подчиняющаяся всем общелитературным законам и требованиям, рассматривающая общие литературные проблемы (типа: человек и мир, человек и общество и т.д.), но характеризующаяся специфическим литературным приёмом – введением элемента необычайного» [1. Т.2Д. С.347]. Далее на определение Цв. Тодорова, где «фантастическое есть особое восприятие необычайных событий», так что «фантастическое возникает лишь в момент сомнения – сомнения как читателя, так и героя, которые должны решить, принадлежат ли воспринимаемые или явления к «реальности» в том виде, как она существует в общем мнении» [2. С.69, 30]. И в завершение этого перечня – на разъяснения Р. Лахманн, связывающие фантастическое с сомнением и случаем [3. С.149]. Не трудно увидеть, что приведённые модели рассуждения апеллируют к способам введения понятия художественного произведения в предметное литературоведческое исследование и используют для определения фантастического набор терминов, характерный для соответствующей традиции: для Стругацких – это традиция русского формализма, для Тодорова – структурализм, для Лахманн – постструктурализм. В качестве обще-

го момента здесь выступает неартикулируемое убеждение в том, что фантастическое – это определённое отношение, возникающие между элементами системы художественной или эстетической коммуникации.

Если фантастическое – это, действительно, отношение между элементами в системе коммуникации, то задача определения понятия фантастического предельно проста: необходимо лишь выявить конечное число элементов данной системы и тип связывающего их отношения, обозначаемого как «фантастическое», чтобы иметь возможность дедуктивно вывести любое допустимое для данной системы значение «фантастического». Поскольку количество элементов коммуникации крайне мало и в простейшем случае состоит из трёх (отправитель – сообщение – получатель), то эта задача не выглядит устрашающей.

Рецептивно-семиотическая модель художественного произведения в эстетической коммуникации состоит из 9 элементов, локализуемых на трёх уровнях (естественный язык, текст, эстетический объект), исследуемых соответственно лингвистикой, поэтикой и эстетикой. Приведём данную модель [4. С. 51–59]:

Отправитель информации	Естественный язык	Получатель информации
Субъект высказывания Идеальный автор	Текст, фиксированная речь высказывание	Адресат, Идеальный читатель
Имплицитный автор	Эстетический объект	Имплицитный читатель

Выделение трёх уровней или слоёв в том, что обозначается как «художественное произведение», подразумевает наличие в нём трёх типов семиозиса, т.е. невыводимость значений, получаемых на одном уровне, из системы отношений другого уровня (скажем, невозможно дать ответ на вопрос, что такое эстетический объект, реализующийся в акте чтения данного конкретного произведения, на основании анализа биографии его реального автора или использо-

ванных им конструкций естественного языка) и вытекающее отсюда требование различения при анализе семантики, синтаксиса и прагматики каждого из трёх уровней. Простейший способ определения понятия фантастического связан с тем, что оно может быть понято как особая характеристика семантического, синтаксического или прагматического отношения на уровне естественного языка, текста или эстетического объекта. Таким образом, мы получим 9 элементарных способов употребления термина фантастического или, другими словами, 9 возможностей определения значения термина «фантастическое», понятых в качестве правил, определяющих условия истинности того предложения или высказывания, по отношению к которому они могут быть употреблены.

В соответствии со сказанным можно конкретизировать вопрос о фантастическом: какой именно должна быть характеристика семиотического отношения, чтобы она была одинаково применима к каждому из измерений семиозиса в каждом из слоёв художественного произведения? Метафорически этот вопрос можно было бы сформулировать так: что такое чудо и как его нужно определить в отношении к художественному произведению?

Гипотеза (т.е. объясняющая модель, полученная абдукцией), с помощью которой мы в данном рассуждении попытаемся дать ответ на сформулированный вопрос, заключается в том, что с «чудом» как определённой характеристикой семиозиса мы имеем дело тогда, когда исследуемый семиотический процесс не может быть проверен на истинность/ложность в контексте корреспондентской теории. Другими словами, это ситуация, когда метаязык формальной логики не может быть применён для определения истинного положения дел в языке-объекте. Следует оговориться, что исследуемая и пока не определённая характеристика семиотического отношения, позволяющая обозначить его как «фантастическое» – это признак, описывающий свойство отношения в языке-объекте, так что с самого начала должна быть исключена проблема метаязыкового правила и неприменимости понятий истина/ложь к грамматике, нормирующей правила употребления языка-объекта. Весь пафос рассуждения заключается в том, что фантастическое возникает тогда, когда в языке-объекте наличествуют ситуации, по отношению к которым перестаёт работать грамматика, позволяющая с помощью

трёх логических законов получать истинные высказывания как выражающие или отражающие определённое наличное в реальном опыте восприятия положение вещей, безотносительно к субъекту данного реального опыта.

Если допустить, что гипотеза верна и термин «фантастическое» обозначает логическую невозможность определить условия, при которых высказывание истинно или ложно, то можно утверждать, что фантастическое изоморфно или тождественно логическому парадоксу, поскольку парадокс – это и есть невозможность определения истинности высказывания без наложения на процедуру определения дополнительных ограничений. Поскольку у парадокса есть чёткое формальное определение, то можно утверждать, что данное определение и даст нам искомую характеристику семиотического отношения, классифицируемого как фантастическое. Поскольку парадокс есть автореферентное или самоприменимое отрицание, т.е. отрицание отрицания [5. С.242, 243]¹, то фантастическое есть такое семиотическое отношение, правилом которого является самоприменимость отрицания. Если сказанное верно, то конечная формулировка подлежащего ответу вопроса выглядит так: если правилом семиотического отношения, которое обозначается как фантастическое, является автореферентное отрицание, где под отрицаемым понимается конкретное семиотическое отношение, то как именно реализуется данное правило в семантике, синтаксисе и прагматике каждого из трёх слоёв художественного произведения? Нам представляется, что это тот вопрос, который позволяет перевести литературоведческие и философские рассуждения о фантастическом от уровня собирания разрозненных фактов, наблюдений и заметок к созданию полноценной теории фантастического, концептуальная схема которой позволила бы работать как с единичными фактами, изображёнными в произведениях (семантическими элементами), так и с определениями жанра или направления.

Прежде чем рассмотреть, каким образом фантастическое реализуется в каждом из слоёв или уровней художественного произве-

¹ Ср. там же: «Парадокс возникает тогда, когда удаётся сконструировать противоречие, принадлежащее самоприменимому [selbstbezüglich] предложению, а такое противоречие всегда обнаруживает оба элемента самоприменимости и полного отрицания. Это положение дел можно сформулировать и так, что парадокс появляется тогда и только тогда, когда отрицание применяется к самому себе [bezieht sich auf sich selbst] и таким образом выполняет условие как отрицания, так и самоприменимости».

дения, отметим, что сам факт обращения к исследованиям в области логики подразумевает первичность синтаксического измерения семиозиса по отношению к семантике и прагматике. Таким образом, определение фантастического, связывающее все измерения, будет выглядеть так: фантастическое есть прагматически усваиваемое значение, обусловленное синтаксическим правилом образования логического парадокса. Прагматическое отношение «знак-субъект» подразумевает для данного определения наличие внешней для высказывания-объекта нормы, отвечающей на вопрос, каково правило адекватности, связывающее вещь и интеллект для корреспондентского отношения, являющегося условием истинности данного высказывания. Под «усвоением» понимается распознавание данного высказывания его субъектом в соответствии с данной прагматической нормой. Под «значением» для семантики как отношения «знак-объект» имеется в виду отсылка к внешнему для высказывания и им обозначаемому объекту. Соответственно без учёта синтаксического измерения мы были бы вынуждены каждый раз заново апеллировать к трансформирующейся исторической норме, довольствуясь перечислением наличных содержаний, возникающих на фоне той или иной традиции, парадигмы или концептуальной схемы. Однако поскольку сама историческая норма и историческое сознание функционируют в соответствии с определённым правилом [6. Т1. С. 158-230; 7.; 8.], лежащим вне временных или исторических рамок, фиксирующих возможные содержания и их трансформации, постольку на первый взгляд бесконечно варьируемая диалектика прагматики и семантики регулируется внятным синтаксическим правилом, т.е. законом- или правилосообразным соотношением знаков в системе.

Итак, на уровне естественного языка фантастическое функционирует в собственном смысле слова как логический парадокс. Примером являются известные парадокс лжеца и парадоксы Б. Рассела, где синтаксическая структура подразумевает предикат с значением тотального отрицания, отрицающий в силу самоприменимости себя как понятие, выражающее существенный признак субъекта. Важно, что парадоксальность сохраняется лишь при условии, что, обозначая само себя, высказывание не становится предложением метаязыка или грамматическим правилом, так что фраза вида «я лгу» не переводима в правило «я лгу, что я лгу». Можно было

бы вполне представить себе фразу «я молчу», которая, будучи произнесённой вслух и обозначая буквально «я не говорю», отрицает действие говорения, осуществляемое субъектом, т.е. отрицает негативную самоприменимость данного высказывания, лишая слушателя возможности определить условие, которое сделало бы данное высказывание истинным: интерпретация «я молчу» как «я молчу, что говорю» всего лишь установило бы новое правило, в соответствии с которым «молчание» следовало бы употреблять в случаях, для которых раньше использовалось «говорение».

На уровне естественного языка не может идти речь о том, что его семантика создаётся или функционирует в соответствии с синтаксическими правилами: первичные моделирующие системы (или языки-объекты) с необходимостью обладают корреспондентской связью с реальным опытом восприятия носителя данного языка. По этой причине фантастическое функционирует здесь исключительно синтаксически: на семантическом уровне оно может быть представлено формулировками «отсутствующее значение», «ускользающий денотат» и т.п., которые выражают непонимание интерпретатора как невозможность воссоздания им смысла для отсутствующего значения или означаемого для отсутствующего обозначаемого (и в этом существенное отличие фантастического не только от метаязыковых конструкций, не распознанных интерпретатором в языке-объекте, но и от банальных случаев отсутствующего значения при наличии смысла типа классического примера Г. Фреге «самый медленно сходящийся ряд» [9. С. 231]). Таким образом, фантастическое в семантике естественного языка отсутствует, и это отсутствие фиксируется прагматически, как констатация неспособности интерпретатора высказывания при соблюдении принципа герменевтической доверительности получить истинное значение данного высказывания. Термины, фиксирующие эту неспособность, могут любыми, от «бесмыслицы» до «птичьего языка».

На уровне художественного текста как фиксированной речи вместо «парадокса» впервые появляется термин «фантастика» или «фантастическое». Прежде чем рассмотреть, каким образом структура логического парадокса проявляет себя в поэтике, отметим два принципиальных осложнения или свойства языка, проявляющихся на этом уровне, тем более, что нам представляется вполне допусти-

мым утверждение, что именно эти свойства являются условием возможности фантастического в том виде, в каком мы его интуитивно обозначаем термином «фантастическое».

Первое свойство, которое характеризует художественный текст, противопоставляет его по способу соотношения синтаксиса и семантики нехудожественным текстам или предложениям уровня естественного языка. В естественном языке это соотношение установлено с априорной необходимостью, которая может быть проинтерпретирована с точки зрения исторического или индивидуального опыта, с точки зрения предустановленной гармонии и, наверное, со многих других позиций: важно, что соотношение знаков и правила этого соотношения в предложении «стул стоит на полу» никоим образом не регулируют семантику «стола» или «стула», так что денотат каждого отдельного знака данного предложения может быть обозначен абсолютно независимо от того или иного синтаксического правила. Именно в этом смысле предложения и знаки естественного языка (или первичной моделирующей системы) обладают корреспондентской связью с действительностью нашего опыта или восприятия, а сама эта корреспондентская связь в качестве истины является основанием формальной логики, так что три её закона функционируют в качестве единственно допустимых правил, позволяющих на основании синтаксиса заключать о соответствии семантики действительности опыта. В художественном языке связь между синтаксисом и семантикой принципиально иная, а именно: семантика определена синтаксисом, так что денотаты знаков художественного языка впервые возникают в соответствии с тем местом, которое данный знак занимает в синтаксической структуре текста. Значение как элемент семантического отношения оказывается зависимым от синтаксического отношения – эта ситуация крайне удачно констатируется определением значения Ф. де Соссюра, где значение знака – это его место в системе знаков [10. С.101]². Однако понятно, что семантика невозможна без прагматического измерения, поэтому едва ли можно было бы назвать осмысленным утверждение, что семантика художественного текста определена только его синтак-

² Ср. там же «Самым фундаментальным законом языка является положение о том, что один член никогда сам по себе ничего не значит (это прямое следствие того, что языковые символы не связаны с тем, что они должны обозначать)...».

сисом. По этой причине необходимо уточнить, что место в системе знаков как значение неизбежно требует прагматического (внешнего по отношению к данному тексту) выявления его истинности, каковое осуществляется интерпретатором этого текста в соответствии с его концептуальной схемой; а поскольку к знакам художественного текста нельзя применить корреспондентскую теорию в её собственном значении, то интерпретатору необходимо в соответствии с той традицией, которой он принадлежит, вообразить или представить себе те условия, при которых интерпретируемый им текст истинным образом обозначает определённую действительность. Таким образом, синтаксическая структура предложения «стол, стоя на полу, вчера разговаривал со мной на японском» регулирует значение каждого знака, употребленного в этом предложении, устанавливая его место в контексте данного предложения: можно допустить, что значение знака «стоять на полу» является необходимым условием для формирования значения знака «разговаривать на японском» постольку, поскольку первый линейно предшествует второму (и т.д. и т.п.), что невозможно для не зависящей от синтаксиса данного предложения семантики естественного языка; соответственно данное предложение как знак должно быть прагматически проверено на истинность, т.е. должны быть выявлены условия его истинности: поскольку в моём реальном опыте восприятия отсутствует стол, вчера стоявший на полу и разговаривавший со мной на японском, я должен его себе вообразить, впервые создав данный денотат в моём индивидуальном опыте представления. Естественно, что данное предложение как знак и составляющие его элементы как знаки, поскольку я представляю или воображаю себе условия их истинности, не обладает корреспондентской связью с реальным опытом моего восприятия и их семантика не проверяется какой-либо синтаксической моделью, так что характеристика истинности по отношению к ним может быть употреблена лишь в смысле когеренции, где истина есть «согласие содержания с самим собой» [11. Т.1. С. 126], так что я впервые создаю содержание (денотат), легитимирующее для моего сознания то место в синтаксической системе текста, истинность которого следует установить.

Описанное положение дел как первое свойство языка на уровне художественного текста, требующее прояснения и осмысления

до любых утверждений или гипотез по поводу характеристик семиотических отношений на этом уровне, является общим местом рецептивно-семиотического подхода, прописанным и терминологически разъяснённым во многих системах. Не имея возможности подробно на этом останавливаться, укажем, что специфика семантического отношения в художественном тексте наиболее отчётливо показана Р. Ингарденом в определении суждения, представляемого художественным текстом, в качестве «квазисуждения» или «как бы суждения» [12. С.64]³, а семиотическое выражение данного положения дано Ю. М. Лотманом в формулировке «вторичная моделирующая система художественного текста конструирует свою систему денотатов» [13. С. 57]. Специфика прагматического отношения, равно как и диалектика семантики и прагматики, впервые показана Р.Ингарденом в концепции «точек неопределённости» художественного текста и развита В.Изером в русле идей русского формализма в виде концепции «пустых мест» или «лакун» [12.; 14.; 15. С. 257–355] текста; в равной мере сюда относится структуралистский и постструктуралистский тезис о «двойной активности» в тексте или о «борьбе между автором и слушателем», заключающейся в формулировании и нарушении ожиданий читателя текста [13.; 15.; 16.]. Обоснованием возможности диалектики семантики и прагматики или гносеологическим коррелятом прагматического отношения, реализующего в художественной коммуникации между текстом и его реципиентом, выступают, как правило, далее не мотивируемые представления об авторской фантазии [например предисловие к 17. С. 3–19] или о своего рода привилегированном доступе автора к действительности [18. С.295–308]⁴. В целом же это свойство поэтического языка создавать при участии реципиента значения, не допускаемые естественным языком, требует для описания своих содержаний методологической модели, традиционно обозначаемой в качестве герменевтического круга [19.; 20.; 21.], дилеммы фоновых

³ Ср. там же Предикативные предложения в художественном произведении суть квазисуждения [*Quasi-Urteile*], которые «недопустимо читать ни в качестве утверждений, ни в качестве чистых повествовательных предложений».

⁴ Отметим здесь, что способы обоснования, утверждающие коммуникацию или её элементы в качестве обоснования той же коммуникации, следует отбросить как неуместные, либо пересмотреть троичную онтологическую модель, включаю в себя язык, сознание и реальность (последнее в качестве опыта чувственного восприятия) в пользу монистической модели, редуцированной к языку или сознанию. Мы не видим в подобном пересмотре никакого смысла.

знаний и фактов [22. С. 190–231] или соотношения версии и мира [23.] и подразумевающей семантику не в качестве исходного момента коммуникации, но в качестве её результата и даже цели.

Второе свойство связано с первым, однако устанавливает уже не внешнюю качественную границу художественного текста по отношению к предложениям или текстам естественного языка, но его внутреннюю количественную границу, представляя собой т.н. семантизацию синтаксиса или, проще говоря, многослойность семантики. В терминах Ю. М. Лотмана можно было бы говорить о внешней перекодировке и внутренней перекодировке, где последняя и обозначает вторую сложность, с которой необходимо считаться. Речь идёт о том, что денотаты и способы задания их поэтическим языком создают систему отношений, по сложности эквивалентную тому, что на уровне естественного языка обозначается терминами «мир», «целое» или «всё», так что как только мы пытаемся определить тот или иной денотат, установив возможность его истинности, мы (поскольку уже качественно определены герменевтическим кругом) сталкиваемся с иерархией отношений, эту истинность задающий и не зависящей ни от чего, кроме способа своей данности. Собственно сложность в том, что денотаты, созданные представлением читателя в акте чтения и образующие изображённый в тексте мир, т.е. т.н. референциал, репертуар или внутренний мир произведения (М. М. Бахтин и его последователи добавляют в этот ряд ещё и термин «эстетический объект»), реализуют собственную систему взаимосвязей, которая не вытекает из системы взаимосвязей, полученной читателем в виде языковой вторичной моделирующей системы. Можно было бы сказать, хотя у нас нет и не может быть никаких гарантий по этому поводу, лишь аналогии, что эти денотаты поэтического текста сами являются знаками, реализуя вторичный (неязыковой) синтаксис, вторичную (представленную не в терминах языка) семантику и вторичную (не имеющую отношения к субъекту высказывания и его реципиенту) прагматику и создавая, таким образом, параллельные нашему привычному опыту восприятия реальности и вселенные. Вопрос о том, что является обоснованием и даже основанием в полученных таким образом конструкциях, не может здесь быть предметом обсуждения. Отметим лишь, что эта конструкция поэтической реальности, аналог которой для естественного языка традиционно обозначается как

историческое знание [24. С. 608–609] или знание-по-описанию [25. С. 444–458], конституируется системой реализованных в художественном тексте субъект-объектных связей, таких как автор-герой, рассказчик-персонаж, система персонажей, семантическое поле и событие и т.п. Поскольку в рамках анализа изображённого в художественном тексте мира исходным способом определения предметов и понятий является контекстуальный анализ, постольку значимость указания на эту нередуцируемую многослойность его семантики можно перефразировать совершенно банально: ни один пример реализации понятия фантастического для художественного текста не может быть вырван из общего анализа поэтики данного текста, так что всякое фантастическое будет элементом хронотопа, сюжета, образа и т.п.

Итак, мы пришли к тому, что квазисуждения, с которыми мы имеем дело во вторичных моделирующих системах, являются истинными тогда, когда реципиент этих суждений представляет или воображает себе реальность, функционирующую по отношению к данным текстам как условие их истинности, причём сама эта представленная реальность, будучи аналогом мира, полученного реальным чувственным восприятием, реализует сложную вертикально и горизонтально упорядоченную (пусть и не всегда осознаваемую её субъектом) систему семиотически выражаемых отношений. Приведём примеры реализации фантастического как самоприменимого отрицания на уровне поэтики.

В прагматическом измерении семиозиса как на фантастическое можно указать на такое отношение знаковой системы, которое отрицает отсутствие гаранта истинности предлагаемого текстом способа синтаксической и семантической организации или, проще говоря, создаёт структуры, отрицающие вымышленность (фикциональность) того, о чём говорить. Выше мы выяснили, что любого рода художественный текст фикционален, так что расхожее утверждение, согласно которому история литературы – это история фантастики, представляется вполне легитимным и соответствующим реальному положению вещей. Однако здесь возникает достаточно интересный вопрос: если текст маркирует свою вымышленность, то он не может в прагматическом смысле слова считаться фантастическим, поскольку в этом случае его свойство вымышленности просто

соответствует признаку понятия художественности, т.е. если в тексте наличествует только отрицание его «естественного» характера, и отсутствует отрицание этого отрицания, то данный текст не является фантастическим. Напротив, если в поэтическом тексте содержатся указания на то, что он не является поэтическим вымыслом, являясь при этом поэтическим вымыслом, т.е. художественным или фикциональным текстом, то данный текст является фантастическим! Если применить сказанное к истории литературы, то подлинно фантастическим по своему прагматическому статусу окажется реализм 19-го века, а постмодернизм, напротив, лишится фантастической прагматики. Однако здесь мы ограничимся лишь указанием на возможность такой интерпретации и отметим два характерных приёма, связывающих субъекта повествования и его идеального адресата ради этого эффекта «снятой фикциональности», как теперь можно трактовать то, что раньше было «эффектом реальности» [С. 392–400]: это аналитические предисловия и прямые обращения к читателю. Чтобы привести конкретные примеры: «Звёздные дневники Ийона Тихого» предварены 4 предисловиями, выполняющими функцию паратекста, маркирующего сугубо научный характер того, о чём пойдёт речь, так что вполне можно утверждать, что они конструируют такого читателя, который предложенную в дневниках систему отношений рассмотрит не как вымысел, а как набор суждений о реальных событиях, имевших место с Ийоном Тихим. Или прямое обращение в 18-м путешествии, которое нужно рассматривать на уровне прагматического правила, устанавливающего для читателя отношение к данному тексту как к объяснению естественной истории: «Начиная с 20-го октября прошло года я принимаю на себя ответственность за все, решительно за все недоработки Мироздания и вывихи человеческой природы» [26. С. 125]. Реальный читатель воспринимает данный текст как вымысел лишь потому, что сам способен отличить себя от идеального читателя, которому адресуется данный текст, сохраняя естественную установку сознания со свойственной ей концептуальной схемой, описываемой как здравый смысл. Прагматическое отношение, характеризуемое как фантастическое в поэтике, вполне позволяет определять условие возможности литературной фантастики как наличие дистанции

⁵ По этой причине «Рукопись, найденная в ванне» С. Лема для прагматического измерения семиозиса является реалистическим произведением.

между реальным читателем и читателем идеальным, где последний является адресатом эффекта «снятой фикциональности». Не учитывая данной дистанции или, другими словами, общего фона, на котором художественный текст неизбежно осуществляет себя как фикциональный, на самом деле способно превратить реализм XIV века в фантастику, а постмодернизм – в сугубо реалистическую литературу. По этой причине упомянутое выше расхожее утверждение об истории литературы как истории фантастики следует классифицировать как наивное, а прагматическую структуру, позволяющую фикциональному художественному быть фантастическим, отличать от неязыковых структур, задающих употребление текстов определённого типа в качестве фикциональных и художественных.

Фантастическое в синтаксисе художественного текста – это такая взаимосвязь, которая либо реализует фантастическую прагматическую установку, создавая сами языковые механизмы, отрицающие фикциональный статус текста; либо это синтаксическое самоотрицание, т.е. конструкции, обладающие структурой логического парадокса и требующие при этом от читателя воссоздания невозможных объектов. В первом случае к уже приведённым примерам следует добавить известный приём стирания границ между изображённым в тексте миром и миром реальным, в разных вариантах представленный С. Лемом, Х. Л. Борхесом, М. Павичем или Д. Фаулзом, а также часто применяемый С. Лемом приём отрицания автономности вымысла, возникающего в качестве вымысла внутри фикционального текста, например, наличие проф. Троттельрайнера в качестве твёрдого десигнатора всех возможных миров наркотического бреда⁶, в которые попадает И. Тихий в «Футурологическом конгрессе», где отрицание самостоятельности вымышленных состояний сознания героя отрицает саму возможность вымысла как деятельности представления, не связанной с восприятием. Во втором случае следует указать на направление в литературе, которое интуитивно отнести к фанта-

⁶ Ситуацию постоянного возвращения И. Тихого в канализационный канал под отелем Хилтон, сопровождающегося падением в поток нечистот и чувством глубокого облегчения, можно было бы интерпретировать как ироническое выражение модели вечного возвращения Ф. Ницше: вместо «куда возвращаемся мы? – всегда домой» для И. Тихого звучит «куда возвращаемся мы? (где подлинная реальность?) – всегда в канал с жидкими отходами». При карнавальном переворачивании содержаний сохраняется категориальная структура сознания, т.е. каркас мышления, нуждающегося в подлинности и при некотором (оформленном содержанием данного текста, эпохи, возможного мира) собственном усилии эту подлинность обнаруживающего.

стике невозможно, а именно на литературу, предметом изображения которой является язык, в частности, на работы П. Хандке и ряд рассказов С. Лема, где собственно героем является язык и способы его употребления. Если быть строгим в определениях и помнить, что мы исходим из примата синтаксиса над прочими измерениями семиозиса, то следует сказать, что лишь это литературное направление может быть обозначено как подлинно фантастическое, поскольку его тексты, как правило, не предлагают выстраивать никакие дистанции между реальным читателем и читателем идеальным, так что отсылки к внешней данным текстам норме или концептуальной схеме крайне затруднены. Однако это вопрос отдельного исследования, поскольку на самом деле в истории литературы мы крайне редко имеем дело с подлинно фантастической синтаксической структурой, т.е. такой, которая а) показывала бы себя в себе, т.е. задавала бы значение самой себя место в качестве места в самой себе, и б) делала бы это с двойным отрицанием, т.е. задавая значение самой себя, отрицала бы и это значение, и отрицание этого отрицания.

Чаще всего мы имеем дело с синтаксисом, выполняющим функцию своего рода прозрачного посредника между прагматикой и семантикой художественного, т.е. с поэтическим синтаксисом, который маркирует отличия художественных текстов от всех прочих и создаёт фикциональные (художественные) значения. Фантастический же синтаксис, реализованный на уровне поэтики, представляет собой по отношению к поэтическому систему той же сложности, какой обладает синтаксическая структура парадокса по отношению к естественному языку.

Таким образом, когда речь идёт о фантастической семантике, то имеются в виду объекты, обозначаемые художественным текстом, но отсутствующие в реальном опыте восприятия его реципиента, так что «семантическое фантастическое» и представляет собой отрицание отсутствия объектов в том, что здравый смысл полагает реальностью. На уровне семантики отсутствует разница между тем значением, которое позволяет классифицировать данный текст как художественный и тем, которое позволит классифицировать его как фантастический. Можно привести десятки тысяч примеров, таких как факт существования передатчиков материи в рассказах и повестях Г. Гаррисона или наличие сознания у океана у С. Лема и т.д., одна-

ко нельзя указать на специфический фантастический способ образования данных фактов, отличный, скажем, от образования фактов «Мартин Иден покончил жизнь самоубийством» или «Йозеф К. прощнулся»: в обоих случаях мы имеем дело с объектами, создаваемыми представлением реципиента текста в акте чтения. Можно с полным правом утверждать, что фантастическая семантика по способу своего осуществления совпадает с художественной семантикой и следует тем же законам: отсюда становится понятным, откуда берётся отождествление фикционального и фантастического. Однако из сказанного выше следует, что фантастическое следует отличать от фикционального хотя бы по той причине, что фикциональные значения – это ложные⁷ с точки зрения прагматики естественного языка значения, а фантастические – такие, по отношению к которым в свете синтаксической структуры, в которой они впервые представлены, нельзя применить характеристику истинности/ложности. Определяя возможность фантастической семантики в естественном языке, мы установили её отсутствие на том основании, что в реальном опыте восприятия для здравого смысла не возможны объекты, которые позволили бы фантастическому предложению иметь значение. Поскольку такие объекты разрешены как денотаты на уровне вторичной моделирующей системы (в эстетике, апеллирующей к понятию автора, это разрешение опирается на понятие авторской фантазии, вымысла или особого рода переживания; в эстетике, апеллирующей к понятию читателя, – на понятие творческой силы воображения, возбуждаемой чтением, или на понятие представления) и требуют от субъектов коммуникации воссоздания (т.е. представления как процедуры сознания, обозначающей и фиксирующей содержания чувственного восприятия) значений, которые сделали бы возможной истинность данной вторичной системы, постольку наличие семантического фантастического является неизбежным моментом любого текста, обозначаемого в качестве художественного; однако же по отношению к специфической синтаксической структуре фантастического такого рода объекты исчезают ровно в том момент, когда она уже как вторичная система (т.е. как поэтический синтаксис) оказы-

⁷ Под ложностью здесь понимается в общем смысле отсылка к предметам, отсутствующим в реальности, т.е. несовпадение языка и наблюдаемого мира, описываемого данным языком; в терминах Г. Фреге эта ситуация является ситуацией отсутствия значения при наличии смысла.

вается вовлечена в ситуацию автореферентного отрицания. Таким образом, в отношении поэтической семантики можно сформулировать тезис о широком и узком понятии фантастического: в широком смысле фантастическое запрещено на уровне естественного языка и разрешено на уровне вторичной моделирующей системы, где снятие этого запрета маркирует художественность или фикциональность данной вторичной моделирующей системы; в узком смысле фантастическая семантика есть не ситуация снятия запрета, но ситуация специфического объекта синтаксической конструкции автореферентного отрицания, и она отсутствует как в естественном языке, так и в языке вторичной моделирующей системы (за исключением обозначенных выше случаев, когда художественный текст реализует в отношении себя структуру логического парадокса).

Последний момент, требующий прояснения, – это функционирование фантастического на уровне эстетического объекта. Поскольку само понятие эстетического объекта не является однозначно определённым и вряд ли существует традиция, которая разделялась бы всеми литературоведами или философами, скажем, что эстетический объект – это объект, впервые возникающий в эстетической деятельности, а эстетическая деятельность – это такая активность человеческого сознания, которая позволяет какому-либо данному в восприятии или представлении содержанию быть прекрасным. Эстетический объект – это словосочетание, применимое не к коммуникативному или языковому процессу, но только лишь к состоянию индивидуального сознания, для которого нечто в данное время при данных условиях является прекрасным. Поскольку в данном рассуждении нет возможности обсудить это понятие, просто скажем вместе с Г. В. Ф. Гегелем, что прекрасное – «это чувственное свечение идеи» [28. С. 179], так что эстетический объект есть такое состояние поэтического текста как факта сознания реципиента, при котором данный текст является чувственным субстратом или материалом для выражения идеала. Представляя сказанное в семиотических терминах и ещё раз указывая на то, что речь идёт не о языковых процессах, а о процедурах сознания (правомерность применения семиотики к описанию сознания, его активностей и состояний здесь не обсуждается), получаем для семантики эстетического объекта отношение, в котором знаковым средством является поэтический текст (его

синтаксис, семантика и прагматика), денотатом – идеал или идея прекрасного (т.е. врожденная способность сознания испытывать переживание прекрасного), а смыслом – собственно чувственное свечение идеи, т.е. отрицание взаимного отрицания чувственного субстрата и идеала, поэтического текста и идеи прекрасного. Для прагматики эстетического объекта как на субъектов (т.н. имплицитного автора и имплицитного читателя) нужно указать на то, что у Г. В. Ф. Гегеля обозначается в качестве «Абсолютного Духа» и иначе, нежели через обращение к очевидности этого понятия, здесь раскрыто быть не может.

Эта конструкция эстетического объекта, семиотически интерпретирующая определение прекрасного, предлагаемое абсолютным идеализмом, подразумевает лишь один способ существования фантастического как автореферентного отрицания, а именно саму возможность существования чего-либо, и в т.ч. фикционального текста, в качестве прекрасного. Идея прекрасного и её выражение связаны друг с другом взаимным отрицанием (хотя бы потому, что идея не является своим выражением, а выражение не является своей идеей) и эта связь отражается в понятии «свечения», так что можно было бы сказать, что способом данности или смыслом идеи является её «свечение», которое, не будучи ни идеей, ни знаковым средством, которым идея себя обозначает, отрицает то единственное, в чём она может себя проявить, а именно взаимное отрицание идеи и её чувственного выражения, и существует в этом двойном отрицании. Данное метафизическое рассуждение, конечно, можно было бы применить и к естественному языку, имея в виду семантику одного отдельного взятого знака: фантастической в этом случае оказалась бы сама связь между знаком и обозначаемым им объектом, поскольку эта корреспонденция также строится как отрицание взаимного отрицания знакового средства и денотата; однако как «фантастическое» референция раскрывается лишь для рефлексивной установки сознания (и обозначается уже не как «фантастическая референция» а как «проблема референции»), т.е. такой, в которой выявляются правила функционирования прямого языка, а поскольку косвенный язык, выражающий данные правила, в принципе не подлежит проверке на истинность/ложность, его конструкции и вскрываемые им объекты нас здесь не интересуют.

Завершая рассуждение о фантастическом, отметим, что гипотеза, в соответствии с которой фантастическое было определено через структуру логического парадокса, обладает удовлетворительной объяснительной способностью для раскрытия способов образования «фантастических» значений, возникающих как внутри художественного произведения, так и на его границах: как выяснилось, «чудо» и «необычайное» всегда являются результатом конкретного семиотического отношения, связывающего либо знаки языка, либо посредством языка – содержания чувственного восприятия и условия их возможности. Представляется, что предложенный способ выявления фантастического мог бы дать интересные результаты не только в применении к анализу художественного произведения, но и вообще ко всем способам употребления языка, в которых нельзя выявить «естественный язык» и вторичную систему, строящуюся на его смыслах, т.е. для тех текстов, в отношении которых у реципиента нет иной возможности извлечения значений, кроме модели герменевтического круга.

Список использованной литературы:

1. Стругацкий А., Стругацкий Б. Фантастика – литература // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений в 10 т. М., 1993.
2. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. М., 1997.
3. Lachmann R. Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. F.a.M., 2002.
4. Нестеров А.Ю. Семиотика литературы и поэтика в свете литературной герменевтики // Художественные языки немецкой культуры XX в. Материалы семинара 2002/2003. Самара, 2004.
5. Gloy K. Wahrheitstheorien. Tuebingen, 2004.
6. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т.1. М., 1990.
7. Dilthey W. Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. F.a.M., 1981.
8. Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Tuebingen, 1990.
9. Фреге Г. О смысле и значении // Фреге Г. Логика и логическая семантика. М., 2000.
10. Соссюр Ф. Заметки по общей лингвистике. М., 2001.

11. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т.1. М., 1974.
12. Ingarden R. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes. Tuebingen, 1964.
13. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
14. Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. Tuebingen, 1960.
15. Iser W. Der Akt des Lesens: Theorie aesthetischer Wirkung. Muenchen, 1994.
16. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1999.
17. Pirandello L. Sechs Personen suchen einen Autor. Stuttgart, 1995.
18. Дильтей В. Воображение поэта. Элементы поэтики // Дильтей В. Собрание сочинений в 6 т. Т.4. М., 2001.
19. Schleiermacher F.D.E. Die allgemeine Hermeneutik // Internationaler Schleiermacher-Kongress Berlin 1984. Berlin, New York, 1985.
20. Schleiermacher F.D.E. Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers. Fa.M., 1977.
21. Todorov T. Symboltheorien. Tuebingen, 1995.
22. Stegmüller W. Betrachtungen zum sog. Zirkel des Verstehens // Böhler A. (Hrg.) Hermeneutik. Heidelberg, 2003.
23. Гудмен Н. Способы создания миров. М., 2001.
24. Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Собрание сочинений в восьми томах. Т.3. М., 1994.
25. Рассел Б. Знание-знакомство и знание по описанию // Рассел Б. Человеческое познание: его сфера и границы. М., 2000.
26. Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
27. Лем С. Звёздные дневники Ийона Тихого. Восемнадцатое путешествие. // Лем С. Собрание сочинений. Т.7. М., 1994.
28. Hegel G.W.F. Aesthetik I/II. Stuttgart, 2000.

Александр Михайлов (Москва, Россия)

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК ИНОЕ КУЛЬТУРЫ

Следует признать: прочно войдя в речевой обиход, утвердившись в обыденном сознании и лексиконе массовой культуры, слово «фантастическое» так, по существу, и не проникло в тезаурус современной гуманитарной науки. Широкое же распространение и неразборчивое словоупотребление скорее сыграли злую шутку, нежели способствовали хоть сколько-нибудь точному пониманию сущности этого в буквальном смысле слова неопределенного феномена.

Сегодня фантастическое – одно из самых скомпрометированных понятий, требующее постоянных оговорок: это фантастика, но не *fantasy*, не сказка, не *science fiction*, не утопия, словом... Этого одного слова как раз и не находится. Неясный генезис, запутанная и противоречивая история, бесконечно разнообразные формы проявления, связь фантастического с воображением (очевидная, подтверждаемая этимологией) и желанием (не столь явная, но не менее прочная) – все это делает интересующий нас феномен областью чрезвычайно трудной для определения, и кажется, что ценность фантастического как раз и заключена в этих ускользающих, сопротивляющихся дефиниции качествах.

Даже самое элементарное (и, пожалуй, наиболее распространенное) определение фантастического как множества несуществующих в реальности объектов и процессов не упрощает, а скорее затрудняет дальнейший разговор об этом феномене. Во-первых, потому что мы сразу же сталкиваемся с известным в логике и лингвистической философии «парадоксом существования»: хотя почти всегда можно сказать, что существует, а что – нет, с логической точки зрения утверждать, что нечто не существует, равносильно самопротиворечивому высказыванию.

Во-вторых, потому что легко выводимое из этого определения отождествление фантастического и нереального не выглядит столь уж безупречным. Да, в семантическом поле языка понятия «фантастическое» и «реальное» ассоциированы по контрасту и обычно рассматриваются как антонимы. Но следует заметить, что наиболее точным, семантически общим является противопоставление понятий

«реальное – нереальное», которые составляют так называемую ком-плементарную противоположность, то есть отрицание одного из них действительно дает содержание другого. Точное же место фантастического в этом языковом пространстве обнаружить крайне сложно: фантастическое оказывается здесь инородным телом и стремится разрушить отграничительный, дизъюнктивный характер семантики антонимов.

Ведь фантастическое – значит реально-нереальное, нереальное, стремительно вторгающееся в пределы реальности. По сути, фантастическое фиксирует феномен трансгрессивного акта – перехода непроходимой границы реального и нереального, возможного и невозможного, естественного и сверхъестественного. Пожалуй, лишь с учетом этого двусмысленного положения, очевидно, детерминированного двойственной природой фантастики, можно принять отмеченное выше определение: фантастическое – это не-реальное. Как привидение – ни живое, ни мертвое, одновременно и видимое, и невидимое – фантастическое является призрачным миром, сумеречной зоной, располагающейся на границе между бытием и небытием. В своих онтологических характеристиках фантастическое представит со-бытием полюсов дуально ориентированного универсума, пограничной территорией, где получают возможность осуществления те явления и силы, которые не могут сосуществовать в ординарной реальности. Бытие фантастического никогда не дано, но всегда вопрошаемо. В рамках такого рассмотрения фантастическое служит важной мировоззренческой категорией, объединяющей феномены, состояния и процессы, онтологический статус которых остается неопределенным.

Наконец, существенные трудности возникают в связи с использованием самого понятия «реальность». С одной стороны, естественно, что это понятие рассматривается как базовое для определения фантастики, и ни одно исследование фантастического не обходится без попытки соотнести его с реальным. С другой стороны, любой исследователь понимает, насколько неопределенно и сомнительно само это понятие, каких серьезных уточнений оно требует. По всей видимости «реальность», как понятие, противоположное фантастике, не может быть принято в абсолютном, теоретико-познавательном смысле, а остается относительным, зависящим от того, что в данное

время (в специфическом контексте культуры) воспринимается как действительность, и какие условности воплощения принято считать реалистическими.

В качестве дополнительного, но принципиального для понимания фантастического концепта выступает категория веры, которая при этом не связывается исключительно с религией, а интерпретируется как типичный, обязательный феномен индивидуальной ориентации (следование авторитетам, нормативным культурным представлениям). При этом отношение «вера – неверие» не просто подкрепляет, уточняет указанные отношения «реальное – нереальное», «естественное – сверхъестественное», но воспринимается как основной критерий выявления специфики фантастического. Вызывающее безусловное доверие, также как и очевидно невозможное, совершенно неправдоподобное, в равной степени не могут получить статус фантастического. Фантастическими мы называем явления, относительно реальности или нереальности, естественной или сверхъестественной природы которых мы не в состоянии вынести окончательного суждения, пребывая в сомнении и колебании. Применительно к жанровой специфике художественного произведения французский структуралист, автор наиболее авторитетной на сегодняшний день концепции литературной фантастики Цв. Тодоров сформулировал это так: «Мы попали в самую сердцевину фантастического жанра. В хорошо знакомом нам мире, в нашем мире, где нет ни дьяволов, ни силфид, ни вампиров, происходит событие, не объяснимое законами самого этого мира.

Очевидец события должен выбрать одно из двух возможных решений: или это обман чувств, иллюзия, продукт воображения, и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, оно – составная часть реальности, но тогда эта реальность подчиняется неведомым нам законам... Фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность; как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического и вступаем в пределы соседнего жанра – жанра необычного или жанра чудесного. Фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным» [1, с. 18]. Итак, фантастическое понимается как мировоззренческая категория, фиксирующая разрыв в

привычном, вызванный таким пересечением границы естественного и сверхъестественного, в результате которого воспринимающий испытывает колебание в отношении реальности происходящего.

Оценка, восприятие того или иного явления, ситуации либо как совершенно нереальной, невероятной; либо как возможной, хоть и экстраординарной; либо как фантастической зависит от большого комплекса факторов мировоззренческого характера. Как подчеркивал С. Лем, «фантастичность не может быть элементом изолированных понятий, однако она присуща этим понятиям при условии их включения в определенную целостную систему» [2, с. 19]. Речь, по существу, идет не о реальности как таковой, а о том, что данная культура принимает за «реальность». «Ведь реальность – это совокупность бесконечного числа параметров, а культурная формация – это фильтр, сквозь который отчетливо видны лишь некоторые из них» [2, с. 136]. Но ведь именно представление о реальности, ее границах и является основой любой культуры. Иными словами, для фантастики оказывается существенным соотношение ее непосредственно с феноменом культуры, минуя в определенной степени феномен действительности.

Таким образом, фантастика, отменяющая хронологию и трехмерность, устраняющая жесткое разграничение между одушевленным и неодушевленным объектами, между «Я» и «не-Я», бредом и явью, жизнью и смертью, лишь на первый взгляд кажется абсолютно свободной. Даже поверхностный анализ показывает, что она возникает, создается и воспринимается внутри определенного социокультурного контекста и детерминируется им. Но каков механизм и принцип этой детерминации? Каковы связи и отношения фантастики и культуры? Как определить место фантастического в пространстве культуры? Ответом на эти вопросы могла бы стать целостная теория фантастического, опирающаяся не только на искусствоведческий и эстетический, но и на философско-культурологический подход к этому феномену. Фантастическое должно быть осмыслено как культурологическая проблема, помещено в контекст новейшей гуманитарной рефлексии, способной учитывая специфику онтологического статуса фантастического выйти за пределы традиционного эссенциалистского дискурса.

Возможно, наиболее действенным окажется рассмотрение свя-

зей и отношений фантастического и культуры сквозь призму категорий постструктуралистской философии – категорий трансгрессии и предела, разработанных достаточно детально в трудах Ж. Батай, М. Фуко, М. Бланшо, и тесно связанной с ними категорией Иного, лишь обозначенной в работах М. Фуко. Как известно, эти понятия постмодернистской гуманитаристики традиционно апплицируются на такие феномены как смерть, безумие и сексуальность. Напрямую к сфере фантастического эти категории и связанные с ними методологические принципы не применялись, хотя мэтры постмодернизма, вне всякого сомнения, испытывали определенный интерес к фантастике (М. Бланшо как писатель, а М. Фуко как исследователь). Как бы то ни было, представляется продуктивным расширение традиционной сферы анализа, поскольку концепция трансгрессии имплицитно несет в своем содержании идеи, применимые (по крайней мере, гипотетически) и к такому располагающемуся на границах культурного порядка феномену как фантастическое.

Постструктуралисты видят в трансгрессии «преодоление непреодолимого предела», «достижение недоступного, переход через непроходимое» [3, с. 72], «жест, который обращен на предел» [4, с. 117]. Трансгрессивный порыв к Иному детерминирован неистребимым желанием человека вырваться за рамки возможного, налично данного. То же, подмеченное еще З. Фрейдом, «недовольство культурой» составляет наиболее глубокую причину появления фантастического искусства, стремящегося к культурному пределу, «краю возможного» (Ж. Батай). Для фантастического характерны попытки компенсировать недостатки, связанные с культурным принуждением: это искусство желания и страха, которое ищет то, что ощущается отсутствующим и потерянным. Глубокий эмоциональный комплекс «страх – желание» (переплетение этих состояний в данном случае можно считать нерасчленимым, ибо как, например, отделить друг от друга столь существенные для фантастического страх смерти и желание бессмертия) оказывается безусловно тревожащим элементом, который угрожает культурному порядку и целостности.

На преодолении (и подавлении) «ужаса перед неведомым» (Я. Голосовкер) строится культура, которая, создавая «приемлемую реальность», спасает человека от разрушающего личность страха. Фантастика же, неспособная и нежелающая подавить этот ужас, ведет

разговор о закрытых областях и табуированных зонах, задавая «последние» вопросы о том, что осознанно или неосознанно замалчивается культурой: что скрыто по ту сторону действительности? какие силы управляют человеческой жизнью? Что находится за ее порогом? Вводя как проекции человеческих страхов и желаний всех этих демонов и вампиров, призраков и гомункулусов, двойников и оборотней, inferнальные видения и мистические превращения фантастика заявляет о себе как об особом, «взрывном» элементе культуры.

Вторжение в нашу жизнь нереального и сверхъестественного всегда осмысливается как угроза и испытание (так было и с ведьмами в период средневековья, и с инопланетянами в двадцатом столетии). Как заметил М. Фуко, сравнивший фантастическое искусство с безумием, «современная фантастика так же предъявляет обвинение миру и призывает его к ответу, как и сумасшествие» [5, р. 288]. Не случайно, что культура сложно и настороженно относится к фантастике. Вообще их взаимоотношения полны столкновений, противодействий и часто напоминают поединок. Кажется, что сами основания культуры вызывают протест и сопротивление со стороны фантастического.

Как уже было отмечено, культура базируется на определенном представлении о реальности, в свою очередь воспроизводя и укрепляя его. Для фантастики реальность является единственным предметом интереса, так же впрочем, как ее единственной целью является пересоздание этой реальности (а стало быть, и разрушение сложившихся представлений о ней).

Еще С. Т. Колридж показал, что «в распоряжении Фантазии только и остаются что заданные и очерченные границы» [6, с. 215]. Перекомбинируя, переворачивая реальное, фантастическое не избегает его. Можно сказать, что оно существует в паразитическом и симбиотическом отношении к реальному: фантастика не может существовать независимо от того мира, который она находит безнадежно конечным и неудовлетворительным.

Действительный мир постоянно присутствует в фантастике посредством негации. Изображая то, чего выходит за границы возможного, фантастическое демонстрирует представление данной культуры о несуществующем, прослеживая тем самым пределы ее эпистемологической и онтологической структуры.

В этом плане весьма показательны взаимоотношения фантастического и культуры XIX века. Этот период мировоззренческого позитивизма и художественного реализма одновременно оказывается той эпохой, когда фантастическое (в первую очередь в литературе) не только получает широкое распространение, но и становится самим собой. Литература фантастического, «неспокойная совесть позитивистского века» [1, с. 127], не просто самоутверждается на категории реального, она вводит области, которые могут быть концептуализированы через категории реализма XIX столетия: невозможное, нереальное, безымянное, бесформенное, невидимое. Именно эта «негативная соотносительность» образует значение фантастики.

Самое существенное в той картине мира, в том представлении о действительности, которое вырабатывается человечеством – это установление пределов реальности, поэтому культура ориентирована на проведение как можно более четких границ между естественным и сверхъестественным, вероятным и невероятным. Фантастика так же остро нуждается в этих границах и не может даже появиться до их установления. Скажем, период господства мифологического сознания со свойственным ему синкретизмом оказывается «дофантастической» эпохой. В древних коллективных представлениях мир предстает единым, реальное и нереальное, истинное и кажущееся, представляемое и действительное не дифференцируются. В рамках мифологической реальности нельзя отделить вероятное от невероятного, а «отношение «естественного» и «сверхъестественного», – как подчеркивал А.Ф. Лосев, – в мифе надо мыслить символически, то есть нумерически едино как одну вещь» [7, с.135–136]. Эта «сверхъестественная естественность», создающая своего рода чудо без чудес и составляет существо мифа, который осознается отнюдь не как фантастический вымысел, а как самая подлинная реальность, самое конкретное бытие.

Парадоксально сходная ситуация складывается в культуре эпохи постмодерна: в начале XXI века нас окружает реальность, где, кажется, теряет смысл сама способность различать противоположности; традиционные оппозиции мышления (реальное – воображаемое, жизнь – смерть, истина – ложь и т.п.) рушатся. Как утверждает современная философия (Ж. Батай, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида), сегодня, в условиях постоянной фабрикации реальности, когда истину

нельзя отличить от фикции, выдумки, реальность воспринимается как нечто неопределенное и сомнительное, любая ее интерпретация теряет убедительность. Вообще, идея реальности как чего-то объективного и действительно существующего, постепенно пропадает в сознании, «реальность агонизирует» (Ж. Бодрияр). Теперь, когда под сомнением оказывается даже противоположность реального и нереального – этот краеугольный камень культуры вообще – почва уходит из под ног фантастического: нельзя подорвать доверие к тому, что и так доверием не пользуется. «Предел и трансгрессия обязаны друг другу плотностью своего бытия: не существует предела, через который абсолютно невозможно переступить; с другой стороны, тщетной будет всякая трансгрессия иллюзорного или призрачного предела», – словно резюмируя историю фантастического писал М. Фуко [4, с.117]. Главным условием возможности осуществления трансгрессии становится наличие самой границы, демаркационной линии, которую необходимо преодолеть.

Таким образом, фантастическому как воздух необходима реальность, чтобы разрушить и опровергнуть ее, нужны четкие границы естественного и сверхъестественного для того, чтобы решительно стереть их, сплести и перемешать возможное и невозможное, заставить воспринимающего балансировать на грани веры и неверия, ощущая невозможность надежной интерпретации. Именно в постепенном и последовательном преодолении границ между реальным и нереальным многие исследователи видят суть фантастического. Скажем, по мнению Цв. Тодорова, задача литературной фантастики состоит в том, чтобы «заставить читателя рассматривать мир персонажей как мир живых людей и колебаться между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий» [1, с. 24].

Истинная фантастика не разрушает сомнения, возникающие при интерпретации событий. Если искусство чудесного (сказка, science fiction, магический реализм) основывается на неверии, а миметическое (традиционно реалистическое искусство) на вере в реальность изображаемого, то фантастическое балансирует на грани веры и неверия. Колебание, беспокойство, особого рода экзистенциальная тревога, эпистемологическая неуверенность (часто выражаемая в категориях безумия, галлюцинации, двойничества) – характерная черта художественной фантастики, отражающая сложные отношения фантастического и рационального.

Культура, как известно, основываясь на определенном представлении о реальном, опирается при этом на рациональное. Рациональность выступает как ценность культуры, а саморазвитие культуры связывается в первую очередь с развитием рациональности. «Только то, что рождено мышлением и обращено к мышлению, может стать духовной силой для всего человечества... Только при условии постоянного апеллирования к мыслящему мировоззрению могут пробудиться все духовные способности человека... Идеи разума дают нашему бытию направление и сообщают ему ценность... Рационализм – нечто большее, чем идейное движение, завершившееся в конце XVIII – начале XIX столетия. Он представляет собой необходимое явление всякой нормальной духовной жизни. Любой действительный прогресс в мире предопределен в конечном счете рационализмом», – утверждает А. Швейцер [8, с. 82–84].

Для фантастики же, которая стремится составить оппозицию рациональности и здравому смыслу, даже эпитет «иррациональное» кажется слишком слабым и неопределенным. Фантастическое скорее антирационально, оно представляет собой как бы оборотную сторону ортодоксии разума. Ошеломляет ли натиском монструозных фигур (как в лавкрафтианской литературе и современных фильмах ужасов), запутывает ли двойственными образами романтической художественной традиции, зачаровывает ли сумеречной игрой отражений, оптическими анаморфозами – фантастическое всегда погружает нас в состояние гносеологического неведения. В этом состоянии воспринимающий утрачивает когнитивные ориентиры, перестает различать реальное и воображаемое, действительное и мнимое, словно «регрессирует на ту стадию раннего детства, которую Жак Лакан называет «доэдипово Воображаемое», когда ребенок не понимает природы того, что оказывается в поле его зрения» [9, с. 30]. В фантастическом повествовании разум заставляют столкнуться лицом к лицу с тем, с чем он традиционно отказывается встречаться. Естественно, что структура такого повествования основывается на противоречиях. «Фантастическое – тот вид расширяющегося повествования, которое устанавливает и развивает антифакт, то есть играет в игру невозможного. Фантастика – это рассказ, основанный и контролируемый нарушением того, что обычно принимается как возможность» [10, р. 9]

Попытка представить и рационально осмыслить трансгрессивный опыт перехода границы вводит сознание «в область недостовренности то и дело ломающихся достоверностей, где мысль сразу теряется, пытаясь их схватить» [4, с.117]. Сложившиеся матрицы постижения мира оказываются несостоятельными. По существу, мы оказываемся в том пространстве, где, по словам Г. Гессе, «плата за вход – разум». «Это противоречивый мир, где дух становится материей, поскольку ценности предстают фактами, где материя разъедается духом, так как все сразу и цель и средство, где я вижу себя снаружи, не переставая находиться внутри. Мы можем мыслить такой мир лишь в эфемерных, саморазрушающихся понятиях. Собственно, мы даже и вовсе не можем его мыслить» [11, с. 290].

Здравый смысл, у которого вторжение невозможного выбивает почву из-под ног, пытается защищаться. То, что не может быть объяснено, следует проигнорировать. Так действует герой рассказа Х. Кортасара «Инструкция для Джона Хауэлла», который, оказываясь свидетелем и участником события, находящегося на грани абсурда, пытается не принимать это событие всерьез: «И ведь ничего не случилось, не может быть, чтобы такое случилось на самом деле. Он старательно повторял себе последние слова: такого не бывает». Но этот незамысловатый способ обороны, к которому частенько прибегает культура в целом, изначально обречен на провал. Разум не в состоянии выдержать натиска сверхъестественного и вскоре вынужден капитулировать. Героиня другого рассказа Х. Кортасара «Конец пути», сталкиваясь с иной реальностью, в которой ее смерть предстает как подлинный, свершившийся факт, также апеллирует к разуму, но тотчас же понимает, что абсурдность и алогичность ситуации не укладывается в разумные рамки: «это не соответствовало ничему; ни разуму, ни безумию. Ибо худшее – это поиски разума там, где с самого начала был бред».

Таким образом, фантастическое оказывается областью, лежащей вне пределов рационального объяснения. Впрочем, делая это заключение, необходимо учитывать, что фантастика, именно потому, что она стремится составить оппозицию реальному и рациональному, парадоксальным образом заинтересована в развитии рационализма и укреплении позиции разума. Рациональная ясность мироустройства, присущая XVIII – XIX столетиям, оказывается для

фантастики значительно более ценным основанием, чем «потерянность ума» (Ж.-Ф. Лиотар), свойственная ментальности рубежа XX – XXI веков. Углубляющийся кризис рациональности, недоверие к разуму оборачиваются глубоким равнодушием человека к любой интерпретации мира. Как следствие чисто фантастическое искусство постепенно сходит на нет. (Обилие продукции массовой культуры с так называемой «сверхъестественной» тематикой не должно обманывать. Чаще всего, это лишь игра с традиционными, привычными, но, по всей видимости, уже мертвыми, с действительностью не соотносимыми схемами). Разумеется, не может служить фундаментом фантастического и магическая ясность мифологического периода с её сверхъестественной естественностью, тотальной, неукоснительной верой в сверхъестественное при полном отсутствии сомнения.

История культуры показывает, что распространение рационализма способствует секуляризации сознания, в результате чего фантастическое начинает восприниматься как одно из проявлений чисто эстетического отношения к действительности. Практически все исследователи отмечают тот факт, что вне контекста веры в сверхъестественное фантастическое обретает себя. Пока господствует религиозная вера, фантастическое переносит нас в другие сферы, выполняя эскапистскую функцию. В светской рационалистической культуре возникает собственно фантастическое, которое не выдумывает сверхъестественных миров, но изображает естественный мир перевернутым, измененным до неузнаваемости. Фантастика переходит от трансцендентальных исследований к транскрипции человеческих условий, берет на себя свою собственную функцию – трансформировать мир. По существу это переход от эпохи доминирования чудесного, с его трансценденталистско-эскапистской тенденцией конструирования «иных миров» к эпохе господства фантастического способа художественного мышления. Весьма определенно эта позиция изложена Ж.-П. Сартром, который полагал, что фантастика, последовательно очищаясь от конкретных сверхъестественных мотивов, приближается к своей сущности – «бунту средств против целей», нарушению рациональной целесообразности мира. Создаваемый ею мир – это «мир наизнанку», единственный предмет ее интереса – сам человек: «Фантастика, гуманизируясь, приближается к идеальной чистоте своей сущности» [11, с. 285].

Таким образом, для становления фантастического оказывается необходимым ясное и четкое осознание границ естественного и сверхъестественного, рационального и иррационального, с одной стороны, и неудовлетворенность этими границами – с другой, торжество здравого смысла и понимание всей неубедительности и неполноценности этого торжества.

Разумеется, оппозиция реальному и рациональному – не единственный способ выражения негативного отношения фантастики к ценностям и нормативным установкам культуры. В ряду этих ценностей выделяется идея постоянства, лежащая, по мнению многих философов и культурологов, в основе «логики культуры». Вот как об этом пишет Я. Э. Голосовкер: «Постоянство как основоположенный принцип культуры есть принцип самой культуры и в смысле устремления к постоянству, и в смысле воплощения в постоянство, и прежде всего в смысле воплощения в форму как постоянство, имажинативно осознаваемую как вечную... Для человека высшая идея постоянства – бессмертие. Только под углом зрения бессмертия возможно культурное, то есть духовное, творчество. Утрата идеи бессмертия – признак падения и смерти культуры» [12, с. 125].

Фантастика предлагает негативную версию постоянства в ее наиболее яркой и трагической форме, создавая многочисленные негативные варианты бессмертия. Один из самых древних и одновременно самых распространенных, проходящих через всю историю культуры от первобытных мифов вплоть до современной фантастики, – мотив вампира. Природа вампира – природа человека, избежавшего смерти, – казалось бы, желанная простым смертным, оказывается двойственной и потому обманчивой, ибо он не только не мертвый (undead – английское название подобных существ), но и не живой (вспомним русскую характеристику – нежить). Притягательный райский образ вечной жизни переворачивается и превращается фантастикой в ужасный образ, близкий образу ада, который Е.Трубецкой определил как «вечную несмерть». Страшная фигура вампира своим появлением ставит под сомнение осмысленность вечной мечты человека. Такое бессмертие угрожает самой жизни (ибо соприкосновение с вампиром фатально для живых), а образ вампира как бы подталкивает к признанию идеи безысходной трагичности человеческой природы. Неслучайно сам образ постепенно перестает быть лишь

олицетворением таинственного зла и уже в модернистской культуре воспринимается как трагическая и значительная фигура: примитивный в эстетическом плане образ графа Дракулы становится крупным культурным мифом XX века, к этому образу обращаются выдающиеся кинорежиссеры последнего столетия (Ф. Мурнау, К. Дрейер, В. Херцог, Ф.Ф. Коппола и др.).

Другой основополагающий принцип культуры – это принцип созидания (в некотором смысле еще одна форма принципа постоянства): поиск нового гармонически сочетается с закреплением и последующей передачей найденного (традицией), с утверждением ценностей, с установлением норм и правил. Созидать, возделывать – это глубинная (кстати, этимологически подтверждаемая) установка культуры, как говорит Я.Э. Голосовкер, ее «инстинкт».

Фантастика же, ориентированная на исследование табуированного, невысказанного и невидимого в культуре, выходит за пределы господствующей системы ценностей, нарушает правила и условия, которые рассматриваются как нормативные, вносит хаос в упорядоченные структуры. Неслучайно большинство авторов стремится определить фантастику через отношение к культурному порядку, видя в ней «борьбу с основаниями, которым она предлагает прямую перестановку» [13, р. 216], «слом установленного порядка» [14, с. 29] и даже прямо характеризуя фантастику как «искусство разрушения» [15, р. 56].

Культура – результат особого рода человеческой деятельности, деятельности, связанной с поиском смысла. По-видимому, ее можно рассматривать как особый язык, конструирующий значения, устраняющий зазор между знаком и обозначаемым. Культура обнаруживает и объясняет нам смысл мира.

Фантастику тоже можно рассматривать как своего рода язык. Но это странный язык, подрывающий основы коммуникации, намеренно увеличивающий брешь между знаком и обозначаемым. Это, видимо, имеют в виду исследователи, определяя современную фантастику как «язык особо пустой полноты, язык ничего не обозначающих знаков» (Ж.-П. Сартр), разрушающий «семантический реконструктор воспринимающего» (С. Лем) и продвигающийся в область бессмысленного.

В свое время С.Беккет выделил две крайние формы разрыва

между словом и объектом, определив их как создание «безымянных вещей», «вещей, лишенных имен» (nameless things) и появление «имен, за которыми не стоят никакие вещи» (thingless names). Обе эти формы без труда обнаруживаются в фантастике. С одной стороны, то непостижимое, неведомое, невозможное, что вторгается в наш мир, не может иметь в этом мире имени. Все попытки наименовать, вербализовать непроизносимое неизбежно терпят неудачу, лишний раз привлекая внимание к трудностям высказывания. Эти сущности могут быть обозначены лишь неопределенно как в тексте произведения («оно», «нечто», «это»), так и в его названии (например, «Он» Г. Мопассана, «Кто же он?» Н. Мельгунова, «Оно» С. Кинга), т. е., в общем-то, оказываются лишенными имени. С другой стороны, фантастическое в своем стремлении к неясному и неопределенному охотно опирается на пустые знаки, имена, за которыми невозможно увидеть никаких вещей. Вводя знаки без объектов (такие как текели-ли Э. По, бобок Ф. Достоевского, недотыкомка Ф. Сологуба, джаббервоки, снарки Л. Кэрролла), фантастическое продвигается в область семиотического хаоса и пустоты, в область нонсенса, как бы отвергая осмысленность самого мира.

С точки зрения постструктурализма, «тому языку, в котором трансгрессия обретет свое пространство и свое озаренное бытие, еще только предстоит родиться» [4, с. 116]. Пока этого не произошло, «жгучий опыт» трансгрессии неизбежно вызывает «замешательство слова» (Ж. Батай), «обморок говорящего субъекта» (М. Фуко). Повидимому, здесь необходима внутриязыковая трансгрессия, преодоление языкового предела «до самой невозможности языка, ... до того предела, где ставится под вопрос бытие языка» [4, с. 122].

Проблема языка всегда была ключевой проблемой фантастического, ведь «оно позволяет дать описание фантастическому универсуму, который не имеет поэтому реальности вне языка; описание и предмет описания имеют общую природу» [1, 70]. Именно поиск этого языка и делает фантастику «квинтэссенцией литературы», «ибо в ней свойственное всей литературе оспаривание границы между реальным и ирреальным происходит совершенно эксплицитно и оказывается в центре внимания» [1, 126]. Фантастический литературный дискурс должен выйти за пределы языка, в противном случае он потеряет смысл своего существования. Можно предположить,

что именно фантастическое искусство становится лабораторией по созданию языка трансгрессии. По крайней мере, не может быть случайным то обстоятельство, что традиционные сферы «предельного опыта Иного» [16, с. 37] – секс и смерть, безумие и ужас – всегда искали фантастические формы художественного выражения.

Осмыслить мир – значит в какой-то мере приблизить его. Благодаря культуре мы осваиваем реальность, вживаемся в нее. Можно сказать, что культура – это именно то, что делает мир знакомым, близким и родным человеку. Фантастическое, напротив, всегда есть отчуждение знакомого и обычного, если угодно, чужим взглядом воспринятое реальное.

Фантастика не обживает новых пространств, как делает это искусство чудесного (сказка, *fantasy*), которое берет на себя многие культурные функции. Нет необходимости в сказочных странах и далеких планетах, поскольку цель фантастического – выявить и изобразить странность именно этого мира так, что близкий, родной, понятный мир становится вдруг чужим и враждебным. «Фантастическое – это нарушение общепринятого порядка, вторжение в рамки повседневного бытия чего-то недопустимого, противоречащего его незыблемым законам, а не тотальная подмена реальности миром в котором нет ничего, кроме чудес» [14, с. 110 – 111]. Не мы перемещаемся в другую реальность, а Другое вторгается в нашу жизнь, чудовищным образом изменяя ее. Не случайно, то впечатление, которое производит фантастическое, и ту атмосферу, которая создается в фантастическом произведении, З.Фрейд обозначил термином *das Unheimlich*, т.е. как нечто чужое, странное, тревожное, жуткое (сравним с французским эквивалентом *l'inquietante etrangete* – странно тревожное, тревожащая странность – и английским – *uncanny*, который точно указывает на сверхъестественное происхождение тревоги и жуткого впечатления) [17, с. 266 – 268]. Эта странная экзистенциальная тревога связана со страхом утраты чего-то подчас неясного, но всегда близкого и существенного. Вообще атмосфера фантастического – часто атмосфера беспредельного страха, страха, который «не знает» вызывающего его объекта. «Это ужас, который сам себя порождает, парализующий ужас перед непостижимым. Ничто, которое не имеет формы и превышает границы нашей мысли», – так пытается объяснить свой страх столкнувшийся с инфернальным соз-

данием герой романа Г. Майринка «Голем». Гнетущее напряжение, создаваемое в художественной фантастике, призвано передать тот разрушающий, растаптывающий, уничтожающий человека ужас, который несет с собой сверхъестественное: рушится мир, и человек рискует быть погребенным под его обломками.

Всесокрушающее в своих дионисийских порывах фантастическое становится предметом отторжения, или, в терминологии Ж. Батая и Ю. Кристевой, «абъекции». Фантастическое-абъектное – шокирующее, пугающее, ужасающее, отвратительное – указывает на хрупкость культурно-символического порядка и ненадежность той границы, которая отделяет человека от того, что грозит ему уничтожением и, одновременно, притягивает к себе. Пересекая границу между субъектом и объектом, человеческим и нечеловеческим, естественным и сверхъестественным, живым и мертвым, нормальным и патологическим абъектное переводит характерную для фантастического онтологическую неопределенность (что это?) на уровень индивидуального бытия, где неустойчивая идентичность (кто я?) грозит возвратом к досубъектному. Это мир «на грани несуществования и галлюцинации, на грани той реальности, которая уничтожит меня, если я ее признаю», – пишет об абъекции Ю. Кристева. [18, р.2] «Мы называем это границей, но абъекция – прежде всего двусмысленность. Даже ослабляя давление абъекция не полностью отделяет субъект от того, что ему угрожает, напротив, создает у него ощущение постоянной угрозы. К тому же, абъекция есть сочетание приговора и аффекта, осуждения и страстного желания» [18, р. 9].

Фантастика, таким образом, всегда и везде стремится составить оппозицию культуре, ее основам (представлениям о реальности), ценностям (рациональности как специфическому типу ориентации в мире), ее фундаментальным принципам (идеям постоянства и созидания), ее установкам и устремлениям (осмыслить и приблизить мир). Но связь фантастического и культуры – тесная и неразрывная, отношение фантастики к культуре – паразитическое и симбиотическое – свидетельствуют, что оппозиция, о которой мы говорим, особая. Их противодействие – не поединок в прямом смысле слова, но, скорее, своеобразный «бой с тенью». Фантастика как тень культуры и принадлежит, и не принадлежит ей, воспроизводит состояние и изменения культуры, при этом безжалостно искажая ее духовные дви-

жения. Если верно наше предположение о том, что фантастическое может служить убедительной экземплификацией феномена трансгрессии, то следует принять и свойственный ей принцип соотношения с культурным пределом. «Трансгрессия относится к пределу не как черное к белому, не как запрещенное к разрешенному, внешнее к внутреннему, исключенное к хранимому пространству обитания. Скорее, она связана с ним в своего рода штопорном отношении, которое не может быть исчерпано простым взламыванием» [4, с. 118]. Поэтому и привычное для культурологии определение через разграничение (культура – природа, культура – цивилизация и т.п.) здесь не подходит, ибо в случае культуры и фантастики сама демаркация крайне затруднена и едва ли возможна.

Как же в таком случае соотносятся понятия фантастического и культуры? Что такое фантастика с точки зрения культуры? Уже упоминавшаяся в статье мысль М. Фуко, сравнившего фантастику с безумием, представляется удачной аналогией, которая может быть продолжена. Строго говоря, та характеристика, которую французский философ дал безумию, вполне приложима, как надеюсь удалось показать, и к другому модусу Иного – фантастическому.

Фантастическое, рассмотренное сквозь призму категорий трансгрессии и предела, возникает перед нами как Иное культуры, взрывной ее элемент, то, «что для любой культуры является и внутренним, и вместе с тем чуждым», то, что культура стремится «исключить (чтобы предотвратить опасность изнутри)» и изолировать (чтобы ослабить инаковость) [16, с. 37].

Фантастическое, понимаемое как Иное культуры, отрицающее ее основания, но не мыслимое вне этих оснований, является, разумеется, проблемой культурологической и должно стать объектом культурологических исследований. Ценность такого рода исследований очевидна не только с точки зрения создания целостной теории фантастического, но и для более полного понимания самой культуры и ее истории. Изучая нереальное, мы открываем для себя реальность. Обращаясь к табуированным зонам, фантастическое оставляет своего рода свидетельские показания о границах культурного порядка. В этом смысле история фантастического – это особая история человеческой культуры, история наших представлений о мире и о человеке, история веры и неверия, наконец, история наших страхов и

желаний. Конечно, взгляд на культуру сквозь призму фантастики не может быть всеохватывающим, но он, по крайней мере, может оказаться таким же оригинальным и неожиданным, как и сам феномен фантастического.

Список использованной литературы:

1. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997.
2. Лем С. Фантастика и футурология: В 2 кн. Кн. 1. М., 2004.
3. Бланшо М. Опыт-предел // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994.
4. Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994.
5. Foucault M. Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason. London, 1967.
6. Колридж С.Т. Литературная биография // Зарубежная литература XX века. Романтизм. М., 1990.
7. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
8. Швейцер А. Культура и этика. М., 1973.
9. Грант Б.К. «Совершенствование чувств»: Разум и визуальное в фантастическом кино // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей. М., 2006.
10. Irwin W.R. The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy. Illinois, 1976.
11. Сартр Ж.-П. «Аминадав», или О фантастике, рассматриваемой как особый язык // Иностранная литература, 2005, № 9.
12. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М., 1987.
13. Rabkin E.S. The Fantastic in Literature. Princeton, 1976.
14. Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни. СПб., 2006.
15. Jackson R. Fantasy: The Literature of Subversion. London – New York, 1981.
16. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.
17. Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995.
18. Kristeva J. Powers of Horror: An Essay on Abjection. New York, 1982.

Сергей Голубков (Самара, Россия)

**ФАНТАСТИЧЕСКОЕ И КОМИЧЕСКОЕ
(на материале русской литературы XX века)**

Любой писатель в той или иной степени выступает диагностом и прогнозистом. Поскольку литература – это художественная антропология, постольку художника слова волнуют прежде всего и социально-психологические диагнозы происходящего, и прогнозы грядущего. Роль вымысла в литературе, как известно, чрезвычайно велика. Самый натуралистически-правдоподобный, фактографически-достоверный образ включает в свой состав хотя бы минимальный элемент вымысла. Такова условная природа образа как такового. Мы привычно разделяем вымысел и домысел. Сфера применения домысла уже, ограниченнее, чем у вымысла. Так, скажем, в историческом повествовании домысел, примененный по принципам своеобразной «теории художественной вероятности», позволяет заполнить лакуны отображаемой жизни, не подкрепленные документальными свидетельствами. Исходя из логики рассуждений и поступков исторического персонажа, автор того или иного исторического романа реконструирует возможные бытовые ситуации, повседневные эпизоды, в пространстве которых у данного героя, разумеется, не могло быть, как у Гёте, рядом своего Эккермана.

Однако есть и собственно фантастика как специфическая область художественной деятельности, в основе которой лежат свои базовые принципы. Творчество писателей-фантастов выполняет нередко функцию научного прогнозирования, базирующегося, по выражению А. Ф. Бритикова, «на трех китах» – интуиции, экстраполяции и аналогии» (Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970. С.12).

Кроме того, можно назвать еще принцип максимального сгущения, принцип гипотезирования. Писатель-фантаст не просто пользуется разнообразной художественной оптикой, в арсенале которой могут наряду с простыми зеркалами могут быть и кривые зеркала гиперболы или гротеска. Фантаст принципиально пересоздает действительность, рождает абсолютно новые удивительные миры, где

буквально все, так сказать, от А до Я, может быть построено на совершенно невиданных началах. Вполне понятно, что такие виды художественной фантастики, как фантастика сказочная, научная, социальная, имеют свои специфические механизмы пересоздания картины мира, перекомпоновки элементов житейского и ментального опыта. Чтобы осознать всю глубину воплощенной писателем-фантастом философской мысли, масштаб преподнесенного этического урока, необходимо в рамках читательской стратегии исходить из того, что имеешь дело с весьма специфическим семантическим кодом. Только грамотная дешифровка этого кода позволит адекватно воспринять все мерцающие в имплицитных недрах произведения уровни изначально заложенного смысла.

И в этом отношении писатель-фантаст и писатель, использующий комические решения, удивительно сходны. Ведь и тому, и другому приходится иметь дело со сверхусловными образными системами. Условность тут возведена в энную степень. Возможно, именно поэтому фантастический и комический коды нередко, так сказать, переходят друг друга, взаимно друг друга обогащая и семантически поддерживая.

В XX век Россия вступила, опираясь на определенные утопические построения. Несмотря на господство символизма с его установкой на диктат сверхчувственной интуиции, еще сильны были позитивистские устремления. Отсюда абсолютизация прогресса, отсюда упования на решение всех больных социальных вопросов времени технократическими средствами. В фантастическую литературу приходит не столько ученый-теоретик, сколько практически мыслящий инженер. Мода на инженерное образование (а за этим лежала реальная насущная потребность России в таких специалистах технического профиля) повлияла на тематические приоритеты писателей. Социально-экономическая утопия (в частности, марксистские построения) тоже опиралась на позитивистскую логику. Война 1914 года ударила по технократическим иллюзиям, явив страшный лик современной битвы как конвейера масштабного машинного истребления людьми себе подобных. Тоталитарная практика советского типа развеяла и иллюзии уравнилительно-распределительной модели социальной гармонии. Обе утопии обнаружили свою несостоятельность.

В 1920-е годы в русской литературе присутствуют все типы фантастики: сказочная, научная, социальная. Так, проза Александра Грина – это собрание своеобразных романтических сказок с явно выраженной этической доминантой. В финале феерии «Алые паруса» Артур Грей смотрит в глаза Ассоль, и автор при этом подчеркивает: «В них было все лучшее человека». Именно это и считал Грин своей этической сверхзадачей – изменить не окружающий человека мир, внешние обстоятельства (названные нами технократическая и социально-экономическая утопии были нацелены именно на это), а изменить сокровенный эмоционально-нравственный мир человека, вытащить, взрастить «все лучшее».

В этот период у писателей были разные уровни мотивации обращения к фантастике – и инфралитературные, и экстралитературные. К внутрилитературным можно отнести увлечение возможностями фантастических жанров, пародийной игрой с известными фантастическими моделями, стилистическое экспериментаторство. Так, Сигизмунд Кржижановский искал фантастическое не во внешнем мире, а в недрах человеческого сознания. Волновавшие его «приключения мысли», его ожившие метафоры (среди которых самые стертые вдруг обретают первозданную свежесть!) были продуктивной попыткой перейти от логического рассуждения, от философской абстракции к наглядной картине. Пространственность сознания, о типологии которой позднее писал Гастон Башляр в своей «Поэтике пространства», позволяла Кржижановскому создавать причудливо-парадоксальные виртуальные миры, причем, эта виртуальность эксплицировалась, выводилась наружу, становилась очевидной, зримой.

Но мотивы обращения к фантастике могли быть и экстралитературными, когда художественное произведение служило репликой во внелитературном диалоге. Так, еще в самом начале XX века Александр Богданов написал «Красную звезду» не как чистый беллетрист, заправский фантаст, а как идеолог социал-демократического толка, нуждавшийся в наглядности аргумента. Создаваемая художественными средствами фантастическая марсианская реальность была лишь проекцией сугубо теоретических социалистических идей. Роман приобретал статус своеобразной прокламации. Точно так же и художественные сочинения К. Циолковского были образными иллюстрациями к его теоретическим рассуждениям. А романы А. Толстого

и Е. Замятина не столько выступали в качестве отдаленных прогнозов, но воплощали стремление эпохи, если можно так выразиться, понять самое себя. Фантастическое для них было удобным кодом, вполне уместным языком. Оно имело больше степеней свободы, позволяло в неясной исторической обстановке предложить любую версию происходящего. Обращение к арсеналу комического позволяло с наибольшей эффективностью произвести радикальное снижение утопических претензий, убедительно продемонстрировать их необоснованность.

В 1920-е годы фантасты творили в условиях реальных исторических экспериментов небывалого масштаба (социально-политических, экономических, эстетических – вспомним знаменитое «Мы разливом второго потопа перемоем мир города»). Поэтому фантастика выполняла в таких обстоятельствах и функцию инструмента сверки, уточнения, измерения величины последствий (социально-психологических, этических). Бинарная оппозиция непознанное / непознаваемое в сознании людей того времени нередко слишком облегченно и немотивированно заменялось другой оппозицией непознанное / познанное. Снедаемый бурлящим активизмом герой мог спокойно находиться со всей Вселенной «на дружеской ноге». Вспомним неунывающего, беспечного толстовского красноармейца Гусева, легкомудро собирающегося лететь на Марс. Этот персонаж снимал драматизм научно-технических открытий, драматизм подвига первооткрывателей. В контексте мировой революции все мыслилось по плечу – и операция по превращению собаки в человека, и полеты к далеким мирам. Весьма драматичная духовная эволюция Андрея Платонова имела своим вектором движение от легковесной очарованности романтикой созидания, от своеобразного шапкозакидательства к глубокому разочарованию системой, в которой командные посты занимают «бумажные суслики». Не машина «одухотворяется» человеком (как хотелось бы молодому Платонову), а человек, да и весь социум в целом теряют человеческое, приобретая черты бездушной машины.

Анекдотическое, выступая художественной реализацией своеобразной философии случая, является частной разновидностью комического. Казус, нелепый миг, мимолетная несообразность, житейская забавная история, повседневный смехотворный пустяк, закрепляясь в выразительном слове, продолжают свою жизнь в ис-

кусстве. Типология анекдотов достаточно многообразна. Все зависит от изначальной «точки отсчета» – тематической, родо-жанровой, конструктивной. Если исходить от отображенной в кривом зеркале анекдота некоей сферы действительности, то можно выделить анекдоты: а) бытовой, б) абстрактный, в) фантастический.

В бытовом анекдоте (политические анекдоты часто строятся по матрице анекдота бытового) фабула держится на: а) ошибке, недопонимании (чукча спутал Мавзолей с ГУМом: и туда и туда очереди – одна за глотком священных чувств поклонения вождю, другая – за дефицитом, в анекдоте выясняется, что «продавец умер, а товар кончился»); в) преувеличении (отголосок румынского землетрясения в Москве объясняется падением брежневского мундира, отягощенного множеством орденов).

В фантастическом анекдоте (часто тоже приобретающем политический характер) герои перемещаются в нереальное пространство. Таковым пространством, скажем, становится рай, где вдруг по прихоти судьбы встречаются политические деятели разных эпох и выясняют свои отношения. Тут происходят две семантически емкие деформации – конструируется гипотетическое пространство и предельно уплотняется время, в котором оказывается возможной встреча исторических персон, принадлежащих различным эпохам. По такому принципу созидает художественную реальность Владимир Войнович в своей известной «Сказке о пароходе» (цикл «Сказки для взрослых»), где пароход становится метонимическим образом нашего многострадального отечества, а смена капитанов с узнаваемыми привычками и приметами внешнего облика являет собой аллюзию к конкретным эпохам правления тех или иных лидеров государства в XX веке.

Перемещение персонажей в пространство иной исторической эпохи (меняется время, изменяется пространство) было достаточно распространенным художественным приемом в разные периоды развития литературы. Вспомним, скажем, комедию М. А. Булгакова «Иван Васильевич».

Могут быть разные варианты взаимодействия фантастического и комического.

Так, исходное фантастическое допущение является специфическим условием тех особых договорных отношений с читателем,

которые предполагает сатирико-фантастическое произведение как художественная целостность. Допустив наличие центрального фабульного хода (волшебное превращение, межпланетный перелет, научный эксперимент), мы воспринимаем дальнейшее развитие сюжета уже как вполне естественное продолжение того же логического построения. Допущение как совокупность скрытых гипотетических смыслов открывает перед писателем новые психологические возможности (герой оказывается помещенным в экспериментальную, небывалую ситуацию).

Художественное гипотезирование выступает в функции начального ситуативного хода в таких известных повестях М. Булгакова, как «Роковые яйца» и «Собачье сердце». М. Булгаков и В. Маяковский вводят в свои драматургические произведения столь любимую фантастами «машину времени» (пьесы «Баня», «Иван Васильевич»).

Фантастический герой может прекрасно уживаться в нефантастическом мире, выполняя свои специфические функции. Таковы Ибикус у А. Н. Толстого и Воланд у М. Булгакова.

Русская литература (особенно в двадцатом столетии) хорошо освоила фантастическое пространство сна (бреда, галлюцинации). Об этом написано капитальное исследование Н. А. Нагорной «Онейросфера в русской литературе. Модернизм. Постмодернизм».

Многообразны художественные функции комической метаморфозы. Поскольку метаморфоза располагается и в смысловом поле гротеска, и в семантической плоскости фантастики, она очень часто позволяет соединить земное, обыденное и ирреальное, запредельное. При этом прирост художественной информации за счет введения метаморфоз, связующих реальный и ирреальный миры, получается значительно большим, чем можно было ожидать от простого «сложения» этих миров. Возникает стереоскопический сложный Мета-мир, включающий многие составляющие. Поскольку, например, М. Булгаков в романе «Мастер и Маргарита» изображает несколько действительностей, постольку мотив метаморфоз здесь вполне уместен, ибо только чудесные превращения позволяют соединять эти миры. Метаморфоза в связи с этим может выступать в художественном произведении своеобразным композиционным приемом, помогающим сопрягать различные удаленные друг от друга миры.

Вариантом комедийной фантастики может выступать небыльщина из историй вранья Мюнхгаузена. С. Кржижановский дал вторую жизнь этому стародавнему литературному герою, так и озаглавив свое произведение – «Возвращение Мюнхгаузена». В той же комедийно-фантастической плоскости находится и, скажем, история, которую любит рассказывать заезжим городским людям герой рассказа В. Шукшина «Миль пардон, мадам!» – незабываемый Бронька Пупков. История о том, как он «в Гитлера стрелил».

Можно говорить о фантастике слухов, об абсурде как смещении правдоподобного в сторону фантастического (вспомним «круговорот дерьма в природе», описанный В. Войновичем в книге о Чонкине), о разновидностях фантастического в антиутопических повествованиях. В самом деле, спектр художественно выразительных и смысловых соотношений фантастического и комического беспредельно широк.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА СТАНИСЛАВА ЛЕМА В ФИЗИКЕ, КОСМОЛОГИИ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Леонид Ашкинази (Москва, Россия)

КОСМОЛОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ЛЕМА В СОПОСТАВЛЕНИИ С СОВРЕМЕННОЙ КОСМОЛОГИЕЙ

Цель этого сообщения – сопоставление космологических идей Лема и современной ему космологии. Космологические идеи сосредоточены у Лема в романе «Голос Неба» (1968; п.п. 1–7 дальнейшего текста) и в псевдорецензии «Альфред Теста. Новая космогония» (1971; п.п. 8–10 дальнейшего текста). Сопоставим их с тем, что говорит современная космология.

Идея # 1. Гравитационный коллапс, катастрофическое сжатие Вселенной трактуется как «выворот наизнанку», в другое пространство. Это вопрос реально обсуждаемый и считающийся пока открытым, согласно: Мизнер Ч., Торн К., Уилер Дж. Гравитация. – М.: Мир, 1977 (далее – МТУ), т. 2, с. 447.

Идея # 2. При коллапсе остается «воронка». По МТУ, т. 3, с. 464, неполное сжатие – методологически неверная, так как недостаточно радикальная, модель. Но неполное сжатие может быть вызвано взаимодействием зарядов – Bailyn M. Phys. Rev. D., 1977, v. 15, # 4, с. 957, а также, как было указано позже, другими механизмами.

Идея # 3. Через «воронку» при коллапсе из сжимающейся, коллапсирующей Вселенной нейтринное излучение проникает в последующую Вселенную – ту, которая возникает при обратном расширении (антиколлапсе) сжавшейся материи. Эта гипотеза не согласуется с основной принятой сейчас моделью Вселенной, так как в ней в последние перед коллапсом и первые после него 100 секунд нейтрино и гравитоны не отделены от вещества – МТУ, т. 2, с. 441. По мнению Старобинского А. А. (Письма ЖЭТФ, 1979, т. 30, # 11, с. 719), информацию о состоянии Вселенной до коллапса несут гравитоны.

Практический аспект идеи – использование нейтринных пучков для связи рассмотрен Hindin H.J. Electronics, 1978, v. 51, # 17, с. 73 (связь в пределах Земли) и Subotowicz M. Acta astronaut., 1979, v. 6, # 102, с. 213 (межзвездная связь).

Идея # 4. «Вселенский» нейтринный поток влияет на живое. Эта идея обсуждается – Чернавский Д.С. УФН 2002, # 2, с. 152. (Влияние искусственного нейтринного потока на живое упоминается Стругацкими – «Шесть спичек».)

Идея # 5. Свойства Вселенной, возникающей после антиколлапса, могут быть различны и определяются лишь статистически. Такая гипотеза имеется в МТУ, т. 3, с. 348 и Картер Б. в сб. Космология. Теории и наблюдения. – М.: Мир, 1978, с. 369.

Идея # 6. Цивилизации предшествующей Вселенной намеренно влияют на свойства последующей (после коллапса-антиколлапса) – эта гипотеза вне сферы физики в узком ее понимании, однако ее высказывал А. Д. Сахаров (http://orel.rsl.ru/nettext/russian/saharov/sach_fr/sach2_43.htm). Отметим, что этим суперцивилизациям (или суперцивилизации) пришлось бы решать довольно тонкую задачу – диапазон варьирования основных физических параметров Вселенной очень мал, если они хотят, чтобы имелась возможность существования достаточно сложной органической жизни – Розенталь И. Л., УФН, 1980, 131, # 2, с. 239; Хокинг С. В. в сб. Космология. Теории и наблюдения. – М.: Мир, 1978, с. 360 и Картер Б., там же, с. 369.

Поскольку возникшая однажды суперцивилизация обеспечивает, скорее всего, дальнейшее существование жизни в форме именно суперцивилизаций, то возможны две ситуации. Либо суперцивилизации существовали всегда («супервсегда», то есть во всех Вселенных), либо они возникла (она возникла) однажды и нашей Вселенной, «пронизываемой взглядами живых существ» (Лем Ст. Магелланово Облако), предшествовали тысячи миров, в традиционном смысле – безжизненных. Впрочем, может быть, в них была иная, «плазменная» жизнь (Лем Ст. Правда)? Идея существования суперцивилизаций «всегда» кажется странной, но она не более странна, чем идея существования Вселенной «всегда».

Идея # 7. Нейтринное излучение, имеющееся во Вселенной, есть продукт жизнедеятельности «нейтринных организмов». Эта гипотеза вне сферы физики в современном понимании этой сферы.

Идея # 8. Во Вселенной существуют области с «разной физикой». Под «разной физикой» можно понимать различие законов физики или различие значений фундаментальных констант. Это соответствует идее «доменной структуры» Вселенной (например, http://cosmo.labrate.ru/cambridge/cs_top.html).

Если же под «разной физикой» понимать нечто философское, то идея оказывается вне сферы физики в ее современном понимании, так как сама постановка вопроса свидетельствует о предполагаемом единстве физики.

Идея # 9. Суперцивилизации могут управлять физикой существующей Вселенной. Эта идея вне сферы физики в ее современном понимании.

Идея # 10. Постоянная Больцмана не является постоянной, а испытывает дрейф. Идея о непостоянстве величин, в классических теориях являющихся постоянными, бытует в физике. Обычно, правда, обсуждается возможное непостоянство фундаментальных констант (скорости света, постоянной Планка и гравитации и т.д.) или характеристики основных элементарных частиц (заряда или массы электрона, протона и т.д.). Обзор состояния вопроса дан в книге: Чечев В. П., Крамаровский Я. М. Радиоактивность и эволюция Вселенной. – М.: Наука, 1978.

Итак, идеи Лема вполне на уровне физики своего времени. Из 10 идей имеются и обсуждаются в физике – 8 (## 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10), выходят за ее рамки, хотя ей и не противоречат – 2 (## 7, 9). Отметим, что произведения Лема были написаны до названных выше публикаций.

КОСМОКРАТОР

Ст. Лем изобрел (это часто случается с ним!) гениальный метод интеллектуального творчества: писать рецензии на ненаписанные книги. Эти рецензии излагают идею книг, которую читатель даже нехотя пишет своим воображением – читаешь рецензию, пишешь книгу, которую иначе никогда бы не написал! Что это, если не разоблачение иронией коллективной сущности индивидуального творчества в науке? Наука и есть полифония мыслящих разумов, нескончаемый диалог живых с живыми и живых с уже неживыми и еще неживых, т.е. живое бессмертие духа. Ст. Лем жил таким бессмертием духа, ибо в своем настоящем вел диалог с прошлым и будущим науки. Предоставим исследователям его творчества раскрытие всех тех предвидений будущей науки и техники, которые он совершил, и обратимся лишь к одному из них, может быть, к самому потрясающему – «Новая космогония» (речь профессора Альфреда Тесты на торжествах по случаю вручению ему Нобелевской премии, перепечатанной из юбилейного сборника «From Einsteinian to the Testan Universe») («От вселенной Эйнштейна до вселенной Теста») (2, с. 189)

Что это? Речь идет о теории, которая еще не создана, но если читатель успеет создать ее, он обязательно будет нобелевским лауреатом, и имя его встанет рядом с именем Эйнштейна! В авторецензии «Абсолютная пустота» Лем, прикидываясь критиком на свою книгу, пишет об этом: «Подозреваю опять-таки, что автора осенила гипотеза и он ее испугался. Понятно, он никогда не признается в этом, и никто не докажет, что идею Космоса как Игры он принял всерьез» (2, с. 10) «Неужто Лем рассчитывал, что его уловка останется незамеченной? Она чрезвычайно проста: Со смехом выкрикивать то, о чем всерьез и прошептать то не хватит духа» (2, с. 11). А в конце «Новой космогонии» он говорит прямо: «Стало быть, если в действительности все не так, то, возможно, это не теория, а ПРОЕКТ, возможно, когда-нибудь все произойдет именно так» (2, с. 220) Откровенно говоря, – Лем дает ПРОЕКТ теории, которую сегодня, через сорок лет после написания, то ли шуточно, то ли серьезно ученые называют «Теорией Всего», предназначенной для объяснения Вселенной и Человека вместе, и

тем самым, предназначенной для совершения новой ВСЕНАУЧНОЙ революции. Здесь Лем сформулировал новую «парадигму» – это Вселенная, – обязательно порождающая Разум – Конструктора новых Вселенных, одним словом, это самовоспроизведение Вселенной посредством Разума и Разума – посредством Вселенной, вечная и бесконечно Разумная Вселенная. Само собой понятно, что проблема космических цивилизаций образует ядро этой «парадигмы». «Загадка космических цивилизаций, подобно матрешке, содержит в себе проблематику ВСЕХ научных дисциплин (3, с. 329).

Теория космических цивилизаций сегодня называется «КОСМОсоциология» или «СОЦИОкосмология» и изучает гипотетический теоретический конструкт, называемый «Глобальный Космический Социум» (ГКС), образованный на эмпирической базе факта земной цивилизации. Это – сообщество разумной жизни, «ноосфера» нашей вселенной (Метагалактики), а также и других Вселенных, подобных нашей и образующих в своем множестве Большой Бесконечной Вселенной, называемой в инфляционной квантовой космологии Мультивселенной. Поэтому дальше будем говорить о ГКС локальной (нашей вселенной) и ГКС глобальный (Мульти-)Вселенной. Последняя предполагается актуально-бесконечным множеством (в смысле Г. Кантора) конечных вселенных, возникающих и погибающих потенциально-бесконечным процессом в вакууме, вроде хаотично раздувающейся вселенной А. Линде. Одни физики предполагают, что они творят ФИЗИЧЕСКУЮ «Теорию Всего» и она объяснит все явления Природы – физические, биологические и интеллектуальные. Но другие физики (напр. Р. Пенроуз) возражают, что объяснение «духа» предполагает СОЦИОЛОГИЧЕСКУЮ теорию. Ст. Лем ставит проблему радикальнее всех: Это не будет уже ОДНА теория, но это будет ОДНА наука, как система ВСЕХ наук, наподобие матрешек. В этом «проекте» мы распознаем исконную идею о таком единстве наук, которое превращает все знание в ОДНУ Единую Науку. В истории мысли такую утопическую реализацию этого «проекта» мы находим например в философии Гегеля. У него Система Науки (т.е. система ВСЕХ наук) реализована всего лишь как Система Науки Философии. Гегелевская философия тоже наука о порождении Вселенной Разумом и порождении Разума Вселенной – в вековечном круговороте – идея, воспринятая от христианской религии и теологии и развитая

диалектическим методом. «Мир сотворен, сотворяется теперь и будет вечно твориться. (1, с. 27) «Сотворять – это и есть деятельность абсолютной идеи» (1, с. 28).

Все это обстоит именно так, если Бог ЕСТЬ; но если Бога НЕТ – что тогда будет? Если Мультивселенная актуально-бесконечна, то почему бы в этой Вселенной не могло бы быть также и актуально-бесконечного Бога? А вот потому, что это будут ДВА Бога в ОДНОЙ берлоге, притом Боги антагонисты – дуалисты: один Материалист, другой Идеалист, и если один из них – Бог, то другой – не-Бог, а абсолютное бесконечное бытие ОДНОГО. А все-таки Бога жаль! Придуманное человечеством в его детстве Всемогущее Бесконечное Существо на утешение Маломогущего и Конечного Человеческого существа после ухода из мира оставляет позади себя «абсолютную пустоту» неразумной Вселенной. И вот Лем придумал, как заполнить эту бездну, – искусственным богоподобным Разумом, результатом неограниченной научно-технической эволюции. «Чисто машинально мы полагаем, что весь материальный мир строго подчиняется такой логической дихотомии: Либо он был Кем-то создан (и тогда стоя на позиции религии мы зовем этого Кого-то Абсолютом, Богом, Животворящим Духом), либо он не был создан никем, и тогда это означает рассматривать мир с научной точки зрения, как будто его никто не создавал. А Ахеропулос сказал: «*Tertium datur*»(Третье дано) мир не был создан никем, но он однако был устроен; Космос имеет Творцов! (2, с.197) – «Не более и не менее как то, что ФИЗИКА мироздания является следствием его, т.е. Космоса, СОЦИОЛОГИИ» (2, с.196). И все-таки как это будет?

Когда речь идет о бесконечном бытии, гипотезы строит философия, и если это научная философия, она опирается на математику. Физика (космология) тоже изучает бесконечную Вселенную, но всегда посредством изучения конечных вселенных, находясь внутри нашей локальной конечной вселенной, она изучает вместе с тем и через это другие конечные вселенные, образующие бесконечную Мультивселенную. В квантово-механической концепции Эверета «наблюдатель» квантовых процессов имеет ОБЪЕКТОМ бесконечное множество возможных вселенных, будучи сам бесконечным множеством возможных СУБЪЕКТОВ. Так что физика всегда начинается с конечного и уходит в бесконечное, а философия всегда начинается с

бесконечного и приходит к конечному. Так философия и физика идут друг другу навстречу. В современной науке о Вселенной эти гипотезы физики и философии предназначены для объяснения одного единственного ФАКТА, а этот ФАКТ никогда раньше не существовал. Объяснение этого ФАКТА есть вопрос жизни и смерти Разума. Этот ФАКТ обозначается в современной физике и космологии как «антропный принцип», и хотя он довольно известен и вне науки, а в науке широко обсуждаем, мы кратко резюмируем его для целей нашего изложения. Он состоит в том, что наша локальная вселенная, возникшая в Большом взрыве 14 млрд. лет назад ТАКОВА, что в ней возник Разум, т.е. мы. Вся таблица фундаментальных констант, которые связывают законы ФИЗИКИ, такова, что стали возможны такая ХИМИЯ и такая БИОЛОГИЯ, что наконец стала возможной и СОЦИАЛЬНО организованная РАЗУМНАЯ жизнь. Притом совершенно безразлично, будет ли наша цивилизация ЕДИНСТВЕННОЙ в нашей вселенной, или в ней уже возникло МНОЖЕСТВО таких цивилизаций и уже существует локальный ГКС. Все дело в том, что размеры фундаментальных констант в таблице так точно запрограммированы, что даже их малые изменения привели бы к невозможности существования этой разумной жизни, т.е. сделали бы нашу вселенную неразумной. А то, что она уже разумна, хотя с одним только нашим разумом, этот ФАКТ для своего объяснения предполагает прежде всего гипотезу, что это или ФАКТ или АРТЕФАКТ. Или антропогенный характер нашей физики результат ЕСТЕСТВЕННОЙ эволюции, обусловленной условиями в Мультивселенной, и являясь устойчивой комбинацией антропогенных признаков или результатом ИСКУССТВЕННОЙ технологической эволюции, иначе говоря, космоинженерной деятельности. Некий Великий Разум – Конструктор в Мультивселенной – СОТВОРИЛ наш мир из НИЧЕГО – вселенского вакуума – и снабдил его своим промыслом – антропогенной таблицей констант, обеспечивающей наше ЕСТЕСТВЕННО–эволюционное «сотворение». Задача науки в таком случае состоит в том, чтобы разгадать этот ПРОМЫСЕЛ Конструктора и ответить на вопрос: ДЛЯ ЧЕГО создан мир нашей вселенной и Человек в этом мире? Гипотеза философской физики и физической философии здесь такова: Если один Разум – Конструктор сотворил Вселенную для другого Разума, то это значит, он сотворил Разум – Конструктор для другой Вселенной. В Мультивселенной один ЕСТЕ-

СТВЕННО возникший Разум становится Конструктором многих новых Вселенных, рождающих другие Разумы – Конструкторы, а те, со своей стороны, снова повторяют этот творческий акт саморазмножения, и все происходит так во веки веков. В актуально-бесконечной Мультивселенной всегда рождаются ЕСТЕСТВЕННОЙ эволюцией актуально-бесконечные подмножества пустых, неразумных вселенных, но вместе с тем всегда существует актуально-бесконечное подмножество разумных вселенных – Разумов-Конструкторов, которые мигрируют и перерабатывают космоинженерной деятельностью неразумные части Мультивселенной, и этот бесконечный океан Разумов растекается бесконечно в бесконечности.

Когда-то, когда Лем писал свои космологические «шутки», все это было просто научной фантастикой (и конечно, все это было только «шуткой», хотя «шутка – да жутко»!). Теперь все это ходячая, хотя и еще гипотетическая идея в квантовой космологии. Послушаем, что говорят ученые, которые никогда не читали Лема, но кто-то из которых вероятно доработает эти идеи Лема до Нобелевской премии (в которой было отказано Лему!).

В современной науке уже наметилась магистральная дорога развития идеи Разумной Вселенной. Если исходить из Большого Взрыва как начала всей эволюции, можно идти ступенями, соответствующими главным эволюционным событиям. Возникшая после взрыва ФИЗИКА (квантовые законы элементарных частиц) определяет возникающую затем ХИМИЮ (законы атомов и молекул), а они со своей стороны определяют возникающую после них БИОЛОГИЮ (законы живых организмов), а те – возникающую затем СОЦИОЛОГИЮ (законы разумной жизни, организованной в ноосфере, привязанной к данной планетной системе). В масштабе всей Метагалактики возникает ГКС. Социальная структура организованных в метагалактическом сообществе цивилизаций, однако, определяется уже не их «биологией», которая может быть очень разной, но ТЕХНОЛОГИЕЙ, создающей искусственную (не-биологическую) разумную жизнь, ибо она должна быть способной к глобальной космотворческой инженерной деятельности. Эта ее форма есть именно самопородившийся Разум-Конструктор, демиург новых вселенных. Если мы теперь обратим свой взор назад, исходя из этого конечного результата, т.е. из Разума-Конструктора, способного менять свою биологию, химию и

физику, то мы начнем понимать ПРОМЫСЕЛ, вложенный в «антропный принцип» пра-Разумом-Конструктором, а именно ПРОГРАММУ для сначала бессознательной, а потом сознательной эволюции, в результате которой появляется Разум-Конструктор – его потомок. Таким образом Разум-Конструктор воспроизводит и размножает себя. «Антропный принцип» – это принцип НООГЕНЕЗА в нашей Вселенной и называется он «антропным» потому, что разумная жизнь, возникшая через естественную эволюцию, представляется нами человекоподобной. Но в общем она могла бы не быть всегда и везде такой – в другой Вселенной она могла бы быть неантропоморфной, не такова она и на конечном этапе эволюции в нашей вселенной. Техногенный Разум-Конструктор мог бы создавать и обживать Вселенные с другой физикой, ибо он мог бы менять также и свою физику. Таким образом, для Мультивселенной можно сформулировать «общий НООГЕННЫЙ принцип», частным случаем которого в некотором классе вселенных является «антропный принцип». «Следовательно, задача построения ТЕОРИИ ВСЕГО сводится к определению тех условий, которые необходимы для развития «субструктур с САМОСОЗНАНИЕМ». Именно эти условия могли бы помочь для отбора некоторых вселенных из бесконечного многообразия в Мультивселенной. М. Тегмарк считает, что существование только одной Вселенной, способной создать условия для развития субструктур с самосознанием, крайне неправдоподобно» – [Эти условия] «не ограничиваются одним островом – здесь идет речь скорее о целом архипелаге» (4, с.178-179). Таким образом, «общий ноогенный принцип» предполагает многообразие возможных неантропоморфных форм разумной жизни как ЕСТЕСТВЕННЫХ (возникающих во вселенных с разной физикой и химией), так и ИСКУССТВЕННЫХ (возникающих благодаря изобретению Разумами-Конструкторами разной космоинженерной технологии). Видимо, теперь из далекого будущего к нам проглядывают очертания МНОГОЛИКОЙ картины Разумной Вселенной, запросом на которую является нынешняя «парадигма» Теории Всего. Она очень похожа на науку, предсказанную Лемом: ФИЗИКА будет наукой о вселенных с РАЗНЫМИ физиками, ограничиваемыми только СОЦИОЛОГИЕЙ техногенного РАЗУМА. Сегодня уже предлагаются «проекты» космоинженерной технологии творения новых вселенных Разумом-Конструктором, находящимся в нашей Вселенной. Лий Смолин по-

лагает, что образование черных дыр в нашей вселенной переходит в образование белых дыр в других вселенных, и этот переход есть возможная форма коллапс-антиколлапсной космоинженерной деятельности. Эд Харисон говорит: «Разумные формы жизни начинают создавать вселенные». – «Таким образом, сотворение вселенной отпадает от сферы религии и превращается в объект научных исследований» (4, с. 188).

Важный результат, к которому мы наконец приходим, анализируя и обобщая идеи Ст. Лема о Разумной Вселенной и опираясь на современную науку, это сформулированное выше положение, названное нами «общий НООГЕННЫЙ принцип», относящийся к Мультивселенной. Если Мультивселенная является актуально-бесконечным множеством конечных вселенных, то она такова, что содержит хотя бы одно актуально-бесконечное подмножество вселенных с разными физиками и, значит, с разными таблицами фундаментальных констант, обуславливающих рождение Разумов-Конструкторов, и таким образом, – Бесконечного Разума в Бесконечной Вселенной. И этим Разумом бесконечно творится и управляется Вселенная. Мы называем этот феномен могучего Космического Разума – КОСМОКРАТОРОМ (что по-гречески значит «Властелин Космоса») – прозвище древнегреческого бога Пана в Орфическом гимне.

Что есть Человек? Утробная форма Космократора.

Список использованной литературы:

1. Гегель Г. В. Ф. Философия природы. М., 1975
2. Лем Ст. Библиотека XXI века М., 2004
3. Проблема СЕТИ. М., 1975
4. Чоун М. Параллельная вселенная С., 2004 (Chown M. The Universe Next Door, 2002)

Елена Ковтун (Москва, Россия)

**«ПОНЯТЬ ДРУГ ДРУГА...»: ПРОБЛЕМА КОНТАКТА
С ИНОПЛАНЕТНЫМ РАЗУМОМ
В ТВОРЧЕСТВЕ СТАНИСЛАВА ЛЕМА**

Станислав Лем (1921–2006 гг.) оказался современником очень разных исторических и литературных эпох. «Мне довелось жить в совершенно различных общественных системах, – писал он. – Я уяснил себе огромные различия между ними... бедная, но независимая... довоенная Польша, Pax Sovietica 1939–1941 годов, немецкая оккупация, вторичный приход Красной Армии, послевоенные годы уже в совершенно иной Польше» [1]. Лем застал и пересмотр границ в Восточной Европе, и идеологическую суровость 1950-х гг., и оттепель 1960-х, и попытки «очеловечить», а затем и отменить ортодоксальную социалистическую доктрину. Наконец, поздний период творчества польского фантаста (в основном уже не художественного, а научного и публицистического) пришелся на демократические 1990-е гг. с их попытками осмыслить пережитое человечеством в XX столетии.

Все это позволяет рассматривать Лема – несмотря на «вечные» и общечеловеческие проблемы, к которым он так охотно обращался в своих книгах, и картины будущего, которые он так ярко рисовал, – еще и как своеобразного летописца эпохи. Летописца не в смысле бытописания (хотя в числе произведений Лема есть психологический роман «Больница Преображения», повесть-воспоминание «Высокий Замок», трилогия «Неутраченное время»), но в плане чуткого восприятия и воплощения в собственных текстах размышлений и мечтаний, надежд и страхов своих современников. Незаурядный талант польского писателя позволил ему уловить и выразить, пусть и в фантастической форме, главные тенденции развития общества и культуры второй половины XX в.

Для нас же в этом процессе наиболее важно то, что творчество Лема наглядно демонстрирует основные этапы эволюции, достижения и неудачи восточноевропейской фантастической прозы: восторженный оптимизм в 1950-е г., смелый полет мысли 1960-х г., сомнения и метания 1970–1980-х, утрату веры в технический и социальный прогресс в 1990-е гг. и т. п. В произведениях Лема от-

четливо выражен интерес послевоенной научной фантастики к космосу, устройству вселенной, перспективам НТР. Затем они фиксируют отход от строгой научной проблематики в сферу социального и философского моделирования, усиление метафоричности фантастической посылки. В последний период творчества Лем нередко возвращался к темам и идеям, волновавшим его ранее, и знакомил читателя с их новой, более сложной и менее оптимистической трактовкой, отражающей изменившиеся представления писателя о путях «взрос-ле-ния» человечества.

Сам Лем в автобиографическом эссе «Моя жизнь» высказался о собственной философской и художественной эволюции так: «Говоря коротко, я разочарованный усовершенствователь мира. Мои первые романы были наивными утопиями, так как мне хотелось видеть будущее таким умиротворенным, каким оно изображено в этих романах... Моя монография о фантастике и футурологии была следствием разочарования в беллетристической, а также в выдававшей себя за научную литературе, ибо и та и другая направляли внимание читателя не туда, куда действительно движется этот мир. Моя «Философия случайности» – это неудавшаяся попытка сформулировать основанную на эмпирических методах теорию литературы... Однако моя «Сумма технологии» свидетельствует о том, что я, правда, разочаровавшийся, но все же не отчаявшийся окончательно усовершенствователь мира. Ибо я не оцениваю человечество как «совершенно безнадежный и неизлечимый случай» [2].

Проследим изменение взглядов Лема (характерное, на наш взгляд, и для многих других советских и восточноевропейских авторов) на одну из наиболее важных проблем научной фантастики XIX–XX в. – проблему контакта цивилизаций.

Начнем с ранней утопии польского фантаста «Магелланово облако» (журнальная публикация 1953–1954 гг., книжная 1955). В этом романе огромный космический корабль землян с символическим названием «Гея» отправляется к созвездию Центавра, где в окрестностях одной из звезд находит разумную жизнь. В финале романа сообщается об установлении контакта с обитателями «белой планеты», по всей видимости, если не физически, то духовно близкими жителям земли. В контексте фантастической прозы той поры (ср., например, «Туманность Андромеды», а затем «Сердце Змеи» И. А. Ефре-

мова) читатель мог легко дорисовать в воображении последующие события: укрепление дружественных отношений между землянами и их «братьями по разуму», совместное освоение космоса вплоть до образования галактического союза цивилизаций и т. п. Однако даже в ранних утопиях Лема все обстоит не так просто.

Симптоматично, что вовсе не беспрецедентный факт контакта оказывается в центре повествования. О том, что связь с обитателями «белой планеты» налажена, герой узнает почти случайно, в одиночестве слушая радио на расположенной на астероиде станции. Лема интересуется прежде всего сам полет «Геи» и жизнь на борту корабля. «Магелланово облако» – роман о человечестве, в ходе длительной эволюции обретшем способность и мужество преодолеть космическое пространство. «Я расскажу о том, – заявляет на первых страницах герой, – как мелькавшие недели, месяцы, годы стирали в памяти самые дорогие, самые сокровенные воспоминания – бессильные перед всепоглощающей чернотой. Как в попытках найти точку опоры мы отчаянно хватались за все новые и новые дела и мысли, как рушились и уходили в небытие представления, в свете которых на Земле наша экспедиция казалась безусловно оправданной и необходимой; как в поисках ее высшего смысла мы обращались к минувшим эпохам и лишь осознав, какой тернистый путь пройден человечеством, обрели себя, а наше время – настоящее, отделяющее бездонное прошлое от неведомого будущего, – исполнилось при этом такой мощи, что мы сумели выстоять и в победах, и в поражениях» [3]. Композиция раскрывает авторский замысел: показать, что возмужавшее человечество Земли в конце концов оказалось достойным «вселенского братства».

Вновь к теме контакта С. Лем обратился в своем, пожалуй, наиболее известном романе «Солярис» (1961). Проблема достижения взаимопонимания между разумными существами обрела в нем неожиданный ракурс. Партнером человечества стал единственный «житель» чужой планеты – Океан, студенистое органическое образование весом 17 миллиардов тонн. Но не только оригинальная гипотеза обеспечила роману неувядающую славу – мировая фантастика знала гораздо более своеобразных инопланетян. Мощный резонанс вызвало постулирование автором значительных трудностей при достижении взаимопонимания между людьми и иными формами жизни во Вселенной. «Чем дальше углублялся я в объемистый том, тем больше

математики было на мелованных страницах, – сетует герой романа, изучая историю исследований Океана, – казалось, мы абсолютно все знаем об этом представителе класса метаморфных, который лежал во тьме четырехчасовой ночи в нескольких сотнях метров от стального днища Станции. В действительности не все еще пришли к единому мнению, «существо» ли это, а тем более – можно ли Океан назвать разумным... По сравнению с теми дебрями, в которых завел ученых вопрос контакта, даже средневековая схоластика казалась ясным, доступным, не вызывающим трудности академическим курсом» [4].

Пытаясь найти понимание, партнеры по контакту лишь причиняют друг другу бессмысленные муки: люди выжигают поверхность планеты жестким излучением, Океан воссоздает «во плоти» скрытые в памяти героев (и порой ненавистные им) образы. Смысл романа может быть понят так: человек еще слишком мало знает о себе и властен над собой, чтобы претендовать на вмешательство в судьбы Вселенной. Океан становится символом Неизведанного, ждущего землян в космических просторах. Узнав о его существовании, человек теряет покой. «Какое-то время я стану заставлять себя улыбаться, кланяться, вставать, производить тысячу мелких действий, из которых складывается земная жизнь, пока не привыкну, – так видится герою возвращение домой. – Появятся новые увлечения, новые занятия, но ничто уже не захватит меня целиком. Никто и ничто» (174).

Итак, С. Лем подверг сомнению один из базовых постулатов рациональной фантастики конца XIX – первой половины XX в. До сих пор, от Ж. Верна и Г. Уэллса до М. Лейнстера и И. Ефремова, она имела дело преимущественно с двумя типами разумных инопланетян. Независимо от внешнего вида и физиологических особенностей они могли быть либо враждебны, либо дружески расположены к человечеству – но в каждом случае более или менее психологически адекватны (или хотя бы в основных чертах понятны) людям. С. Лем обосновал третий вариант контакта: беспомощные и жестокие попытки постичь тайны инопланетной ментальности – может быть, непостижимые вообще.

Насколько содержательной и привлекательной как для писателей-фантастов, так и для поклонников фантастической литературы оказалась данная концепция, свидетельствует обращение к ней и братьев Стругацких в одном из лучших своих романов «Пик-

ник на обочине» (1972). Не только намерения, но и облик посетивших Землю пришельцев – равно как и сами обстоятельства посещения – остаются в этом романе для человечества загадкой. «Читатель вовлечен в интеллектуальную, эмоциональную и моральную одиссею главных героев, каждый из которых натывается на непреодолимый барьер познания непознаваемого, нахождения имени тому, что за пределами всех языковых систем» [5].

Есть в «Солярисе» и иная содержательная перекличка с «Магеллановым облаком». Если в раннем романе С. Лема люди обогащали иные планеты высокими идеалами гуманизма, то в более позднем могли явить Вселенной лишь свои сомнения и страхи. «В тайниках своей души, в недрах подсознания люди несут много темного, страшного, разрушительного, и «оживление» этих начал приводит к трагедии. Вот почему так остро, так пронзительно звучит одна из главных мыслей романа о том, как важно, ЧТО принесет с собой человек в космос. Человек, напоминает нам Лем, стоит прежде всего перед задачей самопознания, самосовершенствования, а уже потом – постижения других миров» [6].

И все же «Солярис» трудно назвать «романом отчаяния». Разочарование смягчает психологически достоверная лирическая история взаимоотношений героя с возлюбленной (редкий случай, когда рациональная фантастика убедительно говорит о любви), некогда умершей, но воссозданной Океаном. Да и на последних страницах, пусть приглушенно, звучит оптимистическая нота. «Я ни на одну секунду не верил, что жидкий гигант, который уготовил в себе смерть сотням людей, к которому десятки лет вся моя раса безуспешно пыталась протянуть хотя бы ниточку понимания... будет взволнован трагедией двух людей. Но его действия преследовали какую-то цель. Правда, даже в этом я не был абсолютно уверен. Но уйти – значит зачеркнуть ту, пусть ничтожную, пусть существующую лишь в воображении возможность, которую несет в себе будущее... Надежды не было. Но во мне жило ожидание – последнее, что мне осталось... Я ничего не знал, но по-прежнему верил, что еще не кончилось время жестоких чудес» (182).

Этой ноты нет в последнем крупном художественном произведении польского фантаста – романе «Фиаско» (1986). Его сюжет вновь определила проблема контакта. При внимательном чтении нельзя не

заметить сходства (намеренного, вплоть до деталей) содержания и структуры «Фиаско» с «Магеллановым облаком» – при прямо противоположной, однако, оценке автором происходящих событий.

Вновь к чужой планете (на этот раз в созвездии Гарпии) летит земной звездолет (в данном случае «Эвридика», но мифологические параллели с «Геей» налицо) в надежде обрести братьев по разуму в обитателях планеты Квинта. И в этом романе есть описание жизни землян – косвенное при упоминаниях о подготовке экспедиции и прямое при изложении событий, происходящих на борту космического корабля. Но коммунизму «Магелланова облака» на этот раз противопоставлен сложный многополярный мир Земли, основанный, насколько можно судить по контексту, на частной собственности, рыночной экономике, политическом и культурном сотрудничестве государств с различной общественной структурой.

Многие эпизоды «Фиаско» являются зеркальным отображением соответствующих глав ранней утопии С. Лема. Так, в «Магеллановом облаке» при подлете к чужой планете герои обнаруживают земной искусственный спутник, много веков назад изготовленный в военных целях и погибший от метеорита (симптоматично для времени создания романа американское происхождение находки). После катастрофы и долгих скитаний в космосе он попал в сферу притяжения Проксимы Центавра. Разведчики с «Геи» принимают решение уничтожить находку, мотивируя свой поступок так: «Не надо, чтобы еще кто-нибудь мог видеть то, что увидели мы» (282). Смысл эпизода – показать коренные различия морали современников автора и их далеких потомков.

Изменения авторских воззрений за время, прошедшее между созданием двух романов, ощутимо даже в мелочах. Так, в «Магеллановом облаке» на погибшем спутнике герой обнаруживает часовню: «Это была пустая большая комната. Против двери находилась высокая полукруглая ниша. В ней стоял резко выделявшийся на белом фоне черный деревянный крест». Рассказчик застаёт в часовне своего коллегу: «Петр – стройный, огромный, одетый в серебристый скафандр, со скрещенными на груди руками – смотрел на этот символ суеверия». Негативное отношение автора к религии подчеркивает контраст: богатырь-землянин далекого будущего и скорчившаяся у распятия коленопреклоненная мумия священника, «похожая на за-

мерзшую грудку земли» (283). В романе же «Фиаско» в состав земной экспедиции входит посланец Ватикана отец Араго – один из самых мудрых и уважаемых людей на борту «Эвридики».

В романе «Фиаско» в окрестностях Квинты также найден искусственный спутник, а за ним и второй – оба на этот раз инопланетные. Это тоже военные объекты, хотя их конкретное назначение и остается для землян загадкой. На этот раз эпизод интерпретируется как невозможность разобраться и в технологиях, и в психике квинтян. Ясно лишь, что на планете уже в течение нескольких столетий не прекращается война. Ситуация вновь возвращает нас к раннему роману, где в рубке спутника висела карта боевых действий с надписью «Зона коммунизма» над Евразией и «Зона свободного мира» над остальной территорией планеты.

Но наиболее интересен финал последнего художественного произведения классика польской фантастики. После установления контакта (в значительной мере навязанного инопланетянам экипажем звездолета) первый землянин спускается на поверхность Квинты. Симптоматично, что этим героем оказывается (хотя и под иным именем) Пиркс – любимый персонаж автора, к которому он возвращался во многих произведениях, написанных в разные годы. Суть образа – блестящий интеллект в сочетании с высокой нравственностью; во всех сложных ситуациях Пиркс прежде всего прислушивается к голосу собственной совести. В этом смысле он идеальный посланец Земли к «братьям по разуму». Но даже видя своими глазами постройки и коммуникации квинтян, герой оказывается не в состоянии «угадать» их самих – в буквальном смысле не замечает обитателей планеты, сильно отличающихся по своему облику, физическим характеристикам и способу мышления от людей.

Ошибка приводит к фатальным последствиям: не дождавшись сообщения посланца и решив, что он погиб, земляне обрушивают на планету всю мощь своего корабля: «Гермес открыл огонь по антенным мачтам за космодромом, навывлет пробил тучи... взорло лазерное солнце, термический удар в широком радиусе сорвал мглу и тучи с верхней части склона, покрытого, насколько мог видеть глаз, скоплениями голых беззащитных бородавок, и, когда вознесенная к небу паутиная сеть вместе с антеннами, ломающимися в пламени, упала на него, он понял, что увидел квинтян» (456).

Подобный финал в сочетании с названием романа – «Фиаско» – закрывает тему космического братства разумов в творчестве С. Лема. Квинтяне – не Океан, осмысленная деятельность которого сводилась к изменению естественной орбиты планеты Солярис да к непонятым экспериментам над психикой землян. Жителям Квинты удалось создать сложную техническую цивилизацию, окружив свою планету многослойным кольцом искусственных летательных аппаратов. И, по мнению земных ученых, у них немало общих с людьми черт (наличие двух полов, питание, в далеком прошлом – охота и даже каннибализм). Тем не менее все попытки договориться оказываются обреченными на провал. «Понятие «контакт» становилось тем более туманным, чем точнее пытались его определить. Стиргард (командир разведывательного отряда землян – Е. К.) требовал непосредственной встречи своего человека с представителями местной власти и учеными, но либо было совершенно невозможно установить единый смысл этих понятий для квинтян и людей, либо тут действовала злая воля... Номинация у людей и квинтян расходилась тем больше, чем ближе они подходили к области высоких абстракций. Такие понятия, как «власть», «нейтральность», «союзничество», «гарантии» не удавалось однозначно установить то ли по высшей причине – коренного различия в историческом развитии, – то ли от вползающей в переговоры преднамеренности. Но и преднамеренность необязательно означала желание запугать и обмануть...» (439–440).

Итак, от оптимистических прогнозов 1950-х гг. Лем пришел к пониманию неизмеримой сложности проблемы контакта. Сложности, обусловленной как ограниченными возможностями сформировавшейся в земных условиях человеческой психики, так и неисчерпаемым многообразием форм жизни, которая может встретиться людям в космических просторах. Правда, в творчестве Лема можно встретить примеры и «удачного» расселения человечества (или иных разумных существ) во вселенной, и сотрудничества (пусть и не такого, как представлялось И. А. Ефремову) различных миров. Однако все они, как правило, относятся к иронической и сатирической линии лемовской прозы («Звездные дневники Йона Тихого», «Сказки роботов» и др.). В серьезной «ипостаси» поздний Лем пессимистичен. Можно ли считать этот пессимизм только возрастным? Едва ли. В чем же смысл последних романов польского фантаста?

Как всегда в фантастике социально-философского типа, и в «Солярисе», и в «Фиаско» за прямым смыслом событий угадывается иносказание. Человечество не сможет ни с кем договориться на просторах вселенной, пока не обретет понимания себя самого. И не столько к квинтянам, сколько к спорящим и воюющим между собой народам Земли обращены горькие строки: «напрасно стараетесь, пришельцы, ни огнем, ни ледовым обвалом не добьетесь ничего, кроме ловушек, иллюзий и камуфляжа. Пусть ваш посланец делает, что хочет... пока, обманутый ожиданием и сбитый с толку, одурев от бешенства, не начнет бить излучателем во что попало и не похоронит себя под развалинами либо выберется из-под них и улетит – не как разведчик, возвращающийся с добытыми сведениями, а как бегущий с поля боя паникер... Он узнает тем меньше, чем сильнее ударит, и не сможет даже отличить то, что откроет, от того, что уничтожит» (452).

Учитесь понимать, не разрушая – так можно интерпретировать творческое завещание С. Лема. Всегда оставайтесь людьми – и не ждите в космосе легких побед. Только лучшие представители человечества достойны встречи с неведомым во вселенной. Но и эти люди не найдут ответа на волнующие их вопросы – потому что эти вопросы прежде всего обращены к самому человечеству. Остается надеяться, что при всех перипетиях и сложностях развития современная (и будущая) фантастика Польши, России, иных зарубежных стран если и не разовьет – продолжит, усложнит, даже опровергнет – эти постулаты Лема, то по крайней мере не утратит свойственной классике польской фантастики глубины мыслей и масштаба постановки проблем.

Список использованной литературы:

1. Лем С. Собр. соч. В 10 тт. Т. 1. М., 1992. С. 14–15.
2. Лем С. Указ. соч. С. 28.
3. Лем С. Собр. соч. Т. 11, дополнительный. М., 1995. С. 7. Далее ссылки в тексте с указанием в скобках номера страницы.
4. Лем С. Собр. соч. Т. 2. М., 1992. С. 22. Далее ссылки в тексте с указанием в скобках номера страницы.
5. Каганская М., Бар-Селла З., Гомель И. Вчерашнее завтра. С. 311.
6. Приключения, фантастика, детектив: феномен беллетристики. Воронеж, 1996. С. 155.

Константин Поздняков (Самара, Россия)

ОСОБЕННОСТИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РОМАНЕ С. ЛЕМА «НЕПОБЕДИМЫЙ»

Научно-фантастический роман Станислава Лема «Непобедимый» был закончен в 1963 году. Данное произведение принято рассматривать как часть тетралогии о космическом контакте («Эдем», «Солярис», «Непобедимый», «Глас Господа»). Необходимо оговориться, что в данной статье текст «Непобедимого» рассматривается без соотнесения с остальными частями тетралогии. С. Лем давал следующую характеристику собственному роману: «Можно (...) считать «Непобедимый» повестью о космических приключениях, полной таинственных опасностей и стрельбы. И это будет в какой-то степени правдой. Можно также считать её попыткой показать отдельные этапы исследования Вселенной, когда человек, располагающий могучей техникой, будет познавать различные таинственные явления. Либо даже моделью – в понимании теории информации – стратегического поведения перед лицом явления, до сих пор непознанного. В частности, стратегической игры, в которой само понятие «противник» подвергается постепенному изменению, что, в свою очередь, вызывает изменение применяемой человеком стратегии. Сначала испытанию подвергается автоматическая техника, а после ее поражения – творец этой техники, который выйдет из схватки непобеждённым, и одно это будет значить многое. И тогда не гигантскому космическому кораблю, а безоружному человеку будет принадлежать имя, которое одновременно является названием романа» [1]. Автор послесловия к русскому изданию «Непобедимого» Еремей Парнов интерпретировал высказывание Лема в несколько субъективном ключе: «Именно безоружный человек, вернее, вооружённый лишь разумом, стоит в центре внимания замечательного польского писателя. Астронавт Рохан (главный герой романа – К.П.), безоружный и непобедимый посланец светлого мира, покончившего с социальным неравенством и войной» [2]. Парнов категоричен, подводя под творчеством польского писателя черту, автор послесловия словно не желает замечать неоднозначность текста, на которую указывает сам С. Лем.

Основной задачей данной статьи является попытка объяснить, в чём заключается уникальность фантастических произведений Лема на примере романа «Непобедимый».

С. Лем неслучайно заявляет о том, что читать и понимать роман можно по-разному, а в качестве наиболее простой интерпретации «Непобедимого» в жанровом отношении предлагает восприятие текста как «приключенческой фантастики». Дело в том, что в романе действительно используются сюжетные схемы, характерные для вышеуказанного жанра. Пожалуй, одним из самых традиционных сюжетов в фантастической литературе является повествование о встрече с враждебной инопланетной цивилизацией. То, как выглядит и как борется с человеком инопланетная раса, зависит уже целиком от фантазии автора. Формально роман «Непобедимый» укладывается в эти рамки: команда космического крейсера вступает в борьбу с единственным наземным обитателем планеты Регис III «тучей». Однако происходит деконструкция привычного сюжетного развёртывания, поскольку «туча» не является живым существом, целиком состоя из крошечных «мушек» (микроустройства, «способные соединяться в случае необходимости, ради каких-то общих интересов, в большие системы» [3]). Итак, «врагом» оказываются механизмы. Казалось бы, данное решение соотношения сил новаторским опять же не является, выводя нас к ещё одной избитой в фантастике теме бунта машин против людей. Однако в романе и эта схема подвержена переозначиванию. «Туча» – итог механической эволюции, приравнивается к природным силам планеты: «Эти существа (псевдонасекомые, из которых состоит туча – К.П.) ничего не строят, не создают никакой цивилизации, никаких ценностей, не имеют вообще ничего, кроме себя... Поэтому мы должны расценивать их как силу природы. Природа тоже не делает никаких оценок, не создаёт ценностей. Эти творения просто являются сами собой, существуют и действуют так, чтобы это существование продолжалось...» [4]. Анализируя поведение тучи, один из героев романа, учёный Лауда, которому и принадлежит вышеприведённое высказывание, убедительно доказывает, что враждебная сила действует инстинктивно, не разрабатывая заранее план действий, а реагируя на обстоятельства. Никакого осознанного бунта машин против создателей в «Непобедимом» нет.

Неожиданным подобное переозначивание делает и тот факт, что

С. Лем использует детективную интригу. Экипаж космического крейсера «Непобедимый» прибывает на планету для расследования обстоятельств гибели своих предшественников. Однако исследования астронавтов только увеличивают число загадок: странные следы на обшивке космического корабля «Кондор», экипаж которого целиком «впал в детство» и погиб; таинственный мёртвый «город», состоящий из непонятных аппаратов, наконец, первые столкновения с тучей. Автор-повествователь в качестве одной из главных ставит задачу заинтриговать, увлечь читателя. Показательно, что единственное исчезновение главного героя из поля зрения повествователя, опять же, работает на создание интриги. Рохан возвращается из экспедиции один, по прибытии теряя сознание, и только потом читатель узнаёт, что случилось с членами поисковой группы.

Думается, что детективная интрига необходима Лему не только для увлекательности процесса чтения. Повествователь играет с читательским сознанием: в детективе или триллере всегда есть убийца или злодеи, условно говоря, враги, помеченные знаком «—». Естественно, что читатель романа «Непобедимый» ожидает появления враждебного существа и решающего поединка Рохана с ним. Лемовская туча существом подобного рода не является – «мушки», составляющие тучу, мертвы, – это механизмы, не ведущие борьбу конкретно с человеком, а просто уничтожающие все объекты, излучающие какие-либо волны.

Игры с сознанием реципиента, заключающиеся в переозначивании привычных сюжетных схем, позволяют читателю сравнить себя с экипажем космического крейсера. Доктор Лауда угадывает главную ошибку командира Хорпах и экипажа в отношении тучи: «Я всё же опасаясь, что вы рассуждаете так, словно мы стоим лицом к лицу с мыслящим противником» [5]. Столкнувшись с тучей, большинство героев романа пытается истолковать поведение мёртвого существа как существа живого, мыслящего, хотя тот же Лауда предупреждает: «Поскольку своими противниками мы имеем создания мёртвой эволюции, наверняка апсихичные, то не можем решать проблемы в категориях мести либо расплаты за «Кондор», за судьбу его команды. Это всё равно, что отхлестать океан, утопивший корабль и людей...» [6]. Однако, несмотря на предупреждение Хорпах продолжает воспринимать тучу стереотипно:

«(Хорпах о «мушках», составляющих тучу – К.П.): Что они могли с ним сделать?»

Рохана поразила эта фраза. Хорпах сказал «они», как будто и вправду имел дело с мыслящим противником» [7]. Так же и читатель, привыкший к стандартному противостоянию между своими (землянами-астронавтами) и чужими (инопланетной расой), расценивает тучу как врага, которого необходимо уничтожить. В какой-то мере сам автор романа лукавит, когда говорит о схватке человека с тучей. Глава «Длинная ночь», в основном посвящённая раздумьям Рохана, приводит к снятию оппозиции между человеком и тучей. Рассуждая о бессмысленности мести механизмам, населяющим Регис III, главный герой озвучивает центральную идею всего текста: «Человек (...) ещё не поднялся на нужную высоту, ещё не заслужил прекрасного звания галактоцентрической фигуры, прославляемой издавна. Дело не в том, чтобы искать только себе подобных и только таких понимать: нужно ещё уметь не лезть не в свои нечеловеческие дела» [8].

На планете Регис III творятся именно «нечеловеческие дела», поскольку суша оккупирована тучей, «мёртвыми» существами, человеку здесь действительно нечего делать. Стоит отметить, что планета в описании С. Лема сравнима с адом: «...они видели скалистую пилу кратера, находившегося на расстоянии трёх километров от корабля. На западе она исчезала за горизонтом. На востоке под её обрывами громоздились чёрные непроницаемые тени. Широкие потоки лавы, выступающие из песка, были цвета засохшей крови» [9]. «Город», найденный в пустыне (на самом деле это колония проигравших в борьбе с тучей механизмов), охарактеризован одним из участников экспедиции Балминым как «дьявольски старый» (причём это словосочетание повторяется дважды). Ещё один объект «мёртвого города» (металлические прутья) назван «чёртовы джунгли». Иными словами, Регис III представляет собой механический ад, мёртвый мир. Рохан называет планету «проклятой», сравнивая всё происходящее с кошмаром: «мёртвый и по мёртвому задуманный кошмар» [10]. Таким образом, подчёркивается безвыходность положения экипажа «Непобедимого». В романе даны две сцены пробуждения главного героя, и если в первый раз Рохан просыпаясь избавляется от страшного сна, вполне сопоставимого с дальнейшими событиями («Тяжёлая, давя-

щая тьма окружала его со всех сторон. Он задышался. Отчаянными движениями пытался разорвать обвивающие его прозрачные спирали, проваливаясь всё глубже. Он искал оружие. Напрасно, он был незащищен» [11]), то во второй раз спасения нет, поскольку «мёртвый кошмар» стал реальностью. Вполне закономерным является тот факт, что робот-циклоп, призванный победить тучу, в результате «сходит с ума» и начинает атаковать «Непобедимый», ведь описывая данный аппарат, автор-повествователь сравнивает его с дьяволом: «Послать за чем-нибудь циклопа» – на космическом жаргоне значило примерно то же, что обратиться за помощью к дьяволу» [12]. Естественно, что обращение за помощью к «дьяволу» заканчивается тем, что команда «Непобедимого» вынуждена его уничтожить. Примечательно, что в диалогах членов экипажа робот-циклоп, после потери контроля над ним, приравнивается к туче – о механизмах снова говорят как о живых враждебных существах:

« – Жаль, ты не видел, как он (циклоп – К.П.) сшибал наши зонды.

– Значит, что же? Они («мушки» – К.П.) его перестроили? Он уже под их контролем?

«Все говорят «они», – подумал Рохан. – Как будто это живые разумные существа»» [13].

Победы в финале романа нет, Рохан оказывается непобедимым именно потому, что не вступает в схватку с тучей, не пытается одержать над механизмами верх, а лишь разыскивает пропавших товарищей. Примечательно, что на протяжении всего романа повествователь предельно сконцентрирован именно на фигуре главного героя. Учёные, рядовые члены экипажа лишь выполняют определённые функции, практически не имея индивидуальных характеристик. Исключение сделано лишь для командира «Непобедимого» – Хорпах. Причём человеческое в своём капитане Рохан открывает лишь в предпоследней главе, неожиданно понимая, что астрогатор так же «беспомощен, как все они» [14]. До этого момента главный герой считает, что Хорпах видит на несколько ходов дальше, чем любой другой человек. Находясь в катастрофическом положении, испытывая страх перед неведомым, оказываясь перед необходимостью принятия ответственного и трудного решения, Хорпах становится по-человечески близким и понятным Рохану. Неслучайно в эпизо-

де откровенного диалога между капитаном и заместителем Хорпах предстаёт перед Роханом практически в штатском, обращаясь к главному герою «мальчик». Показательно, что в начале повествования космический крейсер вместе со всем его экипажем изображён как единый организм, действующий под началом капитана. Первые предложения прямой речи, появляющиеся на страницах романа вполне могли бы принадлежать роботу, имена не называются, между членами экипажа пролегают строгие границы, поскольку каждый занят своим делом, вплоть до последних глав романа нет и намёка на простые человеческие отношения. Однако загадки Региса III нарушают привычный алгоритм исследовательских работ, в программе изучения планеты происходит сбой, поскольку автоматы, подчиняющиеся людям, оказываются бессильны перед тучей. Нестандартная ситуация требует от человека соответствующего решения, которое и принимает Рохан – после поиска пропавших людей покинуть Регис III.

В романе «Непобедимый» нет победителей и нет проигравших. Можно сказать, что уязвимость «человеческого рода» автор «Непобедимого» видит в неосознанном следовании стереотипам, которые разрушаются как на уровне сюжета героев, так и на уровне сюжета повествования (переозначивание традиционных сюжетных схем). Непобедимость же заключается в способности человека мыслить – сомневаться, пытаться понять другого. Победа, одержанная человеком в романе – это победа без боя.

Список использованной литературы:

1. Цит. по: Е. Парнов. Человек в зеркале бесконечности // С. Лем. Солярис. Непобедимый. Звёздные дневники Ийона Тихого. М., 1988. С. 476.
2. Е. Парнов. Е. Парнов. Человек в зеркале бесконечности // С. Лем. Солярис. Непобедимый. Звёздные дневники Ийона Тихого. М., 1988. С. 476.
3. Здесь и далее текст цитируется по изданию: С. Лем. Непобедимый // С. Лем. Солярис. Непобедимый. Звёздные дневники Ийона Тихого. М., 1988. С. 276.
4. Там же. С. 280.
5. Там же. С. 280.

6. Там же. С. 280.
7. Там же. С. 309.
8. Там же. С. 317.
9. Там же. С. 193.
10. Там же. С. 310.
11. Там же. С. 244.
12. Там же. С. 298.
13. Там же. С. 313.
14. Там же. С. 321.

С. ЛЕМ И М. БАХТИН: СООТНЕСЕНИЕ И ПРОТИВОСТОЯНИЕ

Вспоминая о Станиславе Леме, трудно избежать разговора о фантастике. Сфера фантастического позволяет осуществлять самые неординарные подходы ко вполне земным, даже бытовым проблемам человека. Поэтому, обращаясь к памяти о крупнейшем фантасте XX века, можно легко вообразить, например, разговор двоих – С. Берселя с его магнитофоном. Отсюда и вытекают проблемы, затронутые в данной статье – проблемы соотношения и противостояния.

Станислав Лем и Михаил Бахтин – знаковые фигуры XX столетия. С. Лем известен, в первую очередь, как автор знаменитой «Второй» суммы. За последний год отечественный читатель получил возможность познакомиться с беседами Лема и Берселя протяженностью в двадцать и более лет, а также с его поздними критическими работами, такими, как «Молох», «Мегабитовая бомба», «Абсолютная пустота», «Так говорил...Лем» и др.

Надо отметить, что частота употребления термина «технология» очень высока, его смысловое содержание значительно расширилось, особенно в последнее десятилетие XX века: это и техника, и технология, и технологическая рациональность, и технократия. И, скорее всего, это – не полный смысловой ряд на сегодняшний день.

Если говорить о М. Бахтине, то в свое время раздавались голоса, что он будет забыт. Но нет: под редакцией В. Л. Махлина (Первый Московский педагогический университет) в 2004 году вышел уже пятый Бахтинский сборник. С изучением философского и филологического наследия М. Бахтина связываются имена известных ученых, таких как С. Аверинцев, В. Библер, Н. Бонецкая, И. Волкова, Л. Гогиташвили, Ю. Давыдов и др. Издается полное собрание сочинений М. Бахтина.

М. Бахтин причисляется к диалогистам XX в. Среди них мы встретим Ф. Эбнера, О. Розеншток-Хюси, С. Л. Франка, Э. Левинаса и др. М. Эткинд «пошел» еще дальше и назвал М. Бахтина первым русским постмодернистом. Идеи М. Бахтина соотносятся с идеей трансверсального разума (В. Велша), «коммуникативного разума» Ю. Хабермаса. Но у М. Бахтина есть свое лицо, свой голос. Именно он впер-

вые заговорил о романе Ф. М. Достоевского как о полифоническом тексте.

В философском знании принято различать три установки мыслительной деятельности человека: монолизм, плюрализм и диалогизм. В свое время по этому поводу М. Бахтин писал: «понять предмет (в широком смысле) – значит занять мое должествование по отношению к нему (мою должную установку к нему), понять в его отношении ко мне в единственном бытии-со-бытии, что предполагает не отвлечение от себя, а мое ответственное участие». Надо иметь в виду, что понять и знать – разные вещи. Понять – значит измениться, превзойти самого себя, как сказал бы Сартр. Формой, в которой это может реализоваться, по Бахтину, является именно диалог. Монолизм по определению такой особенностью не располагает. Это было бы еще уместно в эпоху Просвещения, когда истинность знания обладала высокой ценностью и для развития человеческого в человеке. Сегодня, думается, ситуация существенно изменилась. Технологизм и технологическая рациональность преобладают. Напротив, у М. Бахтина «самобытие человека (и внешнее, и внутреннее) – есть глубочайшее общение». Представление М. Бахтина о конечной цели любой технологии можно было бы назвать «гуманитарной антропологией».

Вот еще одно показательное сегодня суждение: «страшно все техническое (добавим от себя – и технологическое), оторванное от единственного единства и отданное на волю имманентному закону своего развития, оно может время от времени взрываться в это единственно единственное жизни (человека) как безответственная и разрушающая сила». Поскольку мы вошли в него, т.е. совершили акт отвлечения, мы уже во власти его собственной законности, точнее, нас просто нет в нем как индивидуально ответственных в ней.

Несколько слов о теоретической (скорее, может быть, о мировоззренческой) значимости суждения и должествования как проблеме уже для теории познания. «Для должествования не достаточно одной истинности, но ответный акт субъекта, из него исходящий, акт признания в истинности и должествования. И этот акт совершенно не проникает в теоретический состав предметного содержания и значимость суждения». На современном языке это называется пространством рисков. Но признаваемая сегодня деформация чело-

веческого бытия дорогого стоит. По мнению М. Бахтина, «у человека нет алиби в бытии».

Я не ставлю перед собой задачу абсолютизировать критический ракурс рассмотрения, т.е. противостояние С. Лема и М. Бахтина. С. Лем как естественник и врач по образованию использует соответствующую аргументацию. Приходится только поражаться и восхищаться его кругозором, крайне убедительными аргументами. Но если говорить о его прогностике, то дело могло обстоять много проще. Какой-нибудь господин N прочитал его под совсем другим углом зрения, и тогда идеи С. Лема получились бы не как сбывшиеся прозрения, а как сделанные, сознательно материализованные. Для подобной идеи также существуют объективные органические основания. Немецкие интерпретаторы философской антропологии, прежде всего А. Гелен, охарактеризовали человеческий мозг как орган для любых целей, как имморальный орган. Но, однако же, и для позиции М. Бахтина тоже есть органические предпосылки: например, представление о функциональной асимметрии полушарий головного мозга, о функциональных формах разума А. Ухтомского, его идеи о Двойнике и Собеседнике (М. Жозеф Шалвен с ее тестом). И поэтому-то определения человеческого бытия даются в категориях возможности, и оно определяется как задача, стоящая перед человеком. Задача, которая по определению не формализуется. Технология же, тоже по определению, исключает случайность, тем самым она есть условие развития. Проблема здесь видится в другом: С. Лем оперирует временем, растянутым на тысячи лет и больше, а жизнь отдельного индивида ничтожно мала и конечна...

В «Философии техники в ФРГ» представлены различные определения термина «техника» в их первичном значении. Немецких авторов нельзя упрекнуть в отсутствии рационализма и прагматизма. Вместе с тем, из десяти-двенадцати различных определений есть и такое (правда, на последнем месте): «Техника (и, соответственно, весь ряд понятий, с ней связанных) – это судьба».

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ, ТЕМЫ И НАПРАВЛЕНИЯ

Елена Афанасьева (Петрозаводск, Россия)

ЖАНР ФЭНТЕЗИ: ПРОБЛЕМА КЛАССИФИКАЦИИ

По словам М. С. Кагана, жанр – это «избирательность художественного творчества»¹: художник выбирает нужную ему жанровую структуру из большого количества уже существующих. Именно это множество и осложняет для теоретиков выявление скрывающихся здесь закономерностей². По мнению Л. В. Чернец, нужно учитывать тот факт, что жанр – не только единицы классификации, но и носитель знака литературной традиции³. С фэнтези ситуация обстоит особенно сложно, т.к. данное литературное направление достаточно молодо.

Цель данной статьи – проанализировать разновидности российской фэнтези и систематизировать их. Автор не претендует на единственный и безукоризненный вариант классификации, однако в своей работе стремится преодолеть неточности, допущенные её коллегами при составлении собственных классификаций.

На Западе изучение фэнтези как самостоятельного жанра началось в 1970-е гг., тогда же вошёл в употребление и термин⁴. В России к фэнтези серьёзно учёные обратились лишь в конце XX века. Фантастические жанры долгое время обходили стороной, даже близкую родственницу фэнтези – литературную сказку – обычно оставляли без внимания.

Большинство классификаций фэнтези, существующих на сегодняшний день, строится, по определению Е. Н. Ковтун, на основе «проблемно-тематического принципа»⁵. Так, Р. Шидфар делит фэнтези на:

¹ Каган М. С. *Морфология искусства*. – Л., 1972. – С. 410.

² Там же. – С. 411.

³ Чернец Л. В. *Литературные жанры*. – М., 1982. – С. 9.

⁴ Голман В. Л. *Фэнтези* // *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. – М., 2001. – С. 1163.

⁵ Ковтун Е. Н. *Поэтика необычайного*. – М., 1999. – С. 62.

1) Героическую, подражающее Толкиену, имеющую в основе кельтский фольклор;

2) фольклорно-сказочный жанр, где герои живут в реальном мире, населённом персонажами из мифов;

3) «Меч и Магия»: героико-эпический жанр, «авантюрно-приключенческий» (тогда у нас возникает вопрос: чем «Меч и Магия» отличается от героического фэнтези и каким образом можно приравнивать этот поджанр к авантюрно-приключенческому роману? Автор классификации никаких критериев не предлагает);

4) «Мифообразующая», когда создаётся мир с собственной мифологией⁶.

Данная классификация отнюдь не является полной. В частности, если мы обратимся к первому пункту, то становится очевидно, что автор не видит разницу между эпической и героической фэнтези. По словам С. Алексеева, главное отличие заключается в том, что эпическая фэнтези строит «вторичные миры», поэтому тесно связана с мифологией; героическая же показывает персонажей, чьи действия никак не влияют на миропорядок. Героическая фэнтези сосредотачивается на поступках отдельно взятого индивида, эпическая – на обществе в целом⁷. С. Алексеев объясняет путаницу в этих жанровых разновидностях тем, что они легко могут перетекать друг в друга: если соединить сюжетные линии отдельных действующих лиц героического романа в единое полотно, то перед нами тот же самый эпос. Примерами современной эпической фэнтези являются работы Р. Джордана, чьё много томное произведение представляет собой по сути дела один роман. Русский эпос создают Г. Л. Олди, Н. Перумов⁸.

С. Алексеев и М. Батшев предлагают классификацию на основе тематического принципа с учётом фэнтезийного хронотопа:

1) классическая фэнтези, в которой действие происходит в некоем условном мифическом прошлом, в нашем мире или в параллельной реальности;

2) историческая фэнтези, когда действие происходит в контексте реальных исторических событий;

⁶ Шидфар Р. Бесконечная история. Очерк развития зарубежной фэнтези // Книжное дело, 1997. – № 1. – С. 90.

⁷ Алексеев С. Гомеры нового времени // Если. 2006. – № 9. – С. 281.

⁸ Там же. – С. 282 – 286

3) так называемая *science fantasy*, где элементы научной фантастики сочетаются со сказочно-мифологической традицией⁹. Особенность этого направления Ю. Кагарлицкий видит в том, что фэнтези в этом случае проникает в НФ тогда, когда важно не событие, а последствия события, поэтому не имеет значения, что стало причиной, – чудо или научный прогресс. Фэнтези помогает говорить о людях, создаёт психологический портрет героев, а НФ поддерживает её своим авторитетом, создавая эффект достоверности. Зачатки *science fantasy* появляются ещё в 19в. Примером может послужить рассказ Г. Уэллса «Человек, который мог творить чудеса», являющийся по сути дела сказкой, но объяснённой с точки зрения законов физики¹⁰. Из российских работ – «Страж перевала» С. Логинова.

Кроме того, С. Алексеев и М. Батшев выделяют ещё и поджанры, например, жанр фэнтези-боевика, основанный Р. И. Говардом и Ф. Лейбером, где за основу обычно принимают или одну из уже существующих мифологий или смесь из нескольких традиций, а *action*, действие, всегда является главным элементом повествования¹¹.

Тем не менее, и данная классификация слишком узка, т.к. основывается лишь на тематическом принципе. Мы считаем, что фэнтези следует анализировать, основываясь на классификации искусства, предложенной М. С. Каганом в книге «Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств». По мнению данного исследователя, искусство выполняет следующие функции:

1. Познавательная
2. Оценочная
3. Преобразовательная
4. Знаковая (языковая).

Именно на основе функции искусства и можно построить классификацию его жанров¹². Использоваться будут следующие критерии:

1. Сюжетно-тематическая плоскость, т.е. каким образом в произведении отражается действительность. В данной плоскости составляющие различаются по познавательной ёмкости. Например,

⁹ Алексеев С., Батшев. М. Фэнтези – развитие жанра в России // Книжное дело, 1997. – № 1. – С. 83.

¹⁰ Кагарлицкий Ю. Фантастика ищет новые пути // Вопросы литературы, 1974. – № 10. – С. 172.

¹¹ Алексеев С., Батшев. М. Указ. соч. – С. 83.

¹² Каган М. С. Указ. соч. – С. 412.

рассказ и роман по-разному охватывают действительность, но темы имеют общие¹³. На сегодняшний день фэнтези чаще всего представлена в форме романа, что связано прежде всего со спецификой самого жанра (связи с народной эпической традицией) тяготеющего к масштабности, а желание автора вместить новый сфабрикованный мир в рамки одного рассказа требует особого писательского мастерства.

2. Национальная специфика: фольклорный мир строится на основе традиций какой-то определённой культуры.

3. Время, в котором происходит действие: далёкое будущее, городская фэнтези – действие разворачивается в реалиях современного мира; историческая фэнтези, где, как полагает В.Каплан, изображение прошлого не самоцель, но средство для анализа человеческих характеров¹⁴.

4. Аксеологическая плоскость, где существуют 2 крайних полюса: с максимально положительной оценкой и «сатирические», отрицающие¹⁵.

5. Мировоззренческое начало.

6. Адресат, т.к. не учитывать роль читателя в литературном процессе просто невозможно.

Итак, классификация фэнтези, разработанная с учётом идей М.С. Кагана, может выглядеть следующим образом:

1. Сюжетно-тематический принцип: эпическая, романтическая, мистическая, «чёрная», мифологическая.

«Романтическая» фэнтези – термин, предложенный Б. Невским в журнале «Мир фантастики и фэнтези»¹⁶. В основе его лежит понятие романсе, которым на Западе именуют любовные романы. Однако от любовных романов романсе-fantasy отличается глубоким психологизмом, мастерской прописанностью взаимоотношений персонажей. В качестве примеров такому направлению Б. Невский предлагает следующие примеры: из советского периода – «Альтист Данилов» В. Орлова. Из произведений современных авторов – «Анахрон – Еле-

¹³ Там же. – С.415.

¹⁴ Каплан В. Заглянем за стенку // Новый мир. – 2001. – №9. – С. 159.

¹⁵ Каган М. С. Указ. соч. – С. 417.

¹⁶ Невский Б. Жанры. Русское фэнтези // Мир фантастики и фэнтези, 2004. – № 11: [Электронный ресурс] – Режим доступа к ст.: <http://www.mirf.ru/Articles/art342.htm>

ны Хаецкой, Даля Трускиновская – Королевская кровь», Виктория Угрюмова «Имя богини»¹⁷.

К жанру мифологического фэнтези Б. Невский относит романы Г. Л. Олди: «Герой должен быть один», «Одиссей, сын Лаэрта»; «Осенний Лис» Дмитрия Скирюка, «Диомед, сын Тидея» Андрея Валентинова¹⁸.

В «Чёрном», dark fantasy, действие происходит в мрачных, изломанных мирах. Первопроходцем здесь является Андрей Дашков с его завораживающими «Странствиями Сенора», следовавшими затем «Войной некромантов» и циклом «Звезда Ада»¹⁹.

Мистическая фэнтези представлена «Дозорами» С. Лукьяненко, которые одновременно являются и городской фэнтези. К данному же направлению относятся боевые триллеры из сериала «Запрещенная реальность» Василия Головачева, историко-мистические триллер Андрея Валентинова «Дезертир»²⁰, трилогия О. Дивова «След зомби»²¹.

2. Национальная специфика: фэнтезийный мир строится на основе традиций какой-то определённой культуры: монгольская, скандинавская, славянская и т. д.

Отдельного упоминания достоин роман С. Логинова «Многорукий бог далайна», который был создан с помощью двухтомного монгольско-русского словаря. Иностранные слова помогли писателю создать целый оригинальный мир с собственной мифологией и культурой, сделав его по настоящему выдающимся явлением современного российского фэнтези.

В жанре славянского фэнтези работают Мария Семёнова: цикл «Волкодав», роман «Поединок со змеем», Ю. Никитин: цикл «Трое».

3. Время, в котором происходит действие: далёкое будущее, городская фэнтези – действие разворачивается в реалиях современного мира, историческая фэнтези.

Городская фэнтези – направление, в котором созданы уже упоминавшиеся выше «Дозоры» С. Лукьяненко, сюда же, по мне-

¹⁷ Невский Б. Указ. соч. – Режим доступа к ст.: <http://www.mirf.ru/Articles/art342.htm>

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Каплан В. Заглянем за стенку... – С. 159.

нию Е. Н. Ковтун, стоит отнести роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»²².

Историческая или псевдоисторическая фэнтези, по мнению Б. Невского, скорее не направление, а особый прием, который заключается в «конструировании магического мира на основе какого-либо реального исторического периода или событий. Причем по субжанровой направленности это может быть и героика, и эпик, и приключенческий квест, и серьезная психологическая драма»²³. К. Г. Фрумкин использует для этого жанра определение Г. Х. Олди – «криптоистория»²⁴.

Один из главных лидеров данного направления является профессиональный историк Андрей Валентинов (псевдоним харьковчанина Андрея Шмалько) с работами: «Ория», «Небеса ликуют», «Ола», дилогия «Тропа отступников».

4. Аксеологическая плоскость, где существуют 2 крайних полюса: с максимально положительной оценкой и «сатирические», отрицающие²⁵: юмористическая, героическая.

О героической фэнтези уже было сказано достаточно, поэтому мы приведем примеры только для юмористического направления: здесь стоит упомянуть имя Макса Фрая (псевдоним Светланы Мартынич и Игоря Степина) с циклом «Лабиринты Ехо»: Михаила Успенского с циклом «Приключения Жихаря». Эта история славянского богатыря из волшебной страны Многоборье завоевала всеобщую читательскую любовь.

5. Мировоззренческое начало: христианская или сакральная фэнтези, как её называет Д. Володихин²⁶, техномагия (science fantasy), «философский боевик» (термин, придуманный Г. Л. Олди для характеристики своих собственных произведений).

О христианской фэнтези говорить крайне сложно, т.к. далёко не все филологи признают её существование. К примеру, В. Березин вообще воспринимают всю фэнтези как антихристианскую литературу²⁷.

²² Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного. – М., 1999. – С. 104

²³ Невский Б. Указ. соч. – Режим доступа к ст.: <http://www.mirf.ru/Articles/art342.htm>

²⁴ Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. – М., 2004. – С. 190.

²⁵ Каган М. С. Указ. соч. – С. 417.

²⁶ Володихин Д. Коллекционер жизни // Е. Хаецкая. Бертран из Лангедока. – М., 2002. – С. 404.

²⁷ Березин В. Суеверие // Октябрь. – 2001. – №12. – С. 184 – 187.

В поддержку христианской фантастики выступает В. С. Муравьёв в литературной энциклопедии: он считает поэмы Дж. Мильтона «Потерянный рай» (1667) и «Возвращённый рай» (1671) ведущими произведениями данного жанра, правда основанных не на тексте Библии, а на апокрифическом материале. Видение – литературный жанр, созданный в рамках христианско-мифологического сознания, где религиозная картина мира насыщена фантастическими элементами²⁸. Примером современных работ данного жанра может послужить лангедокский цикл Елены Хаецкой, её же роман «Мракобес», частично навеянный «Молотом ведьм».

6. Адресат, когда автор создаёт произведения, учитывая потребности своего читателя: детская фэнтези.

В этом жанре работает крайне малое число авторов. Среди корифеев: Владислав Крапивин и Кир Булычев, в остальном – лишь многочисленные подражания Гарри Поттеру (К примеру, работы Дмитрия Емца).

Итак, автор данной статьи попыталась систематизировать разновидности фэнтези, опираясь не только на сюжетно-тематический принцип, но с учётом и других возможных вариантов градации жанра. Здесь стоит особо отметить тот факт, что писатели продолжают сочинять новые произведения, поэтому, вполне возможно, что в скором времени их работы заставят пополнить данную классификацию новыми пунктами.

Список использованной литературы:

1. Алексеев С. Гомеры нового времени / С. Алексеев // Если, 2006. – № 9. – С. 281–286.
2. Алексеев С., Батшев М. Фэнтези – развитие жанра в России / С. Алексеев, М. Батшев // Книжное дело, 1997. – № 1. – С. 82–86.
3. Березин В. Суеверие / В.Березин // Октябрь, 2001. – №12. – С. 184 –187.
4. Володихин Д. Коллекционер жизни / Д. Володихин// Е. Хаецкая. Бертран из Лангедока. – М.: АСТ, 2002. – С. 397–429.
5. Гопман В. Л. Фэнтези / В. Л. Гопман // Литературная энцикло-

²⁸ Муравьёв В. С. Фантастика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М., 2001. – Стб. 1222.

педия терминов и понятий / сост. А. Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 1161–1164.

6. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

7. Кагарлицкий Ю. Фантастика ищет новые пути / Ю.Кагарлицкий // Вопросы литературы, 1974. – № 10. – С.159–178.

8. Каплан В. Заглянем за стенку. Топография современной русской фантастики / В. Каплан // Новый Мир, 2001. – № 9. – С. 156–170.

9. Ковтун Е.Н.Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века) / Е. Н. Ковтун. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 308 с.

10. Муравьев В. С. Фантастика / В. С. Муравьев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стб.1120–1124.

11. Невский Б. Жанры. Русское фэнтези // Мир фантастики и фэнтези, 2004. – № 11: [Электронный ресурс] – Режим доступа к ст.: <http://www.mirf.ru/Articles/art342.htm>

12. Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики / К. Г. Фрумкин. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 240 с.

13. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1982. – 192 с.

14. Шидфар Р. Бесконечная история. Очерк развития зарубежной фэнтези / Р. Шидфар // Книжное дело, 1997. – № 9. – С. 86–90.

Сергей Журавлев (Самара, Россия)
Жанна Журавлева (Самара, Россия)

ВИТЯЗЬ НА РАСПУТЬЕ: ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ СЛАВЯНСКОГО ФЭНТЕЗИ

Сегодня общепринятым считается деление всей фантастической литературы на два основных направления: «science fiction» – научная фантастика и «sword and sorcery» – фантастика меча и магии. Последнее иначе называют «фэнтези» от английского «fantasy» – фантазия. Именно фэнтези считается «одним из самых молодых и динамично развивающихся жанров литературы»¹.

Родоначальником и основателем жанра фэнтези обычно называют английского профессора Джона Рональда Руэла Толкина (1892–1973), опубликовавшего свое первое произведение «Хоббит, или Туда и обратно» в 1937 году (которое стало своеобразным прологом к знаменитой эпопее «Властелин колец», увидевшую свет в 1954 году). Не меньший вклад в становление жанра внесла книга рассказов американского писателя Роберта Говарда (1906–1936) о Конане, варваре из Киммерии, опубликованная вскоре после смерти автора в 1937 году².

Но по настоящему фэнтези стало занимать умы читателей планеты в 1966–1967 гг., когда книги Толкина были изданы в США. Их выход совпал с переизданием всех произведений о Конане. И хотя герои Толкина среди бесчисленных приключений решали самые сложные моральные и философские проблемы, а Конан из Киммерии предпочитал не ломать себе голову по таким пустякам, а проламывать головы противников с помощью дробящего или иного оружия, стало ясно – рождение нового жанра состоялось. Так что в 2007 году вполне можно отмечать 40 летний юбилей фэнтези как самостоятельного литературного направления.

Казалось бы, в условиях стремительного научно-технического прогресса в фантастике должен был бы превалировать интерес к

¹ Озерова Е. Фэнтези / Энциклопедия для детей. Том 15. Всемирная литература. Ч.2. XIX и XX века. – М.: Аванта+, 2002. С. 342.

² Сапковский А. Нет золота в Серых горах: Мир короля Артура. Критические статьи. Бестиарий. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. С. 199.

«science fiction». Но триумфальное шествие героев «меча и магии» по страницам мировой литературы сам Толкин в эссе «О волшебных сказках» объяснял так: «Поражённые недугом современности, мы остро ощущаем уродство наших творений, и то, что они служат злу. А это вызывает желание бежать – не от жизни, а от современности и от созданных нашими собственными руками уродств. Потому что для нас зло и уродство нераздельно связаны»³.

В отечественной литературе «фэнтези» еще более молодое направление, чем в мировой. В XX веке в СССР на фантастику смотрели, по выражению Александра Беляева, как на «Золушку от литературы». При этом допускалось существование только ее научного направления, которое могло зримо показать преимущества социалистического пути перед «загнивающим капитализмом». Поэтому и появление такого явления, как славянское фэнтези, стало возможным только в 90-е годы прошлого века, когда произошел отказ от единственно возможного для советской литературы метода социалистического реализма.

И если в основе классического «западного» фэнтези лежит германо-скандинавская и кельтская мифология, в особенности цикл легенд о короле Артуре и рыцарях Круглого стола, то основой славянской фэнтези стал древнерусский эпос и фольклор. Уже в сказках и былинах присутствуют главные жанровые признаки. Это и герои – Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович (по своим физическим и интеллектуальным характеристикам легко сводимые к толкиновской триаде – Гимли, Арагорн и Леголас), и злодеи – Кощей Бессмертный (этакий Саурон). Это и орки-половцы, и Тридевятое царство – Мордор. Совпадают и сюжетные цели: «Пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что». Поэтому неудивительно, что вслед за волной героического фэнтези с Запада у нас пробился русчек фэнтези местного, славянского.

В 1995 году в связи с выходом книги Марии Семеновой «Волкодав» издательство «Азбука» объявило о рождении русского Конана. Но родился не русский Конан, а феномен славянского фэнтези, которое вот уже двенадцать лет продолжает победное шествие по российским издательствам (а теперь еще и шагнуло на киноэкран).

³ Озерова Е. Фэнтези / Энциклопедия для детей. Том 15. Всемирная литература. Ч.2. XIX и XX века. – М.: Аванта+, 2002. С.343.

Последний воин из рода Серых Псов по своей природе оказался полной противоположностью говардовского киммерийца. Как заявила в одном из интервью сама Мария Семёнова: «Конан, – и его изначальный автор это все время подчеркивает, – этакий «природный человек», не испорченный условностями цивилизации и ведомый только своими первобытными инстинктами. Мой «варвар» Волкодав – продукт тысячелетней культуры. Только эта культура – другая, не всегда понятная цивилизованным книжным ученым... Так что Волкодав – это натуральный «Конан наоборот», созданный, в частности, еще и из чувства противоречия»⁴.

Сюжет «Волкодава» также ломает сложившиеся стереотипы и классические каноны. Герой не стремится на протяжении всей книги к заветной цели (в данном случае отомстить за погибший род), а напротив, начинает с ее исполнения. А потом пытается жить дальше, понять самого себя, осознать свое место в мире. Здесь есть и многочисленные приключения, опасности и испытания, обретение друзей и врагов. Здесь нет глобальных катаклизмов, абсолютного добра или зла. На первый план выступают люди, не то чтобы хорошие или плохие, а просто каждый со своей правдой. И сын вчерашнего кровного врага может стать другом, а тот, с кем недавно хотел смешать кровь, стать навеки побратимом, отвернется от тебя.

И хотя действие романа происходит в вымышленном мире, в веннах, сольвеннах, аррантах, сегванах Марии Семёновой, легко угадываются вполне реальные, исторические славяне, греки, скандинавы. Автор скрупулезнейшим образом воссоздает, а если нужно, то и додумывает, сочиняет недостающие этнографические, мифологические, бытовые и социальные аспекты жизни своих персонажей. И если мир Волкодава и уступает по масштабам толкиновскому Средиземью, то нисколько не уступает по части тщательности прописанных подробностей и обоснованности психологических мотивировок персонажей. Поэтому журнал «Мир фантастики» за январь 2007 года вполне обоснованно на своей обложке наградил Марию Семёнову титулом «Создательницы славянского фэнтези».

Тем более, что вслед за первой книгой о последнем воине из рода Серых Псов вышли еще четыре: «Волкодав. Право на поеди-

⁴ «Действовать наверняка». Беседа с Марией Семеновой // Мир фантастики. 2007. № 1. С. 22–23.

нок», «Истовик-камень», «Знамение пути» и «Самоцветные горы». Издатели, вдохновленные успехом нового жанра, выпусти целую серию книг других авторов под общим названием «Мир Волкодава». Сама Мария Семенова всех этих авторов (за исключением Павла Молитвина) охарактеризовала так: «...Кто элементарно халтурил, кто действовал по принципу «что хочу, то и ворочу», кто докатился вовсе до... пародирования»⁵. Но что бы ни думала по этому поводу создательница жанра, он уже отделился от творца и зажил самостоятельной жизнью.

Другая писательница, чье творчество сочетает признаки исторических романов и славянского фэнтези – Елизавета Дворецкая. Например, в центре книг «Ветер с Варяжского моря» и «Колодец старого волхва» – события 997 года, когда викинги напали на Ладогу, а печенеги осадили Белгород. Фэнтезийных же сериалов у Дворецкой два: трилогия «Князья леса» и многотомная эпопея «Корабль во фьорде».

Сюжет «Князей из леса» основан на противоборстве двух оборотней: Огнеяра – сына Велеса и Громобоя – отпрыска Перуна. Первая книга, «Огненный волк» (1997), посвящена Огнеяру, самопознанию его судьбы и места в мире среди людей, зверей, богов. Второй роман – «Утренний всадник» (2002) – рассказывает о любви смертного князя по имени Светловой и богини весны Лели. И, наконец, в третьем томе – «Весна неизвестная» (2002) – состоится встреча оборотней на фоне природных катаклизмов, вызванных страстным желанием князя задержать на земле свою возлюбленную богиню.

Цикл «Корабль во фьорде» – фэнтези, скорее, не славянское, а скандинавское, основанное на мифологии наших северных соседей. Эта эпопея интересна своей схожестью с «Волкодавом» Марии Семеновой. При совершенно ином сюжете и антураже – приблизительно одинаковая временная эпоха, похожие места, близкая манера письма. То же отсутствие глобальности, та же сосредоточенность на психологических и социальных вопросах.

В целом, это направление славянского фэнтези можно весьма условно обозначить как «историческое» («толкиновское»).

Один из самых плодотворных и разносторонних российских фанта-

⁵ Там же, С.23.

стов – Юрий Никитин. Его перу принадлежат множество книг в жанре славянского фэнтези, которые объединены в циклы «Гиперборея», «Трое из леса» и «Княжеский пир». Эти романы выделяются высокой динамикой, в них громадное количество боевых сцен, что позволяет отнести их к «героической» («говардовской») ветви жанра.

«Гиперборея» насчитывает три книги. «Ингвар и Ольга» рассказывает о вторжении на славянские земли племени жестоких руссов с целью создания царства Новой Руси. «Князь Владимир» – само собой, посвящен нелегкой судьбе этого самого князя. «Князь Рус» – история несчастных, но борзых сыновей князя, Чеха, Леха и Руса, изжитых из дома злобной мачехой. В основе этого романа – легенда о происхождении чешского, польского и русского народов.

Цикл «Трое из леса» самый масштабный – полтора десятка книг и трое главных героев: Мрак, Олег и Таргитай. Уже из названия очевидна завязка сериала: решили как-то эти трое выйти из леса и достичь края земли. Собрались и пошли, невзирая на опасности, и уже во второй том («Трое в песках») влетели на ковре самолете, в третьем («Трое и Боги») спасают мир в борьбе с повелителями темных сил, в четвертом («Трое в Долине») сами становятся богами. В романе «Мрак» одноименный герой-оборотень начинает сольную карьеру, книга «Семеро Тайных» посвящена одиночеству и ученичеству волхва Олега, а в «Изгое» он создает свой собственный мир. Теперь основная сюжетная линия переносится сюда: романы «Фарамунд», «Гиперборей», «Святой Грааль», «Стоунхендж», «Откровение», «Башня-2», «Зачеловек».

Несложно заметить, что затянувшиеся приключения троих-из-леса (в ходе которых один становится богом, другой получает бессмертие, третий балуется созданием миров) куда сильнее напоминает западные сериалы героического фэнтези, чем того же «Волкодава». Книги Юрия Никитина все дальше и дальше уходят от того доброго и вечного, славянского, которое с таким огромным трудом породили герои Семёновой и Дворецкой. Да и язык этих романов отличается заведомой стилистической небрежностью и не претендует на звание великого и могучего. Тем не менее, тиражи свидетельствуют: героическая ветвь славянского фэнтези пользуется не меньшим спросом, чем «историческая», и первую скрипку здесь играет именно Юрий Никитин.

Особняком стоят произведения, в которых самостоятельной художественной силой является смех. Многие из них, несмотря на явное наличие славянского элемента, не вполне попадают в границы славянского фэнтези. Например, юмористический сериал Михаила Успенского о богатыре Жихаре является скорее литературной пародией на грани фарса. Вместе с Жихарем действуют не только царь Соломон и король Артур, но и божество Пропп, князь Матрос, витязь Как по прозвищу Закаленная Сталь⁶. Налицо устойчивые ассоциации, связанные не только с европейской мифологической традицией, но и с архетипами, созданными советской литературой и усвоенными поколениями, получившими классическое среднее образование в СССР. Для Андрея Белянина сказочный антураж его произведений из цикла «Тайный сыск царя Гороха» является поводом для создания комических ситуаций, в которые попадают главные герои. В данном случае акцент переносится на развлекательную функцию литературы, характерную для русской народной сказки. Но в этом есть свои положительные стороны. Внешняя простота формы привлекает детскую аудиторию и, реализуя принцип «развлекая, поучай», создает предпосылки для формирования стойкого интереса к славянскому эпосу.

Таким образом, можно констатировать, что славянское фэнтези в своем развитии повторило уже известные направления этого жанра: историческое, героическое, юмористическое. Какие-либо основания считать его самостоятельным открытием отечественной литературы на данный момент отсутствуют. Своеобразные, отличительные черты, свойственные славянскому фэнтези, есть не что иное, как результат влияния традиций развития всей национальной литературы, в том числе и устного народного творчества. Любое культурное заимствование в процессе адаптации претерпевает определенные изменения и, как правило, приобретает национальное своеобразие. В любом другом случае мы можем говорить о культурной экспансии иной литературной традиции.

Успехи научно-технического прогресса и постоянный рост зависимости человека от технических изобретений актуализируют категорию волшебного в человеческом сознании. Перестав удивляться

⁶ Успенский М. Там, где нас нет: Роман. – СПб.: Азбука, 2000. С. 16-17.

чудесам науки, наша душа требует чуда в какой-либо иной форме. Эту особенность фантастического в свое время отмечал и Станислав Лем: «...Робот, с которым можно спеть романс, или машина-телепат – это действительно фантастические объекты, но иного порядка, чем гномы, духи и вампиры или же греческие и индийские боги. Нереальность первых можно будет когда-нибудь в процессе исторического развития исправить, лишив их ореола фантастичности»⁷. Поэтому фэнтези было и будет самым ирреальным из фантастических жанров литературы.

⁷ Лем С. Фантастика и футурология: В 2 кн. Кн. 1 – М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. С. 23.

Артём Гуларян (Орёл, Россия)
Олег Третьяков (Орёл, Россия)

ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА АНТИУТОПИИ И УТОПИИ В СОЦИАЛЬНОЙ ФАНТАСТИКЕ 1990-Х ГГ.

1

На рубеже слома эпох всегда обостряются эсхатологические настроения – «ожидание конца света». Мы долгое время мечтали осчастливить все человечество. Мы хотели, чтобы нынешнее поколение советских людей жило при коммунизме, на Марсе цвели яблони, а в мире был мир. Философы называют такие настроения мессианством и считают, что они вообще очень характерны для России. Распад советской империи поменял знак этим мессианским настроениям с положительного на отрицательный. Раз нам не удалось принести свет и счастье всему человечеству – мы принесем мрак, распад и ужас. Единственное, что невозможно при мессианском сознании – помыслить себя просто стоящим в стороне¹. Эсхатологические представления о скором всеобщем крушении мира после распада СССР оказались у нас более сильными, чем последующий «синдром тысячелетия».

Черный эсхатологический мессианизм находит свое выражение в жанре антиутопии. Во многих фантастических произведениях конца 80 – начала 90-х годов XX века свершившийся или совершающийся распад СССР или России присутствует если не в качестве основной, то второстепенной линии сюжета. Первое подобное произведение появилось на надломе горбачевской перестройки в журнале «Искусство кино». Речь идет о нашумевшей повести Александра Кабакова «Невозвращенец»². Это программное произведение, сразу ставшее культовым: последовала экранизация романа, да и вряд ли найдется в СНГ человек, не читавший в свое время эту повесть А. А. Кабакова. Последующие повести того же автора – «Приговоренный» и «Сочинитель» – не вызвали такого резонанса. Все остальные антиутопии по-разному распаковывали смыслы, заложенные А. А. Кабаковым в «Невозвращенца».

¹ Розин М. Мифология предчувствия. // Знание-сила. 1991. № 7.

² Кабаков А.А. Невозвращенец. // Искусство кино. 1989 № 6.

Кратко напомним сюжет повести. Руководство КГБ получает возможность послать своего агента, обладающего даром экстрapolятора, в ближайшее будущее – в 1993 год с тем, чтобы он, возвратившись, помог скорректировать политику страны. Главный герой, Юрий Ильич попадает в мир, где Москва реального октября 1993 года совмещена с Буденовском 1995 года. Страна развалилась, и корректные прибалты загоняют русских в концлагеря; вечером по Москве люди ходят только вооруженными; совершается очередной переворот, и генерал Панаев, «спаситель отечества», въезжает в Кремль на белом танке. На улицах города черносотенцы отлавливают евреев, а исламские фундаменталисты берут в плен заложников, чтобы добиться освобождения своего лидера.

Точность «попадания» автора поразительна – автор предугадал все. Возможные возражения можно свести к следующему. Во-первых, все перечисленное одновременно невозможно: люди физически не в состоянии сделать себе столько гадостей сразу. Во-вторых, такое положение не может длиться долго – не хватит сил, да и цивилизованный мир не потерпит рядом с собой Ливан 80-х годов размером в одну шестую часть суши.

Но это только первый слой, нарративный. Пойдем глубже. Что обеспечило повести А. А. Кабакова такой резонанс? События, происходящие в повести, напоминают карнавальную ночь. На этом жутком карнавале дозволено все: убивать, насиловать, совокупляться. И не в укромном уголке, а при свидетелях, театрализовано разыгрывая кровавый спектакль. Чтобы утвердиться в правильности выдвигаемого положения, достаточно вспомнить эпизоды этой повести: оргию в освещенном вагоне метро – он освещен, этот вагон; панка, повешенного прямо в окне и болтающегося в петле много дней. Все убийства, описанные в повести – это кровавый обряд, который дозволено отслужить каждой нации и каждому классу.

Это социальная катастрофа, ликвидация вертикального измерения, диффузное состояние социума. Однако, эта социальная катастрофа, как ни странно, будоражит. Читателю становится жутко и весело одновременно: человеку предлагается на кровавом карнавале выплеснуть весь потенциал агрессии и ненависти, который он накопил в своей серенькой и кажущейся такой благополучной жизни³. В

³ Розин М. Мифология предчувствия. // Знание-сила. 1991. № 7

этой связи по-новому воспринимается конец повести: главный герой остается в мире постперестроечной тьмы, просачиваясь мимо кураторов КГБ, как песок между пальцев. И кураторы – Игорь Васильевич и Сергей Иванович, как ни странно, его отпускают в обмен на обещание найти для них в будущем более мощного экстраполятора, то есть, фактически, под «честное слово». Подлинный смысл подобного финала ускользает от читателя, и требуется серьезное осмысление содержания повести, чтобы понять намек Кабакова

Невозвращенец заворочен царством дьявола... и его кураторы им тоже заворочены! Авторы данной статьи полагают, что, разговаривая со своим агентом, они уже были в курсе будущего, и оно их вполне устраивает. Действительно, посылать человека в будущее и полагаться только на его добросовестность и порядочность – не глупо ли? Тут следует предусмотреть двойную или тройную систему электронного наблюдения и фиксации происходящего. И тут следует по-новому посмотреть на другой персонаж – женщину, которая сопровождает героя в его путешествии по постперестроечному миру, а под конец путешествия пытается его убить. Только отсутствие у Юрия Ильича подготовки кадрового разведчика мешает ему понять «провальность» её легенды – приехала в Москву из провинции купить сапоги. И это в хаосе гражданской смуты! Но ни главный герой, ни читатели этого не замечают. Первый – потому что объяснение героини хорошо ложится в контекст перестроечного времени. А читатели слишком стремятся вперед по тексту.

Итак, чекисты подстраховали одного своего агента вторым агентом, так что отчет Юрия Ильича носил, по всей видимости, формальный характер. А дальше в голову приходит мысль, простая, как бином Ньютона: в силу природного эгоцентризма каждый человек думает, что в условиях социальной катастрофы именно он вытащит свой главный счастливый билет и окажется в этой жизни на коне. Поэтому кураторы и сплавляют Юрия Ильича обратно в будущее, как нежелательного свидетеля, а сами начинают ждать свой счастливый билет. Не в этом ли ожидании персонального успеха на гребне мутной волны и заключается корень произошедших в стране реальных трагических событий?

Итак, в жанре антиутопии современной отечественной фантастики воплотились характерные для нашего менталитета идеи мессии-

низма (пусть даже черного) и веселой жути социального карнавала, перемешивающего низ и верх, ввергающего общество в диффузное состояние без какой-либо идеальной, духовной надстройки. Но можно выявить также третью, довольно неожиданную составляющую рассматриваемых сценариев. Это традиция критического реализма в нашей отечественной литературе.

Главным объектом изображения в литературе критического реализма XIX века был «маленький человек» большого города, его неустроенность и страдания. Эти герои обитали на периферии городской жизни и жизни вообще: по подвалам, чердакам, у зловонных помоек, у черты города. В более «облагороженном», революционно-демократическом варианте реализма герои опять находятся за пределами нормального течения жизни и времени: «лишние люди», «люди будущего», «новые люди». При этом во всех романах реалистического направления XIX века неизменно возрастает «социальная энтропия», то есть мера страдания человека в обществе. Н. К. Михайловский прекрасно показал в своей критической статье «Жестокый талант», что великий писатель Ф. М. Достоевский мучает своих героев без всякой литературной необходимости, при каждом повороте сюжета придумывает для них все новые и новые страдания⁴. И это логично: поставь своего героя на ноги, выведи его «в люди» – и он станет неинтересен как объект изображения. Если бы «Унесенные ветром» писал бы Федор Михайлович, а не Маргарет Митчелл, он бы довел главную героиню «до ручки». С антиутопией тоже самое: чем хуже, тем лучше. Главное – не предупредить общество о грозящих опасностях, а запугать своего читателя, выплеснуть на него свою злобу, желчь и разочарование.

Типичным примером подобной фантастики является роман «Четвертый Рим» В. А. Галечьяна и В. А. Ольшевского. Авторы этого романа рисуют XXI век в России, весьма напоминающий последние дни Римской империи. Роман застаёт Россию XXI века на последней стадии крушения империи: автаркии отдельных регионов и даже деревень. Страна уже расколота на части – упоминаются в качестве самостоятельных государственных образований Петербург, Москва, Казань, Орел, Елец, Нижний Новгород, Тюменская республика. Авторы рисуют эпизод – в руки главного героя попадает карта СССР в

⁴ См.: Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 267.

границах 1985 года: «Перед тем, как отдать карту, они с братом долго с удивлением рассматривали изображение гигантской страны, равной которой по величине и мощи не было в истории»⁵.

В тексте даны также многочисленные ссылки на предшествующие этапы сценария распада: «вторая Крымская война», «семь темных лет, когда никто ни во что новое не одевался». Разбойничьи отряды из Орла и Ельца перехватывают московские поезда и грабят их, так что в Киев лучше добираться через Прибалтику. А в Казани засел генерал Шамир, основатель нового имамата. Только Петербург представляет собой цивилизованное государственное образование, западную витрину страны. Витрина эта очень хрупкая и разлетается на мелкие куски на глазах читателя. И читатель понимает, что демократия и благосостояние – «не про нас», и в XXI веке россияне обречены существовать на задворках цивилизации.

Невольно вспоминается четверостишие поэта В. С. Соловьева:
Примером павшей Византии
Мы научиться не хотим,
И все твердят льстецы России:
«Ты Третий Рим, ты Третий Рим».

Действительно, во всех приведенных сценариях распада страны, так или иначе, присутствует опыт распада Римской империи. В этом случае исторические параллели и сопоставления сыграли над нами дурную шутку. Хотя в этом, во многом проходном произведении, уже ощущается дыхание нового течения жанра антиутопии – либерпанка. Оно рассеяно в романе в намеках и полунамеках: в чемоданчике с долларами, привезенным американскими кураторами директору Московского лица для поддержания статус-кво, в лекциях по римской риторике, которые ведет компьютер, «промывающий» параллельно мозги своим слушателям.

Тем не менее, катастрофа всегда одномоментна. Авторы, эксплуатировавшие тему антиутопии и черной эсхатологии, пытались ее растянуть, манипулируя эсхатологическими ожиданиями и настроениями общества. Но общество постепенно успокаивалось. Страх отступал. Жизнь после развала СССР оказалась не только знакомой, но и привычной. Люди не забыли войну, карточки и ночные очереди – ничего нового, скорее не успевшее забыться старое.

⁵ Галечьян В. А. Олышанецкий В. А. *Четвертый Рим*. М.: Космполлис, 1994. С. 29.

Большинство из нас оказалось не на коне со счастливым билетом в руках, а под конем, в луже. Что подтверждает правильность закона больших чисел. Но при этом психологических проблем стало меньше. Нашлось занятие для всех – кормиться и одеваться. Появилось оправдание для каждой несостоявшейся жизни: теперь ни у кого не состоится, не я один такой и не я виноват. Эсхатологические идеи уже потеряли власть над россиянами: очередные «страшилки» Леонида Ионина «Русский Апокалипсис: фантастический репортаж из 2000 года»⁶ и Сергея Доренко «2008»⁷ либо остались практически незамеченными обществом (как в первом случае), либо (во втором) не вызвали того резонанса, на который рассчитывал автор и его заказчики. К слову сказать, эти «страшилки» однотипны, если не сказать односюжетны: обе книги описывают развал Российской Федерации в силу фатальной ошибки высшего руководства страны накануне президентских выборов, в первом случае ельцинского в 2000 году, во втором – путинского в 2008 году соответственно.

Антиутопия умерла... Да здравствует антиутопия!

2

Природа не терпит пустоты, это известно еще со времен Аристотеля. И, хотя олигархическая элита, правящая страной в 90-е годы XX века, не оставила, казалось, России шанса на приемлемое будущее, именно тогда в российской фантастике зарождаются новые идеи и проекты будущего.

В социальной фантастике появилось новое программное произведение, несущее огромную смысловую нагрузку. Имеется в виду роман Вячеслава Рыбакова «Гравилет «Цесаревич»», удостоенный премий «Бронзовая улитка», «Странник» и «Франкон-95». Наш мир предстает в этом романе результатом чудовищного эксперимента безумных и беспринципных ученых из вполне благополучной параллельной реальности.

Роман увидел свет на пике социальных потрясений и эсхатологических ожиданий в нашей стране. И первоначально кажется, что автор просто отдает дань черной эсхатологии и рисует мир, у жителей которого искусственно устранены все сдерживающие стимулы – то, что в просторечии зовется просто человечностью. «Из приемни-

⁶ Ионин Л. Г. *Русский апокалипсис*. М., Аргумент-Медиа, 1999.

⁷ Доренко С. *2008*. М., Ad Marginem, 2006.

ка сыпалось тупой скороговоркой: «Сараево... Босния... очередная кровавая акция колумбийской мафии... «красные кхмеры» нарушили перемирие... новые жертвы в Сомали... Ангола... столкновение на демаркационной линии между Чехией и Словакией, есть жертвы... непримиримая вспышка оппозиции... очередная вспышка расовых волнений во Флориде... избиение эмигрантов из Турции в Мюнхене... взорван автобус с израильскими гражданами... взорван еще один универмаг в Лондоне...»⁸

Существование параллельных реальностей традиционно обосновывается писателями-фантастами с помощью сложной наукообразной теории, оперирующей понятиями совмещенных пространств, гипер-перехода и прочей фантастической пока еще атрибутикой. Но В. М. Рыбаков был лишен такой возможности: его «Великий эксперимент» происходит в последней трети XIX века, когда в науке царил позитивизм и классическая механика. Автор вынужден был воспользоваться приемом из арсенала Жюль Верна: наш мир, наша реальность оказывается выращенной в специально сконструированном автоклаве в другом мире, в другой реальности, не знавшей революций, мировых и гражданских войн после 1870 года. Здесь существует благополучная Российская империя в благополучной консервативно-монархической Европе. Царят жюль-верновские сциентизм и позитивизм: при сохранении сословного деления XIX века в обществе властвует общая терпимость и осуществляются полеты в Космос. Эта жюль-верновская утопия отвергает чудовищный эксперимент и самих экспериментаторов. Но созданные ими миры обмениваются душами, что рождает все описываемые в романе коллизии.

Таким образом, в романе Рыбакова, к слову сказать, вышедшем в свет в 1993 году (это год, в котором происходит действие повести «Невозвращенец»), присутствуют локусы сразу двух жанров, определяющих лицо современной российской социальной фантастики: антиутопии либерпанка и «имперской» фантастики. Что и предопределило широкий резонанс и немеркнущую популярность этой книги. Некоторые критики (например, «ник» Coolwind) считают чисто либерпанковское произведение Вячеслава Рыбакова «На будущий год в Москве»

⁸ Рыбаков В.М. *Дерни за веревочку. Гравилет «Цесаревич»*. Харьков, Фолио, 1996 С. 351

слабейшим произведением писателя, памфлетом, «задавленным» публицистикой⁹. Но до сих пор никто не делал подобных заявлений в адрес повести «Гравилет «Цесаревич»».

Так что же такое либерпанк и «имперская» фантастика?

Появлению либерпанка способствовала «вакцина глобализации» (выражение Дмитрия Володихина)¹⁰, не прекращающийся в нашей стране спор между ее сторонниками и противниками. Отечественная фантастика, для которой социальная проблематика не внове, быстро адаптировала этот спор «под себя», создав новое направление жанра антиутопии. Тем не менее, некоторые критики считают, что это чисто идеологический, а не литературный конструкт. Это утверждение опровергается уровнем литературных произведений, относящихся к данному направлению.

Либерпанк определяется как литература протеста, а также антиутопия, которая рисует читателям общество победившего глобализма, а точнее, всепланетный тоталитарный строй, при котором подавление и «расчеловечивание человека» ведется в, основном, экономическими и юридическими методами.

Изобрел слово «либерпанк» Владислав Голощапов. Вячеслав Макаров превратил это слово в устоявшийся термин¹¹. Литературное течение «либерпанка» объединяется вокруг литературно-философской группы «Бастион», которая провела 12 марта 2005 года конференцию «Либерпанк – литература Соппротивления». На конференции присутствовало около 40 человек. С докладами выступили С. Макаров «Введение в либерпанк», Д. Володихин «Место либерпанка в структуре сакральной фантастики», К. Крылов «Либерпанк: истоки и смыслы», А. Морозов «Экономика либерпанка», А. Асриян «Либерпанк как трофейная технология», Г. Никифоров «Классификация панкинга»¹².

В двух других книгах Д. Володихина описан «открытый» мир – мир Виктора Сомова. Здесь Женевской Федерации приходится конкурировать с другими проектами: российским, китайским, латиноамериканском, израильским. И, разумеется, с планетой Терра, сумевшей освободиться от женевской гегемонии. Поэтому «Конквистадор» и

⁹ <http://www.livejournal.com/users/coolwind/99353.html>

¹⁰ Володихин Д. М. Война сценариев. <http://www.apn.ru/publications/print1596.htm>

¹¹ Интервью с Дмитрием Володихиным. Питепbook 2005. № 5.

¹² <http://esli.ru/news/2005/03/14/111409-index.html>

«Долиной смертной тени» следует отнести к «имперской» фантастике с элементами либерпанка.

Конкуренция в романах Володихина идет Женевской Федерации явно не на пользу... В этом и кроется причина современной агрессивности западных глобалистов: их проект жизнеспособен только при отсутствии конкурентов. Как и ушедшая в небытие сталинская модель социализма. Противоположности сходятся.

В своей статье «Война сценариев» Д. М. Володихин относит к жанру «либерпанка» романы и повести следующих писателей: Михаила Тырина «Желтая линия»¹³, Виктора Косенкова «Моя война»¹⁴, Михаила Харитонов – «Дракон XXI»¹⁵, Вячеслава Рыбакова – «На будущий год в Москве»¹⁶.

Сторонником глобализации выступил ветеран НФ Владимир Михайлов, расписав ее прелести в романе «Тело угрозы»¹⁷. Наконец, прекрасную повесть с говорящим названием «Золотой миллиард» опубликовал Геннадий Прашкевич. Авторская позиция выражена в ней замысловато: не «за» и не «против», а над схваткой, впрочем, с риском пострадать от обеих сторон... Впрочем, России в повести Г. М. Прашкевича к моменту начала действия уже не существует. Как и всех других государств¹⁸.

Разумеется, описываемое либерпанком будущее не может устроить россиян. Поэтому все чаще писатели-фантасты описывают Россию как отдельную цивилизацию, самостоятельное общество, отстаивающее свою самостоятельность в войне против Запада (США, НАТО, Евросоюза). Разнообразные сценарии подобной войны прописаны в романах Алексея Свиридова и Александра Бирюкова «Истребители»¹⁹, Олега Кулагина «Московский лабиринт», Виктора Бурцева «Пленных не брать»²⁰, Кирилла Бенедиктова «Война за «Асгард»»²¹. И, разумеется, сюда относится немеркнувший Юрий Никитин с романами «Ярость», «Империя Зла», «На тёмной стороне», «Труба Иерихона» (цикл «Русские идут»).

¹³ Тырин М. Желтая линия М., Эксмо (Абсолютное оружие), 2003.

¹⁴ Косенков В. Моя война. М., ОЛМА-Пресс (Острозубетная фантастика), 2003.

¹⁵ Харитонов М. Моргенштерн. М., АСТ-Люкс (Звездный лабиринт), 2004. С. 359–413.

¹⁶ Рыбаков В. М. На будущий год в Москве. М., АСТ, 2003.

¹⁷ Михайлов В. Д. Тело угрозы. М., АСТ-Ермак (Звездный лабиринт), 2003.

¹⁸ Володихин Д. М. Война сценариев. // <http://www.apn.ru/publications/print1596.htm>

¹⁹ Свиридов А., Бирюков А. Истребители. М., Яуза, 1998.

²⁰ Бурцев В. Пленных не брать! М., Эксмо (Русская фантастика), 2005.

²¹ Бенедиктов К.С. Борьба за «Асгард». 2003.

При этом сценарии будущей войны очень быстро эволюционируют от «шапкозакидательских» настроений в стиле «Первого удара» Николая Шпанова в сторону осознания грозного характера предстоящих испытаний. «Виртуальный реванш» России над Западом представлен в «Истребителях» («Разорванном небе») А. Свиридова и А. Бирюкова, описывающих, как наши пилоты-добровольцы в небе Сербии лихо громят американских агрессоров. Небольшое уточнение: роман написан накануне настоящей войны НАТО в Югославии и представляет собой сценарий возможной военной кампании, на который прежнее руководство России не решилось, да и не могло решиться. Дело ограничилось тогда разворотом одного единственного самолета на обратный курс... Лихо, «по-шпановски», разносит Америку на куски российский спецназ в романах Ю. А. Никитина: группа Ермакова совершает дерзкий рейд по Латинской Америке и США, а группа Филиппа захватывает танкер и взрывает его у берегов Англии²².

Но уже в романе Виктора Бурцева (псевдоним писателей Виктора Косенкова и Юрия Бурносова) одной из сюжетных линий является Россия недалекого будущего, раздираемая нищетой и внутренними конфликтами, обменивавшаяся ядерными ударами с Украиной и ведущая затяжную войну с Грузией. Разумеется, в реальности России не надо воевать с этими странами с помощью классического оружия, достаточно перекрыть вентиль... Но Россия Виктора Бурцева лишена подобной возможности, поскольку разорена неквалифицированным (или наоборот, квалифицированным – это с какой стороны посмотреть) управлением. От подобной картины у авторов, а вслед за ними у читателей не остается других слов, кроме матерных (особенно в начале книги).

Олег Кулагин рисует будущую ядерную войну США с Россией, когда американцы объявляют русских «козлами отпущения» за взрыв ядерной бомбы в Сан-Франциско. Русские проиграли и вынуждены перейти к вооруженному сопротивлению – городской герилье – на радиоактивных развалинах Москвы. Кирилл Бенедиктов также не видит у России в нынешнем ее состоянии достаточно ресурсов и достаточно воли, чтобы добиться серьезного положения в мире²³. Един-

²² См: Никитин Ю. А. На темной стороне. М., 1999.

²³ Володихин Д. М. Война сценариев. // <http://www.apn.ru/publications/print1596.htm>

ственным средством борьбы против Белого Возрождения остается терроризм, схлестнувшийся с государственным террором «золотого миллиарда», мечтающего окончательно решить проблему «человеческого мусора». И вот террорист Зеро (Влад Басманов) штурмует базу «Асгард», чтобы уничтожить новое ОМП²⁴.

Но чаще всего конструирование будущего по сценарию «вторжение-сопротивление-победа» заканчивается возрождением Империи.

3

По меткому наблюдению В. О. Ключевского, развитие России происходит по старым лекалам: «Любуясь, как реформа преображала русскую старину, недоглядели, как русская старина преображала реформу»²⁵. Русский человек с завидной регулярностью устраивает себе «конец света», крушит до основания собственную страну и культуру, чтобы потом отстраивать здание, сильно напоминающее старое. Чем мы занимались в 30–40 годы прошлого века? Отстраивали новую Советскую империю, предварительно разрушив в 1917 году старую Российскую. Чем мы фактически занимаемся сейчас? Строим новую сверхдержаву, предварительно разрушив в 1991 году старую...

А для сверхдержавы нужен проект.

С конца 1990 годов появилось немало подобных проектов для России. Наиболее известным из них является Ордусь, разработанная в серии романов «Евразийская симфония» Хольмом ван Зайчиком²⁶ (коллективный псевдоним И. Алимова и В. Рыбакова)²⁷. Страна Ордусь, вопреки своему названию, представляет версию не монголоизации, а китаезации страны, предельной по своему характеру, но понимаемой автором в позитивном ключе. Автор рисует цивилизацию, существующую по своим нормам и ценностям рядом с Западной цивилизацией и чувствующую себя вполне благополучно. Подданные Ордуси считают иностранцев варварами (правда, политкорректность распространяется и здесь, и западных варваров теперь называют «гокэ» – гости) и не желают, сломя голову, нестись

²⁴ См.: Бенедиктов К. С. *Борьба за «Асгард»*. 2003.

²⁵ Ключевский В. О. *Собр. Соч. Т. 7. М., 1989. С. 395.*

²⁶ Ван Зайчик, Хольм. *Дело жадного варвара*. СПб., Азбука-классика, 2004.; *Его же. Дело независимых девишей*. СПб., Азбука-классика, 2004.; *Его же. Дело о Полку Игорева*. СПб., Азбука-классика, 2004.

²⁷ Володихин Д. М. *Война сценариев*. // <http://www.apn.ru/publications/print1596.htm>

по пути технического прогресса. Так, построив космическую ракету первыми, ордусяне вышли в Космос вторыми, поскольку запуск ракеты утонул в многочисленных согласованиях. Однако автор немного переборщил с религиозным синкретизмом: сцена молитвы «православного» героя Богдана Оуянцева-Сю, когда он перемежает православные молитвы с конфуцианскими благопожеланиями²⁸, вызывает большое сомнение у верующего человека в возможности, и главное, необходимости подобного синкретизма.

По мысли своих создателей, Ордусь представляет собой результат развития мира, альтернативного нашему. Это мир, в котором Александр Невский прожил немного дольше, а его побратим, хан Сартак не был зарезан своими братьями. Им удалось объединить Русь и Орду в единое государство²⁹.

Подобным же путем пошли Владимир Серебряков и Алексей Уланов в романе «Из Америки с любовью»³⁰. Их книга представляет собой один из вариантов проекта «Мир царя Михаила», который активно разрабатывается на сайте Альтернативной истории, расположенном по адресу: <http://alternativa.borda.ru/>. В. Серебряков и А. Уланов сделали допущение, что летом 1905 года царь Николай II отрекся от престола в пользу сына, а ставший регентом Великий князь Михаил твердой рукой навел порядок в стране. После смерти болезненного племянника Михаил Суровый продолжил править уже как император. К сожалению, альтернативная история представляет собой самостоятельный жанр современной фантастики и подробно рассматриваться здесь не может.

Российскую империю вывел к звездам Д. М. Володихин в рассмотренных выше романах, а также в примыкающих к «Сомовскому циклу» повестях «Мой приятель Молчун» и «Служба Государева». Это позволило автору развернуть панораму особого Русского мира, в котором нашлось место всем возможным проектам. В этом мире существуют, не мешая друг другу: и традиционалистская Российская империя; и сообщество анархистов на Русской Венере, и консульская республика Русской Европы – олицетворение закона и порядка, и, last but not least – планета Терра, своеобразная модель «россий-

²⁸ Ван Зайчик, Хольм. Дело жадного варвара. С. 50.

²⁹ Ван Зайчик, Хольм. Дело жадного варвара. С. 78–79.

³⁰ Серебряков В. Д., Уланов А. А. Из Америки – с любовью. М., ЭКСМО, 2001.

ской Америки». Сторонники разных проектов разведены по разным закоулкам Космоса. Это по-настоящему мудро, если вспомнить, что любимым спортом русских во все времена является драка стенка на стенку, подобно тому, как в XIX веке любимым спортом французов являлось строительство баррикад.

Сценарии космической экспансии для России прописаны в романах Елены Хаецкой «Из записок корнета Ливанова»³¹ и А. Громова «Корабельный секретарь». Е. В. Хаецкая является одним из выдающихся современных писателей-фантастов. Ее миры всегда предметны, «вкусны», хотя и немного вычурны, будь то средневековый Прованс или Российская Империя с космическими кораблями XXII и сословной структурой XIX века. «Вкусные» детали говорят, прежде всего, о том, что Е. В. Хаецкая полностью «погружается» в описываемый мир. Так случилась и в случае с миром корнета Ливанова. Все предисловия и аннотации подчеркивают связь этой книги с «Героем нашего времени» М. Ю. Лермонтова³². И это действительно так, ибо «погружение» Елены Хаецкой в XIX век связано именно с этим именем, когда писательница предприняла довольно рискованный эксперимент, «раздвоив» Михаила Юрьевича Лермонтова на двух братьев. Так появился криптоисторический роман «Мишель». Но из эпохи нельзя сразу «всплыть»: может случиться аналог кессонной болезни. Так появился роман, стилистически копирующий «Героя нашего времени», но являющийся, по сути, новой имперской утопией.

К имперской фантастике следует, по всей видимости, отнести «Вариант «И»» Владимира Михайлова, который прямо сейчас, на наших глазах уходит в область альтернативной истории. Он описывает сценарий возрождения России через ее исламизацию. Большинство русских в романе сознательно меняют «обветшавшее» православие на молодой и динамичный исламский фундаментализм. Экономику страны поднимают многомиллиардные кредиты арабских нефтяных шейхов. Храм Христа Спасителя перестроен в мечеть, а главный герой романа, генерал спецслужбы и лидер движения «Реанимация России», готовит возвращение в стране монархии. Разумеется, на исламский манер.

Этот сценарий неактуален не только потому, что уже сейчас ясно,

³¹ <http://zhurnal.lib.ru/m/mzm/>

³² Хаецкая Е. В. Звездные гусары: Из записок Корнета Ливанова. СПб.: Амфора, 2008.

что Россия связала свою судьбу с Западом, а не с Югом. Этот роман – вещь, безусловно, заказная, но ни заказчики, ни сам автор не учли одного исторического обстоятельства: самосознание русской нации формировалось в XV–XVI веках в условиях жесткого противостояния с окружающими исламскими странами. Семьдесят лет принудительного атеизма недостаточный срок, чтобы вытравить из подсознания социально-психологические реакции. Поэтому ни о какой добровольной смене русскими веры в настоящее время речь идти не может. Тем не менее, Владимир Михайлов написал очень «русский» по своему духу роман. Ибо трансформация России православной в Россию мусульманскую происходит в его романе «на рывок», буквально в несколько лет. Точно также большевики «на рывок» пытались построить Россию атеистическую. Какие это вызвало издержки – мы все знаем. Издержки же массовой исламизации оставлены В. Михайловым за пределами его романа.

Зато Олег Дивов попытался описать все издержки предлагаемого им проекта. Его роман «Выбраковка» уже назван самым провокационным произведением российской фантастики последнего десятилетия. Но попробуйте найти эту книгу на лотках развалов и на полках книжных магазинов. Любое переиздание расходуется в считанные дни. Народ принял эту книгу, хотя вся «демократически мыслящая» интеллигенция однозначно осудила этот «новый Гулаг».

Дело в том, что главные герои у Дивова выписаны очень ярко и характерно. Читатель не может воспринять их как «страшных и жестоких» чекистов времен «великой чистки». Ведь они выступают против дикого и кровавого бандитского «беспредела» с детской игрушкой в руках, которая не убивает. Таким образом О. И. Дивов реализовал американскую идею оружия несмертельного действия, оружия, которым нельзя злоупотребить. Даже «положив» из игломёта всех людей на базарной площади, вы не нанесете вреда их здоровью. Просто доставите временное неудобство от обездвиженности. Поэтому выбраковщики используют свое оружие, не задумываясь. Но жизнь есть жизнь: в реальности на войне гибнут не только враги, но и друзья. И вот выбраковщики, не задумываясь, используют уже боевое оружие, отнятое у врага. Таков путь от пинк-бола до гражданской «разборки».

Само Агентство социальной безопасности в романе О. И. Дивова создано по инициативе нового правительства сразу после государ-

ственного переворота для того, чтобы «зачистить концы» прежнего режима. Но АСБ представляет собой силовую структуру, независимую от корпоративных интересов правящей верхушки, поэтому эффективно зачищающую всякую мразь, включая некоторых своих создателей. Эта идея тоже не нова и уже опробована и в России, и на Западе. У нас в стране структуру, независимую от корпоративных интересов феодальной знати, впервые создал царь Иоанн Васильевич. Результат эксперимента считается отрицательным, хотя перед тем, как пойти «в разнос», Опричнина устранила всех, кто был противником Грозного царя или же имел несчастье считаться таковым. На Западе силовые структуры, не связанные с коррумпированной и разложившейся верхушкой, возникали в странах Латинской Америки в виде пресловутых «эскадронов смерти». Впервые их опробовали на стране, «которую не жалко», – Бразилии – во времена военной хунты. Результат эксперимента считается положительным, хотя кроме мафиози «эскадроны смерти» искореняли коммунистов, социалистов, «андерграудную» творческую интеллигенцию. Наблюдая подобную разницу в оценках однотипных явлений, невольно задумываешься: не слишком ли мы чистоплюйствуем в оценках своей собственной истории?

Стоит отметить, что «выбраковка» в романе Олега Дивова несет в себе родовые черты обоих исторических примеров: те же внесудебные расправы, прославившие опричников и «кавалеристов», правда метлы и собачьи головы заменены голографическими значками. Да и развивается выбраковка точно по знакомому сценарию – «в разнос». Тем не менее, герои Дивова, «последние из могикан», мятущиеся люди с исковерканной судьбой, вызывают сочувствие, а не отторжение у читателей. Может быть, Олег Дивов действительно решил исследовать «приключения» старых и новых идей в новом веке, или захотел написать антиутопию, или «просто попровоцировал» нас, читателей. А получилось, что он выявил готовность современного российского общества поддержать «наведение порядка крутыми мерами».

По-своему решает «имперскую проблему» Василий Звягинцев в своих романах «Право на смерть», «Дырка для ордена» и «Время игры», относящихся, как и романы Хольма Ван Зайчика, к жанру альтернативной истории³³. В этих романах имеется один смысл, кото-

³³ См.: Звягинцев В. Д. *Право на смерть*. М.: ЭКСМО-Пресс, 1998; *Его же. Время игры*. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001; *Его же. Дырка для ордена*. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002

рый, будучи «распакован», представляет собой проект устройства будущей России. Речь идет о криптократии – «плоть от плоти, кровь от крови» порождении описанной автором исторической «химеры». Дело в том, что по сюжету В. Д. Звягинцева описываемая им альтернативная реальность появилась благодаря вмешательству одного из «Держателей Мира» в сознание последнего русского императора Николая II, в результате чего царь избавился от психологических комплексов и стал править страной четко, решительно и расчетливо³⁴. Но эта реальность оказалась внутренне неустойчивой и требует для поддержания своего существования постоянного вмешательства своего создателя, который то двух офицеров из нашего недалекого будущего туда закинет, то бурную активность журналиста Ростоккина инициирует, то, вообще, «наведет» на новую реальность специалистов по решению всех проблем – главных героев В. Д. Звягинцева – Андрея Новикова и Александра Шульгина.

В подобном мире просто не могла не возникнуть идея криптократии – тайного ордена, руководящего страной и оберегающего Россию от грозящих проблем и потрясений. В социокультурном отношении эта криптократия представляет собой реализацию на практике идеи Л. Н. Толстого о необходимости объединения всех честных и порядочных людей для противостояния Злу. Технологически криптократия была создана с помощью изобретения русского ученого, доработавшего полиграф (детектор лжи) таким образом, что он мог измерять личностные характеристики человека. Таким образом, проблема перерождения тайной власти, ее «порчи» была исключена в принципе: в криптократию попадали самые достойные «бессеребряники».

Несколько ниже автор объясняет, как это удастся: «Идея, пришедшая в изощренный мозг армейского философа, была проста, как русский штык. И столь же эффективна, что в дальнейшем и подтвердилось. Любому командиру известно, что хорошо подготовленный десантно-штурмовой батальон рейнджеров-профессионалов может почти без потерь разгромить дивизию, а то и корпус, наскоро укомплектованный необученными призывниками и сорокалетними мужиками из запаса третьей очереди. То же самое и в политике»³⁵. То есть

³⁴ См.: Звягинцев В. Д. *Время игры*. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 425–426

³⁵ Там же. С. 392.

анонимность и конспирация – не главное. Главное – использование превосходства организации и тактики, которые строились в расчете на другие цели, но показали свою эффективность и в области политики. Идея действительно простая, «как русский штык». Этой идее вторят выводы С. Б. Переслегина из статьи «Опасная бритва Оккама» о системном превосходстве индустриальной армии над традиционной: «Мордор уже принадлежал к индустриальной фазе... Для того, чтобы сделать его армии непобедимыми, был нужен или порох, или простая гуманитарная технология штабной работы, давно открытая работниками умбарского ДСД»³⁶. Так может быть, главное не конспирация, а «гуманитарная технология штабной работы»?

Картина складывается очень интересная и неоднозначная. Ведь во времена кризиса горбачевской «перестройки» демонизация власти через ее анонимность была одним из сильнейших способов ее компрометации. И почвенники-патриоты, и западники-либералы объявляли, что власть не имеет лица: власть – это масоны и мафия, или – спецслужбы, референты и секретные институты. В силу этого власть – это зло, и невозможно себе представить, что она стремиться улучшить положение народа³⁷. И через десять лет после подобных настроений Василий Звягинцев, шестидесятник, глотнувший свободы «в недолгие двенадцать лет, что пролегли между Будапештом и Прагой», писатель, пишущий «портрет поколения в предполагаемых обстоятельствах»³⁸, описывает «скромное обаяние» системы тайной анонимной власти. Притом во фразах, составленных в положительно окрашенных эмоциональных тонах. Такая вот петля Мёбиуса. Это индикатор происходящих в обществе переоценок ценностей – хорошо всё то, что на благо России.

* * *

Подводя итоги рассмотрению социальной фантастики постперестроечного времени, можно сделать вывод, что российское общество смотрит в будущее уже не с отчаянием, а с надеждой. Эсхатологические настроения, деструктивные по своей сущности, сменились деловитым строительством сценариев будущего России.

³⁶ Переслегин С. Б. Опасная бритва Оккама. // В кн.: Еськов К. Последний кольценосец. С. 370–371.

³⁷ См.: Розин М. Мифология предчувствия. // Знание-сила. 1991. № 7.

³⁸ Балабуха А. 1984 год по Звягинцеву или похвальное слово сослагательному наклонению. // В кн.: Звягинцев В.Д. Одиссей покидает Итаку. Черкесск, 1995. Т. 2, С. 601-602.

Ольга Тенякова (Москва, Россия)

ТЕМА ВНЕЗЕМНЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ В РУССКОЙ ФАНТАСТИКЕ: ЭВОЛЮЦИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Проблему внеземных цивилизаций можно считать одним из древнейших философских вопросов, поскольку возможность существования неких «иных» миров волновала уже античных философов. Если совершить экскурс в историческую эволюцию проблемы внеземного разума, то можно проследить, как сугубо философская и научная идея постепенно захватывает массовое сознание и становится одной из основных тем современной литературы и киноискусства. Особенное значение она имеет для научной фантастики. В XX веке тема внеземных цивилизаций стала «фантастической темой № 1» и повлияла как на развитие литературы (послужив своеобразным плацдармом для множества социальных утопий), так и на прогресс науки (выполняя эвристическую функцию, способствуя появлению гипотез и догадок, научных предвидений).

Впервые и довольно робко тема внеземных цивилизаций прозвучала в произведениях русских фантастов еще в XIX в. Жанры фантастической прозы XIX в. были очень разнообразны: фантастика фольклорная, философская, психологическая, мистическая, гротескная, утопическая, оккультная, историко-мистическая. Многие произведения были пронизаны натурфилософскими представлениями об одухотворенности природы, но тема собственно внеземных цивилизаций не затрагивалась вплоть до фантастических очерков К. Э. Циолковского, написанных в конце XIX – начале XX вв.

Особенностью фантастических произведений К. Э. Циолковского («Свободное пространство» (1883), «На Луне» (1893), «Вне Земли» (1897–1916) и др.) является их тесная связь с его научными трудами, очень высокая степень философичности. Причину Вселенной Циолковский отождествлял с Богом. Высшие существа, «президенты» других планет, по его мнению, тоже боги разных рангов: «Каждая зрелая планета объединяется, т.е. ее разумное население. Оно управляется самым совершенным на планете существом. «Президенты» планет это уже боги высшего порядка» [15, с. 301]. По мысли Циолковского, весь космос наполнен жизнью, многократно превосходящей земную по своему уровню.

Насчитывающая не одну сотню лет идея о возможности существования гармоничной цивилизации получила развитие в так называемой марсианской романистике. Марс, как одна из ближайших к Земле планет и сходная по условиям, был первым кандидатом на «заселение». Теория Канта – Лапласа, позволяющая определить возраст планет, и гипотеза Скиапарелли – Лоуэлла о том, что каналы на Марсе – результат инженерной деятельности разумных существ, привели к возникновению одного из самых знаменитых мифов XX в., даже слова «инопланетяне» и «марсиане» зачастую стали употребляться как точные синонимы.

Марсианские вояжи землян открыл в 1880 г. американский писатель Перси Грег в романе «Через Зодиак». В России первым к теме марсианской цивилизации обратился Ананий Лякидэ в астрономическом романе «В океане звезд», изданном в 1892 году. Цивилизация Марса в нем изображается как совершенное, гармонично устроенное общество – все в нем подчинено единому проекту, оптимальному стандарту, наработанному веками [9].

Примерно в то же время (1895–1899) тема марсиан не обошла стороной и творчество Валерия Брюсова (роман «Гора Звезды», опубликованный лишь в 1975 г.). Описывая рабовладельческий строй колонии марсиан-«лэтеев», Брюсов первым из русских писателей усомнился в том, что общественный уклад имеет хоть какую-то корреляцию с уровнем научно-технического развития, что движение вверх по ступеням прогресса способствует совершенствованию человеческих взаимоотношений. (О чем-то подобном предупреждал и Л.Н. Толстой в своем труде «Религия и нравственность»: «Утверждать, что социальный прогресс производит нравственность, все равно что утверждать, что постройка печей производит тепло» [13, с. 629].)

Одним из первых идею установления информационной связи с Марсом обыграл уральский этнограф и журналист Порфирий Инфантьев в фантастической повести «На другой планете» (1901). Его описание жизни и быта марсианской цивилизации можно воспринимать как еще одну утопию, образ лучшего будущего для России и всей Земли. При этом интересна довольно редкая деталь: марсиане у Инфантьева неантропоморфны и безобразны. Однако в том же 1901 году вышла повесть Л. Афанасьева «Путешествие на Марс» уже с гуманоидными марсианами.

В конце 1907 года вышел роман-утопия «Красная звезда» А. Богданова, который впервые озвучил смысловой ряд: Марс – Красная звезда – революция – светлое коммунистическое будущее. Любопытно, что, рассказывая «историю Марса», Богданов пытается угадать возможную линию развития не земного, а иного человечества, поставить вопрос о закономерностях развития цивилизаций вообще. Нельзя обойти вниманием и еще один аспект фантастического романа Богданова: внешний облик жителей Марса. При первом знакомстве с марсианином Мэнни главный герой, Леонид, отмечает, что тот мало отличается от человека; объяснение же этому Богданов видит в гипотезе «об ограниченном числе возможных типов» [4, с. 131], – иными словами, похожие физические условия приводят к появлению сходных форм жизни. Впоследствии это положение будет развито И. Ефремовым. Антропоморфизм марсиан объясним и чисто художественными задачами: чтобы получить живой отклик у читателя, утопия требовала человекоподобия ее персонажей [2, с. 403].

Антропоморфность инопланетян, а также пропаганда идей коммунизма прослеживаются почти во всех космических и космоутопических романах 20-х гг.: в произведениях Н. Муханова, В.Итина, Н. Тасина, А. Арельского, С. Граве, В. Язвицкого, В. Гончарова, Л. Калинина, Н. Копылова, А. Ярославского, А. Бобрищева-Пушкина, М. Пруссак, С. Горбатова, Ф. Ильина и др.

Нельзя обойти вниманием рассказ Андрея Платонова «Лунная бомба» (1926), в котором внезапная жизнь представлена как нечто загадочное и смертельно опасное: стремясь решить проблему перенаселения, инженер Крейцкопф выступает с проектом необычного аппарата для полета на Луну при помощи снаряда и вызывается стать его единственным пассажиром, но в полете узнает, что Луна – это живое (и разумное) существо, подавляюще воздействующее на другие живые существа. Инженер не выдерживает этого воздействия и кончает жизнь самоубийством, открыв люк «бомбы» [9].

Один из крупнейших представителей отечественной научной фантастики А. Беляев, в отличие от коллег-фантастов, успешно изобразил жизнь на Венере в романе «Прыжок в ничто» (1933). По сюжету романа, совершив вынужденную посадку на Венере, люди сталкиваются с невиданным миром, похожим на сон или бред расстроенного воображения. Разумной цивилизации на Венере нет, но

зато имеются животные-«утюги», раскаленные до 70-ти градусов, растения-удавы, убивающе звуковой волной, двухметровые тараканы и многое другое. А. Беляев творил в полном соответствии с естественно-научными представлениями своей эпохи и венерианские существа, в основном, отличались от земных количественными, а не качественными параметрами. «Венера – молодая планета, неистощимо плодородная. Она так полна жизненными соками, что растения выбиваются из почвы, как нефтяные фонтаны из скважин. В этом лесу приходится забыть о земных масштабах» [3, с. 242].

Еще одно знаменитое произведение 20-х гг. на тему внеземной цивилизации – роман А. Толстого «Аэлита» (1922–1923), в котором, рассказывая об истории Марса, писатель набросал возможный «технократический» вариант эволюции человечества. В «Аэлите» имеется глубокий социально-философский пласт – историческая концепция автора. По Толстому, история человечества – это циклическая смена цивилизаций и культур, достигавших возвышения, а затем клонившихся к упадку и вновь воскресавших за счет прилива «дикой крови», наполненной свежей волей к жизни. Так и начало марсианской цивилизации положено скрещением крови жестоких Магацитлов, аристократов эпохи упадка атлантидской земной культуры, с кровью мечтательных марсианских дикарей. В какой-то степени эта концепция навеяна отголосками широко известной в то время теории О. Шпенглера о «закате Европы», но Толстой дополняет заимствованную концепцию идеей возрождения цивилизации через революцию [8].

Все авторы марсианских романов сходятся в одном: на красной планете существуют жизнь и разум, при этом писатели использовали красную планету как своеобразный образ Земли в настоящем или будущем, перенося туда человеческие проблемы или мечты и гиперболизируя их. Эта плодотворная тема будет развиваться и в дальнейшем, а гипотеза о человекоподобии форм разумной жизни обретет значение догмы только в начале 60-х, чтобы окончательно рухнуть уже в 90-е гг.

Выбиваются из общей череды рассказ А. Волкова «Чужие» (1928), осмелившегося описать ящероподобных пришельцев из далекой туманности, дискообразный корабль которых потерпел крушение в Западной Африке, и рассказ С. Кленча «Из глубины вселенной» (1929), в котором довольно эффектно представлен контакт москвичей с

центаврами – гигантскими негуманоидными существами, живущими на огромной юпитероподобной планете в системе звезды Альфы Центавра. Таким образом, в 20-е годы появляются многочисленные варианты темы внеземных цивилизаций. Нет такой стороны в жизни людей, которая не могла бы быть затронутой, упомянутой или описанной в произведениях о Контакте, – отсюда и бесконечное разнообразие подобного рода произведений.

В 50–60-е гг. произошел скачок в развитии ракетной техники и средств радиосвязи, впервые стало осуществимо проникновение человека в космос, потенциально достижимо открытие инопланетных форм жизни и контакт с ними, – это привело к созданию первых научных программ поиска Внеземного Разума (SETI). Человечество стало отчетливее ощущать себя космической цивилизацией, а тема внеземных цивилизаций заняла одно из главных мест в фантастической литературе. Нужно отметить, что вообще ни одна научная проблема не привлекала к себе столь широкого общественного внимания, как проблема поиска внеземных цивилизаций, – и это во многом благодаря фантастике.

60-е гг. в отечественной фантастике прошли под знаком Ивана Ефремова, которому принадлежит одна из самых грандиозных фантастических идей – Великое Кольцо, содружество бесконечного множества обитаемых миров. Тема внеземных цивилизаций присутствует почти во всех произведениях Ивана Ефремова («Звездные корабли», «Туманность Андромеды», «Сердце Змеи», «Час Быка»). В своей утопии «Туманность Андромеды» (1957) он нарисовал впечатляющую картину общения и совместной деятельности космических цивилизаций, привлекавшую высоким нравственным потенциалом и научной обоснованностью. При этом Ефремов был одним из активных защитников антропоморфности инопланетян; в своей статье «Космос и палеонтология» (1967) он писал: «Никакой скороспелой разумной жизни в низших формах вроде плесени, грибов, растений, крабов, тем более мыслящего океана быть не может» [5, с. 170–184]. Исходя из этого, И. Ефремов очень оптимистично относился и к возможности обмена смысловой информацией между космическими цивилизациями. Все эти убеждения нашли отражение в фантастических произведениях Ефремова. Сам писатель считал себя последователем русских космистов и особенно ценил В. И. Вернадского

и К. Э. Циолковского, – по его собственному свидетельству, идея Великого Кольца миров заимствована им у Циолковского (однако можно указать источник еще более ранний – роман А. Ярославского «Аргонавты Вселенной» (1924)) [7, с. 499].

Космонавт В. Аксёнов однажды сказал: «Ефремов – это взгляд другой, более высокой, чем мы, цивилизации на нашу Землю» [14, с. 88]. Трудно не согласиться с этой точкой зрения. Интересен и комментарий В. Комарова к идее Великого Кольца: «В принципе не исключена возможность объединения нескольких цивилизаций в своеобразный «космический клуб»... В таком «клубе» они могут поддерживать постоянный контакт друг с другом, обмениваться информацией, используя для этого неортодоксальные, еще неизвестные нам виды связи. В то же время математический анализ показывает, что эффективность объединения цивилизаций возрастает с увеличением числа его участников, правда, только до определенного предела. По оценке Л. В. Лескова, при среднем расстоянии между цивилизациями, составляющем 100 световых лет, оптимальное число членов «клуба» должно равняться примерно тысяче. Поэтому вряд ли те, кто образовал «космические содружества», будут оповещать о себе Вселенную» [6, с. 150]. И все же произведения Ивана Ефремова возрождали в новом качестве романтику поиска, которая на протяжении длительного времени звала к путешествиям и открытиям, обнаружению новых неведомых земель, к поиску внеземных цивилизаций. Вполне в русле этой традиции писали Г. Мартынов, В. Мелентьев, Г. Гор и др.

В 70-е гг. произошло отрезвление многих энтузиастов поиска внеземных цивилизаций. Оказалось, что экстенсивное освоение околосолнечного пространства потребует гораздо больше ресурсов и времени, нежели предполагалось; помимо этого, среди ученых появилось мнение, что развитие цивилизаций приводит к их самоуничтожению в результате технологических или экологических катастроф. В целом же, лицом фантастики 70-х стали гротескные повести братьев Стругацких, провозглашавшие таинственность и непознаваемость космоса, иных форм жизни и разума (эту идею подхватил впоследствии В. Головачев).

Творчество братьев Стругацких – целая эпоха не только в отечественной, но и в мировой фантастике. Их произведения, так

же, как и романы И. Ефремова, являются классикой жанра, однако содержат значительный полемический потенциал с «Туманностью Андромеды». Стругацкие стали первыми, кто доказал, что космос – это не только романтика и не полигон для совершения подвигов. Это такая же жизнь со всеми ее земными обстоятельствами. И вместе с тем космос – это вмещище великих тайн и неожиданных открытий, гигантская лаборатория, а, может быть, и дом будущего человечества [12, с.1, 2]. В отличие от Ефремова, в книгах Стругацких часто упоминаются неантропоморфные цивилизации (негуманоидная внеземная цивилизация из «Малыша», «странники», не слишком похожие на людей, и др.), – скорее всего, по той причине, что писатели затруднялись утверждать что-либо определенное относительно возможных форм жизни и разновидностей разума во Вселенной. В книгах Стругацких, помимо острых сюжетных коллизий, поставлены и по-настоящему глубокие этические и социально-философские проблемы, к примеру, правомерность действий «прогрессоров», которые вмешивались в развитие других цивилизаций. Сами авторы полагали, что «прогрессоры стремились «улучшить историю» не потому, что считали это занятие целесообразным, а потому, что это был их нравственный долг. По сути, они были фанатики, миссионеры...» [10, с. 4]. Во многих произведениях Стругацких («Попытка к бегству», «Град обреченный», «Отель «У погибшего альпиниста»») контакты с внеземными цивилизациями зачастую проходят не столь гладко, как хотелось бы, а порой несут бедствия и жестокие испытания.

В 70–80-х гг. широкую известность приобрел Кир Булычев – прозаик, киносценарист, автор многочисленных фантастических повестей и романов, в которые он часто включал тему внеземных цивилизаций. Киносценарий Булычева «Через тернии к звездам» оказался своеобразным откликом на сценарий Римского клуба: в нем изображена планета земного типа, населенная антропоморфными обитателями, пережившая экологическую катастрофу и находящаяся на грани полного опустошения. Лишь помощь землян, которые, в лучших ефремовских традициях, уже вступили в мир гармоничного будущего, возрождает планету к жизни. Внеземная цивилизация в который раз послужила писателю-фантасту моделью для экстраполяции глобальных тенденций человечества.

В 80-х гг. сохраняется скептическое отношение к недавним проектам и смелым утопиям. В классических традициях все еще описываются внеземные цивилизации у Г. Гуревича, В. Пискунова, Д. Биленкина. И в то же время одно из самых заметных фантастических произведений 80-х – роман Сергея Снегова «Люди как боги» (эта трилогия писалась многие годы, в законченном виде вышла в 1982 г.) уже относится к жанру «космической оперы», в котором негуманоидные инопланетяне скрещены с фольклорными персонажами – драконами, ангелами, невидимками, призраками. Нужно отметить, что в настоящее время в жанре космооперы успешно работает Сергей Лукьяненко (в его космической опере «Звезды – холодные игрушки» долгожданный контакт с внеземными цивилизациями привел к тому, что Земля стала коллективной опекаемой территорией, за развитием которой следит Конклав Сильных Рас).

Тема внеземных цивилизаций очень ярко представлена в творчестве Василия Головачева. В произведениях, созданных им с конца 70-х до начала 90-х годов XX в. («Отклонение к совершенству», «Реликт», «Черный человек» и др.), Головачев дал обобщающий синтез предшествующей ему научно-фантастической прозы. В мире Головачева нет ефремовского Великого Кольца, а встретившиеся в космосе виды разума, как правило, являются негуманоидными, они вступают в контакт с людьми в редчайших случаях и крайне неохотно [11, с. 60–62].

Уже в 80-х гг. фантастика из научной становится все более занимательной. Более того, такая фантастика нашла своих апологетов, которые считают, что наука вредит фантастике. Крайним выразителем этих идей являлся К. Булычев, а крайней тенденцией этого направления в фантастике можно считать «космическую оперу» и чисто развлекательную беллетристику, не связывающую себя с какими-либо реальностями. Фантастика в целом именно сейчас пользуется большой популярностью и особенно в нашей стране. Начало столетия всегда рождает у человечества ощущение гигантской перспективы, а идея смены эпох и приближения нового технического века как никогда актуальна. И все же с 90-х гг. научная фантастика начинает постепенно трансформироваться в другие формы – космический боевик, фантастические сказки или псевдонаучную публицистику. В связи с этим нужно отметить, что, к сожалению, в настоящее время

тема внеземных цивилизаций в некоторой степени исчерпала себя. Почти полвека фантастика эксплуатировала преимущественно космическую тему. В 60-е гг. она была доминирующей и даже обыденной на фоне достижений советской космонавтики. Казалось, что лавина открытий и изобретений вплотную приблизила эру глубокого проникновения в Солнечную систему. Однако, космос «молчит», а практическое его использование оказалось очень ограниченным, и в результате произошло затухание интереса к космической теме не только в литературе, но и в науке, не только в России, но и в других странах. Смогут ли заменить тему внеземных цивилизаций искусственный интеллект, информационные технологии, виртуальная реальность, биоинженерия, параллельные миры? Ведь именно благодаря этому «космическому зеркалу» у нас есть возможность взглянуть на себя со стороны, выяснить, какое же место в мироздании занимаем мы, люди. Прежде всего мы ищем во Вселенной самих себя. И литературе, в отличие от науки, легче завершить эти поиски позитивными результатами.

Осознание проблемы контакта разнопланетных цивилизаций создает у писателя и читателя новое, свежее и своеобразное видение мира. Мир предстает другим, необычным, как бы одухотворяются и оживают безмерные пространства. Научная фантастика выступает как инструмент подготовки людей к контакту. Возникает вопрос – так ли уж важно, что наступит этот контакт инопланетных цивилизаций, ведь человечество прожило несколько сот тысяч лет в «одиночестве», не чувствуя его? Да, раньше эти проблемы мало беспокоили людей, а сейчас беспокоят многих, поскольку человек осознал себя как прозревшую и заговорившую эволюцию Вселенной [1, с. 250–263]. Мечта о космических контактах связана с желанием ускорить исторический и научный процесс, показать нечто принципиально отличающееся от земного, увидеть иные логические и гносеологические закономерности. И эта мечта современного человека находит свою гипотетическую реализацию в фантастической литературе.

Список использованной литературы:

1. А. Азимов, П. Андерсон, Д. Блиш, Ф. Лейбер, Д. Найт, Б. Олдис, Ф. Пол, Р. Брэдбери, И. Вылчев, А. и Б. Стругацкие, К. Борунь, Я. Вейсс, Г. Крупкат, Г. Франке, П. Буль, Бегоунек, Р. Нор, Й. Несвадба,

И. Хабана, Г. Фивег, Г. Гор. Почему я стал фантастом... (Ответы на анкету) // Иностранная литература. – 1967. – № 1.

2. Балабуха А. Д., Бритиков А. Ф. В единстве с будущим и прошлым // Богданов (Малиновский А. А. Красная звезда. Лавренев Б. А. Крушение республики Итль. – М., 1990.

3. Беляев А. Р. Звезда КЭЦ. – М.: Центрполиграф, 2000. – 542 с.

4. Богданов А.А. Красная звезда: Роман-утопия // Богданов А.А. Вопросы социализма: Работы разных лет. – М., 1990.

5. Ефремов И. Космос и палеонтология // Загадки звездных островов. – М.: Молодая гвардия, 1987.

6. Комаров В.Н. В космическом зеркале. – М.: Сов. Россия, 1989.

7. Медведев Ю. Грядущее Великое Кольцо // И. Ефремов. На краю Ойкумены. Звездные корабли. – М.: Стройиздат, 1982.

8. Нудельман Р. Фантастика, рожденная революцией // Фантастика, 1966. – Вып. 3. – М.: Мол. гвардия, 1966. – с. 330–369.

9. Первушин А.И. Космонавты Сталина. Межпланетный прорыв Советской Империи. – М.: Эксмо, Яуза, 2005.

10. «Предсказать будущее невозможно, его можно только случайно угадать»: На вопросы «Русского Еврея» отвечает писатель-фантаст Борис Стругацкий // Русский еврей. – 2000. – 1 (Весна).

11. Смирнов Н. Василий Головачев как зеркало русской фантастики // КомпьюТерра. – 2005. – № 45 (617).

12. Стругацкий Б. Человек, который знает о космосе больше... // Саратов (Саратов). – 2001. – 12 апр.

13. Толстой Л.Н. Закон насилия и закон любви. О пути, об истине, о жизни. – М.: Рипол Классик, 2004. – 944 с.

14. Хазанов В. Е. Иван Ефремов: видевший сквозь пространство и время. // Альтернативы. – 1998. – № 2.

15. Циолковский К. Э. Очерки о Вселенной. – Калуга: Золотая аллея, 2001.

СПЕЦИФИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРНОЙ ГОТИКЕ

Объектом моего внимания в данном докладе стали произведения, конвенционально называемые готическими. К ним относятся как образцовые для данной поэтики английские романы конца XVIII – начала XIX веков, так и более поздние произведения, созданные под влиянием постепенно формировавшегося специфического архитектурно-идеологического вектора. Жанрообразующие художественные идеи готического романа как типологической разновидности предложены в повести «Замок Отранто» Г. Уолпола и развиты в романах: «Старый английский барон» К. Рив, «Ватек» У. Бекфорда, «Роман в лесу», «Удольфские тайны», «Итальянец» А. Радклиф, «Монах» М. Г. Льюиса, «Франкенштейн, или Современный Прометей» М. Шелли, «Мельмот Скиталец» Ч. Р. Метьюрина.

В XIX–XX вв. типологические для готики особенности сюжета продуктивно используются и органично модифицируются как в романной, так и в новеллистической формах, в частности, в произведениях Э. и Ш. Бронте, Э. Т.-А. Гофмана, Ч. Диккенса, Р. Л. Стивенсона, Э. По, Б. Стокера, О. Уайльда, Г. Джеймса. Характерные элементы готической поэтики в разных формах актуализуются в произведениях М. Булгакова, Г. Гарсиа Маркеса, М. Р. Джеймса, Ф. Кафки, Х. Кортасара, Г. Ф. Лавкрафта, Г. Майринка, А. Мердок, Дж. Оруэлла, А. Роб-Грийё, У. Фолкнера, Дж. Фаулза, У. Эко.

Поэтику литературной готики определяет старинный замок или дом – выведенное за пределы бытовой реальности архитектурное сооружение, сюжетообразующими чертами которого выступают замкнутость, интенсивность и запутанность пространства и времени. В силу обособленности от законов привычной реальности пространство и время в готике разрабатываются как ирреальные, непредсказуемые и зловещие: события, обусловленные готическим строением, таинственны и пугающи. Специфической чертой разворачивания времени становится власть прошлого, актуализующегося в настоящем.

В силу названных типологических черт готики фантастический элемент стал для нее основополагающим. Именно в ней фантастика получила адекватное и активное применение и развилась в лите-

ратурную стилистку и философию. Готика стоит у истоков и научной фантастики, и фэнтези, и современных повествований «ужаса».

Естественно, понимание фантастического неоднозначно и – для моих дальнейших рассуждений – нуждается в прояснении. Наиболее ёмким и точным мне представляется определение, данное фантастическому Ц. Тодоровым и дополненное некоторыми его доброжелательными критиками. По Тодорову, «фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся фантастическим. <...> Если имеет место необычный феномен, его можно объяснить двояко – естественными или сверхъестественными причинами. Колебания в выборе объяснения и создают эффект фантастического»¹. В дополнение Герхард Хофман предлагает отличать фантастическое «на основе контраста, который возникает между представлениями читателя о «реальном» и «сюрреальной» репрезентацией «реальности» в тексте», «по тому напряжению, которое создается и поддерживается в тексте между «реальным» и тем, что кажется «ирреальным»².

Именно так фантастический компонент и работает в готике. Кэмбриджский справочник по готической литературе весьма показательно констатирует это: «Готика играет с колеблющейся границей между земными законами устоявшейся реальности и вероятностью сверхъестественного <...>, разрабатывая возможность перехода этой границы <...> по крайней мере психологически, но – допустимо – и физически»³. Переход формирует фабулу. Герой, входя в контакт с такими необычными, неправдоподобными явлениями, как привидения, оборотни, дьявольские увещевания, противоречащие известным законам природы монстры, – вынужден решать, существуют ли они как осязаемая реальность или являются плодом его воображения либо продуктом хитроумно наведенного морока. От ответа на этот вопрос зависят его дальнейшие действия, а часто и судьба. Таковы терзания Монсады в романе Метьюрина, подозревающего своих собратьев-монахов в имитации сатанинского шёпота, подби-

¹ Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров. – М., 1997. С. 18–19.

² Hoffmann, G. *The Fantastic in Fiction: Its «Reality» Status, its Historical Development and its Transformation in Post-modern Narration* // Grabes H., H.J. Diller, Bungert H. (eds.), *Yearbook of Research in English and American Literature*. – Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1982. P.273, 275.

³ *The Cambridge companion to gothic fiction*. / ed. Jerrold E. Hogle. – Cambridge; New York, 2002. P. 2–3.

вающего его продать душу. Герой «Эликсиров сатаны» Гофмана на протяжении всего повествования пытается изловить своего двойника, действия которого не укладываются в рациональные рамки, изловить для того, чтобы доказать его существование и опровергнуть более правдоподобную версию собственного безумного раздвоения личности и менее правдоподобную мистическую версию. От веры в то, что абсолютно несовместимый с позитивистской философией молодых английских профессионалов вампир Дракула существует, зависит возможность победы над ним. Героини А. Радклиф видят в любом сколь ни будь непривычном для их скудного жизненного опыта феномене проявления потусторонних сил и из-за собственных заблуждений совершают ключевые ошибки. Кроме того, именно из столкновения с необычным и невозможности четко атрибутировать его по отношению к реальности возникает равный фантастическому по значимости для типологического оформления готики признак – страх как элемент общего настроения произведения.

Далее, конфликт привычного опыта и надвигающегося сверхъестественного, в отсутствие у героя полной уверенности, что те или иные события действительны, что дела обстоят таким образом, как кажется, ощущение неизвестности, которая мучительнее любой самой удручающей определенности – создает принципиальную для готики напряженность повествования и позволяет раскрыть важные для жанра стороны личности персонажа.

Необходимо сделать оговорку, что в работе Тодорова слово «готический» вообще не употребляется, даже когда он говорит о конвенционально готических текстах или упоминает феномены, для готики сугубо характерные – многие из его рассуждений строятся на анализе романов «Ватек» Бэкфорда, «Влюбленный дьявол» Казота, «Монах» Льюиса, «Поворот винта» Г. Джеймса, новелл Э. По, в том числе наиболее показательной для нас – «Падение дома Ашероу». Представляется, что отсутствие слова «готический» у Тодорова не принципиально и обусловлено некоторыми терминологическими предпочтениями франкофонных исследователей. Он употребляет термин «черный роман», для французов более универсальный.

Интересно, что обозначенная Тодоровым ключевая для выстраивания фантастического грань актуализуется и во внутрижанровой типологии готики, оборачиваясь водоразделом между сверхъестественным только заявленным и воочию явленным. Существует тра-

диционная, основанная еще А. Радклиф, классификация на *horror gothic* и *terror gothic*⁴. Основоположником готики непосредственного ужаса при столкновении со зловещим чудесным считается М. Г. Льюис с его полноценно воплощенными в реальность дьяволицами и призраками. Основателем готики нагнетаемого страха – сама А. Радклиф, всегда дающая рациональное объяснение любым сколь угодно убедительным косвенным свидетельствам существования мистического зла. И именно ее поэтика, с финальным разоблачением всякой привидевшейся героям магии, парадоксально становится более фантастической, ибо строится на колебании на обозначенной Тодоровым грани.

Поэтика А. Радклиф сугубо фантастична еще и потому, что, как это сформулировала Терри Касл, в мире ее романов невозможно провести четкую границу «между психическим опытом и физическим миром» – свойство также отмечаемое Тодоровым как неперенный атрибут фантастического⁵. Близкие героиням люди – родители, возлюбленный – обладают «загадочной способностью объявляться в тот самый момент, когда героиня думает о них», духи, фантомы близких (и умерших и живых) посещают героиню в наиболее трудные для нее моменты, чтобы успокоить и наставить⁶ – посещают в видениях, порожденных состоянием полусна. На фабульном уровне вероятности появления реального живого спасителя и фантома-помощника уравниваются, размывая границу между объективным и субъективным опытом.

Э. По стал первым из работающих в русле готической поэтики писателей, кто объединил два варианта подачи сверхъестественного и подтолкнул Вл. Соловьева, чье мнение приводит Тодоров, к формулированию основного принципа написания фантастического текста: «В подлинно фантастическом всегда оставляется внешняя, формальная возможность простого объяснения обыкновенной

⁴ «И в чем еще разница между страхом и ужасом, если не в неясности и неопределенности, которые характерны для первого, по отношению к вызывающему испуганное ожидание злу?» - Radcliffe A. *On the Supernatural in Poetry* // *The New Monthly Magazine*, 1826. P. 152.

⁵ «Открытый нами принцип заключается в том, что существование границы между материей и духом ставится под сомнение. Этот принцип лежит в основе главных тем: особого рода причинность, пандетерминизм, умножение личности, стирание границы между субъектом и объектом, наконец, трансформация пространства и времени». Тодоров Ц. Указ. соч. С. 86.

⁶ Castle, T. *The Spectralization of the Other in the Mysteries of Udolpho* / T. Castle // *The New 18th Century*, ed. Nussbaum and Brown. – New York, 1987. P. 95.

всегдашней связи явлений»⁷. Параллельная разработка рациональной и иррациональной причинности необычных явлений обнаруживается в наиболее известных новеллах По – «Падение дома Ашеров» и «Черный кот». Восстание сестры Родерика из гроба может быть объяснено как в русле традиционной для готики темы мистического проклятия рода, так и медицинскими обстоятельствами – болезненное состояние сестры вполне могло ввергнуть ее в не очень длительный летаргический сон. В «Черном коте» некоторые зацепки в тексте позволяют при желании воспринять возрождающегося кота как пару похожих друг на друга животных. В рассказе «Маска красной смерти» совершенно невероятные ужасающе необычные симптомы выкашивающей болезни оборачиваются вполне характерными для совсем недавно описанной геморрагической лихорадки Эбола. Объяснить это можно тем, что общий вектор творчества Э. По, стремящегося максимально рационализировать, «увязать» даже самые неправдоподобные свои выдумки, – действует даже там, где автор этого не предполагал.

Традиции Э. По продолжил английский профессор-медиевист М. Р. Джеймс. Только рациональность у него не альтернативна чуду, а подчинена ему, она трансформируется после непосредственного контакта со сверхъестественным. Его готические новеллы представляют собой органичное сочетание техник разработки фантастического, характерных для *terror gothic* и *horror gothic*.

С одной стороны, он использует разработанные А. Радклиф приемы нагнетания испуганного ожидания необычного, намеренных задержек действия, аккумуляции намеков, с другой – уже следуя традиции М. Г. Льюиса – позволяет ужасающему иррациональному в полной мере обнаружить себя, стать настолько реальным, чтобы встроиться в рациональность обыденной жизни и стать научным либо криминологическим фактом. Содержащие скудные, но весьма впечатляющие детали отчеты о контактах с духами умерших, мистическими существами-стражниками, которых колдуны приставили к богатству или информации, контактах с ирреальными злонамеренными существами, обитающими в археологических находках и предметах домашней обстановки, – становятся достоянием газетных репортажей, полицейских отчетов, судебных протоколов.

⁷ Цит. по: Тодоров Ц. Указ. соч. С. 18.

Подобная аутентификация, придание достоверности явлениям сугубо чудесным укоренена в готической традиции и связана с квазисредневековым характером исторического фона и общего «духа» готики.

Трудно назвать средневековым собственно исторический фон в «Романе в лесу» (XVIII в. – Франция), «Дракуле» и «Докторе Джекиле и мистере Хайде» (конец XIX в. – Англия), «Франкенштейне» (XVIII в. – Швейцария), французских готических новеллах и «страшных» рассказах М. Р. Джеймса, повествующих преимущественно о современном автору моменте или о периодах истории Англии, относящихся уже к Новому времени. Несмотря на это готический временной фон остается «средневековым», или, точнее, квазисредневековым, отмеченным не столько хронологией, сколько «духом» Средневековья, задающим своеобразный тон повествования. Происходит это потому, что в готическом сюжете присутствуют не исторически реальные средние века, а специфическое средневековое мировосприятие, основным элементом которого для литературной готики стала искренняя вера средневекового человека в сверхъестественное религиозного толка, связанное с основными доктринами христианства и их суеверной интерпретацией: фантастические проявления загробного мира, борьбы Бога и дьявола за души людей были реальностью средневекового человека. Как отмечает Гуревич, «фантазия не осознавалась в качестве таковой, создаваемый ею мир воспринимался средневековым человеком как реальность»⁸. В силу этого готический сюжет, изображающий (или только «предполагающий» – как у Радклиф) сверхъестественные явления, неизбежно окрашивается в «средневековые» тона. По мнению О. Ковачева, «готическая темпоральность имеет строго ориентированный вектор – неопределенное средневековое время, которое неизбежно обуславливает проявления сверхъестественного»⁹.

Результатом подобного сращения средневековости со сверхъестественным стала своеобразная разработка фантастического в готическом сюжете: невероятным явлениям придается та специфическая достоверность, которая обеспечивает выявление иных сторон привычной действительности. Помещенное в квазисредневековую

⁸ Гуревич, А. Я. *Западноевропейские видения потустороннего мира и реализм средних веков*. С. 24.

⁹ Ковачев, О. *Op.cit.* С. 147.

среду необычное становится «обычным»: «от публики не потребуются слишком много наивности, чтобы, читая о судьбе своих предков, на время разделить их пламенную веру в чудеса»¹⁰, – так характеризовал В. Скотт «верификацию» сверхъестественного в готическом сюжете.

Наличие в готическом сюжете «обычного» сверхъестественного способствует усилению колебания на грани между вероятным и невероятным, поскольку вступает в конфликт с повседневным опытом читателя. Реализуется необходимый для фантастического контраст между представлениями читателя о «реальном» и «сюрреальной» репрезентацией «реальности» в тексте.

Как было отмечено в начале, поэтику литературной готики определяет старинное архитектурное сооружение с запутанной внутренней структурой и антибытовыми характеристиками. М. Бахтин обозначил его как готический хронотоп¹¹. Фантастический элемент в готике выступает как непрменный атрибут специфического готического пространства-времени.

Временная капсула замкового хронотопа существует в ином – своем – времени, принесенном из прошлого и текущем по иным законам (что проявляется в опасной возможности перемещений во времени). Готический хронотоп замка оказывается обособленным не только пространственно, но и во временном отношении. Попасть в него – попасть в другое время, провалиться в прошлое неизвестно на какую глубину, – т.е. переместиться во времени иным, по сравнению с обычным (из прошлого – в будущее, в соответствии с законами причинно-следственной связи), способом. Эта пугающая перспектива добавляет замку загадочности и зловещести, становится одним из средств создания фантастического эффекта¹².

В рассказе Г. Лавкрафта «Крысы в стенах» опасное погружение в прошлое в рамках готического хронотопа разработано наиболее наглядно. Старинный замок Экзэм Приайари являет поселившемуся

¹⁰ Скотт, В. Миссис Анна Радклиф / В. Скотт // Радклиф А. Итальянец, или Исповедальня кающихся грешников, облаченных в черное. С. 358.

¹¹ Подробно о свойствах готического хронотопа см.: Заломкина Г. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете. – Самара, 2006.

¹² Ц. Тодоров полагает подобное пространственное погружение в глубины времени, которое совершает герой «Аврелии» Ж. Нерваля («Мне казалось, будто я последовательно погружался в разные слои, заключавшие здания различных эпох»), свидетельством возможности перехода от духа к материи – одного из важнейших принципов фантастического. (Тодоров, Ц. Указ. соч. С. 86.)

в нем последнему представителю зловещего рода Делапоров – стоящий архитектурно-археологический перечень всех основных прошедших эпох, застывшее в нем время проступает осязаемыми напластованиями: «Экзэм Прайари <...> вызывал большой научный интерес из-за замечательной комбинации стилей в его архитектуре, включавшей в себя готические башни, покоившиеся на сакском или романском фундаменте, в основании которого лежала еще более древняя конструкция – римская, друидская или подлинно кимрийская<...>»¹³. Пространство замка старится по мере проникновения героя в его подземельные недра. Готика башенных окон уступает место подземным «римским низким аркам и массивным колоннам» и доримским алтарям. Под центральным алтарем обнаруживается квадратный колодец с «чудовищно истертыми ступенями», ведущий героя и его друзей-исследователей в «сумрачную пещеру таких огромных размеров, что глаз был не в силах их определить», дно которой было устлано человеческими костями, причем многие черепа принадлежали представителям человеческого рода, «эволюционно предшествовавшим современному человеку»¹⁴. Делапор под воздействие эманаций родовой памяти, законсервированной в стенах родового замка, проваливается в прошлое. Находясь под впечатлением от увиденных свидетельств страшной многовековой деятельности своего рода, отстав от остальных участников экспедиции в глубины замка, он в темноте сходит с ума – падает в бездну родовой памяти, постепенно изменяя даже свой язык: его последний внутренний монолог проходит несколько лингвистических стадий – от современного английского, через средневековый и древнеанглийский к латыни, а затем еще «глубже» – к языку ктулху, языку «древнего» народа с устрашающей энергичной фонетикой.

Мистическая власть прошлого над настоящим в готике непосредственно связана с колебанием на грани вероятности. Владимир Соловьев, рассматривая природу фантастического, сравнивал древнейшие геологические образования, могущие подступать к самому растительному покрову земной поверхности, с «иной роковой связью», читай – чудесными событиями, открывающимися «чуткому

¹³ Lovecraft, H. P. *The Rats in the Walls* / H. P. Lovecraft // *Tales of Terror and the Supernatural*. – London, 1996. P. 562–563.

¹⁴ Lovecraft, H. P. *Op.cit.* P. 575.

вниманию под наружной повседневной связью житейских событий». В готическом сюжете свойства прошлого и чудесного «проступать» в обыденной пелене настоящего объединяются: прошлое, имея власть над настоящим, трансформирует его, придавая фантастические черты. Готические призраки – Окровавленная монахиня у Льюиса, Альфонсо Добрый у Уолпола – суть чудесная форма выражения присутствия прошлого в настоящем. Сверхъестественный двойник гофмановского Медарда – и в его психиатрическом (галлюцинация, зримо воплощающая его шизофрению) и в генетическом (очень похожий родственник) варианте – это, прежде всего, результат соития его предка с дьявольским существом.

Специфической разработке фантастического компонента в готической поэтике способствовало появление и расцвет на рубеже XVIII – XIX вв. ее театральной модификации – готической драмы.

В готической драме причудливые картины, воплощенные пластически с помощью весьма уже развитой к тому времени театральной машинерии, становятся главным элементом поэтики, держат представление, оправдывают всё происходящее на сцене. Успех сцен, представлявших мистические явления, можно объяснить не только тем, что зритель оказывался приятно захвачен необычностью происходящего, но и тем, что – всё-таки – осознаваемая зрителем механическая «сделанность» фантазмагии парадоксально подтверждала возможности реализации «готического» с помощью изощренной техники. И это равным образом увлекало.

Возможность пусть и иллюзорной, но материализации в театре сверхъестественного с помощью достижений науки и техники задала импульс развития одной из модификаций готики XIX столетия – «научной», или «техноготики». В романах М. Шелли «Франкенштейн», Р. Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», Б. Стокера «Дракула» именно достижения науки становятся тем ключевым элементом, который обеспечивает взаимодействие человека с необычным, зловещим (порождает, объясняет, побеждает). Утилитарный интерес театральной готики к инженерному искусству как средству воплощения на сцене сверхъестественных событий фабулы постепенно трансформировался во внимание к духу науки, который становился важным элементом готической поэтики. Готическая драма, приводя на сцену явления иррациональные с по-

мощью достижений человеческой деятельности по рациональному постижению явлений природы, легитимизировала чудесное, допуская некую его связь с научным мышлением, делала их частью интеллектуальной сферы. По сути, именно в готической драме зарождается импульс научной фантастики.

Допустимость театрального «воплощения» сверхъестественного создала условия для дальнейшего развития фантастического.

На сцене <отмечавшееся еще и Берковским> «неразличение между тем, что дано и чего не дано», в силу «наделения неявного и возможного равными правами с действительным и явным»¹⁵ возникает прежде всего потому, что, с одной стороны, театральная машина делает возможным «существование» сверхъестественного в привычной реальности, с другой – вскрывает вероятные механизмы его появления (вполне рациональные), тем самым отрицая мистическое как существующее метафизически и самостоятельно, а не как плод человеческих махинаций. Театральная технология создания иллюзорных явлений в готической драме ставила под сомнение саму реальность, демонстрируя возможность менять ее. Английская поговорка «seeing is believing» (увидеть значит поверить) оказывалась недействительной, поскольку не всему из увиденного на готическом представлении можно было верить, видение не всегда могло подтвердить вероятность происходящего, будучи сконструированным видением.

Далее, колебание между действительным и возможным возникает в атмосфере театральной условности, которая лукаво имитирует детали реальности, играет в аутентичность. Так, в драме Дж. Бейли «Де Монфор» целью художника-декоратора У. Кейпона было добиться исторической точности в воспроизведении старинной церкви и безупречности в представлении важных для сюжета монашеских процессов, в чем ему помогал личный опыт семинариста. Критики, принимавшие спектакль неоднозначно, неизменно признавали, что монастырские эпизоды с точки зрения достоверности антуража стоят среди лучших достижений сценического искусства¹⁶.

¹⁵ Соловьев, В. С. Предисловие к «Упырю» графа А. К. Толстого / В. С. Соловьев. // Соловьев В.С. *Философия искусства и литературная критика*. – М., 1991. С. 610.

¹⁶ Берковский Н. Я. *Романтизм в Германии*. – СПб., 2001. С. 47.

Ranger P. 'Terror and Pity Reign in Every Breast': *Gothic Drama in the London Patent Theatres, 1750–1820*. – London: Society for Theatre Research, 1991. P. 62.

Помещение «маловероятных» призраков в реалистически убедительную обстановку давало зрителю захватывающее ощущение неопределенности, потери здоровых ориентиров в том, что «бывает», а чего «не бывает», в игре привычного и странного.

Подведу итог. Фантастическое работает в готике как игра с колеблющейся границей между законами реальности и вероятностью сверхъестественного, с возможностью перехода этой границы. Характерное для фантастики неразличение между психическим опытом и физическим миром сочетается с приданием невероятным явлениям специфической достоверности, которая обеспечивает выявление иных сторон привычной действительности. Сугубая популярность готических театральных постановок на заре существования готической поэтики способствовала специфической разработке фантастического компонента. С одной стороны, театральная машина делала возможным «существование» сверхъестественного в привычной реальности, с другой – вскрывала вполне рациональные вероятные механизмы его появления. Театральная технология создания иллюзорных явлений в готической драме ставила под сомнение саму реальность, демонстрируя возможность менять ее.

ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТАНИСЛАВА ЛЕМА

Елена Кузнецова (Самара, Россия)

ТРИ «СОЛЯРИСА»: ОТ ЛЕМА К СОДЕРБЕРГУ

Как говорил Лем, «для человека всегда самое трудное выйти за пределы умственного тождества с самим собой». Вообразить Другого с большой буквы – грандиозный проект для любого художника. Дело даже не в том, что пришелец, согласно устоявшимся мифологическим представлениям XX века, должен быть одноногим или зеленоголовым. Вызов состоит в том, что нужно выйти из колеи обычного мышления, изобразить модели чужого сознания, открыть новые горизонты для фантазии, введя в поле мысли непознаваемое и небывалое. Отсюда можно понять, почему, отступая перед трудностями, фантастика часто обращается к фольклору, к сказкам (этим, кстати сказать, легко объясняется повальное увлечение Гарри Поттером и его компанией).

Сегодня мы осознаём, что С. Лем вошел в литературу XX века создателем не нового стиля, а нового мира. Вымышленная им планета Солярис стала феноменом культуры и вошла в «каталог» воображаемых миров наряду с Атлантидой и Утопией. В лемовской притче о разумном Океане присутствует многослойность, позволяющая вымыслу жить и вне породившего его текста. Перестав быть исключительной собственностью автора, Солярис оказался источником самых разнообразных интерпретаций. Все они, включая и обе экранизации произведения С. Лема, отсекают от романа то, что считают для себя лишним, оставляя костяк замысла.

И тем не менее надо признать, что появление в 2002 году нового, уже голливудского, «Соляриса» – яркое свидетельство неувядающего обаяния романа. За четыре десятилетия своей жизни он стал бесспорным шедевром жанра, причем даже для тех, кто не признает фантастику как таковую. При желании С. Лема можно прочесть, игнорируя научно-фантастический антураж, и тогда он окажется в том

же ряду, что и Кафка, Бруно Шульц, Беккет, Борхес или «Улитка на склоне» братьев Стругацких.

Показательно, что в свое время экранизировать роман Лема «Солярис» собирался Джеймс Камерон. Но, как принято говорить в подобных случаях, руки все как-то не доходили, и Камерон, оставшись продюсером фильма, передал постановку Стивену Содербергу. Следует напомнить, что оба кинематографиста – лауреаты премии «Оскар», что, несомненно, лишний раз подчеркивает устойчивый характер неослабевающего интереса к роману С. Лема.

Уже много сказано и написано о различных подходах к тексту С. Лема. Стало общим местом указывать авторам фильмов на несоответствие интерпретаций авторскому замыслу. Для того, чтобы оценить «масштабы внедрения» инородных идей в первоначальный замысел, вспомним, что в основе фабулы Лема лежит следующая ситуация: покрытая мыслящим Океаном планета, «понять которую труднее, чем всю остальную Вселенную», и трое землян, запертых на исследовательской станции. Каждый из них прилетел сюда со своей тайной – страшной или стыдной. Каждый из них расплачивается за нее, ибо Солярис оказался «живородящим» Океаном. Он материализует мысли, память, вожеления и населяет станцию «гостями» – фантомными существами, сотканными из снов и фантазий.

Эта фабульная конструкция вмещает множество проблем, первая из которых – нравственная. Ее с выстраданной четкостью формулирует психолог Кельвин, встретившийся на Солярисе с умершей из-за него женой. Он задает вопрос, на который нет простого ответа: «Можно ли отвечать за свое подсознание? Если я не отвечаю за него, тогда кто же?». Тайное на Солярисе становится явным, но явное остается тайным. Сводя с собой счеты, герои почти забывают об Океане, в контакте с которым они видели миссию человечества. Как пишет Александр Генис, «извлекая из романа человеческую драму, мы избавляемся от «нечеловеческой» – от самого Соляриса. Он служит «фактором X», приводящим в движение интригу, достаточную для превращения научно-фантастического романа в просто роман, удобный для экранизации»¹.

Главная коллизия у Лема связана с тем, что контакт невозможен,

¹ Генис А. Три «Соляриса»: Ненаучная фантастика. – Звезда, 2003. № 4. С. 114.

но он все-таки происходит. Не найдя общего языка, стороны, сами не понимая как, влияют друг на друга. Плод их встречи – перемены, причем обоюдные. В этом – ключ к «Солярису». «Солярис» – история поражения человека в его тщетных попытках достичь контакта с не-человеком.

Беда обеих киноверсий в том, что они игнорируют вторую часть уравнения. В американском фильме (режиссер Стивен Содерберг) Солярис – псевдоним всемогущего Бога. Он делает с людьми все, что хочет, потому что лучше них знает, чего они хотят и что им нужно. В русской картине (режиссер Андрей Тарковский) Солярис вступает в сотрудничество с человеком, творя свою реальность по заготовленным моделям, содержащимся в подсознании людей. А сами люди для него – катализатор созидательной потенции. Однако не она интересна Тарковскому. Солярис для режиссера – автор пограничной ситуации, критическое испытание, сталкивающее человека с совестью. Материализуя вину, разумный океан оставляет подсудимого наедине с уликой, предоставляя ему право вынести себе приговор и, как это случилось с покончившим с собой Гибаряном, привести его в исполнение. Для Тарковского Солярис – кривое, но нейтральное зеркало, безразличное к тому, что в нем отразилось. Планету Солярис нельзя рассматривать как основного героя. Главные у Тарковского – люди, попавшие в тиски экстремальной нравственности. На околопланетной станции нагнетается такое моральное давление, под действием которого память выдает самое сокровенное. Режиссер снял фильм о земных грехах, а не о космическом контакте. Между тем роман С. Лема «Солярис» – все-таки книга о Солярисе.

Спустя тридцать лет после появления фильма А. Тарковского «Солярис» вновь явился на экран уже в американском варианте, где нет Океана, а есть просто такая планета, где происходит что-то необычное. Но человечество этим не мучается. Нет никакой соляристики, также как не поднимается вопрос о закрытии станции. Криса вызывает на Солярис Гибарян – по дружбе, в частном порядке. Исчезли также шесть интереснейших разговоров Криса со Снаутом. И хотя американскому фильму нельзя отказать в претензии на тонкость, сложность и определенное очарование, но этой киноверсии не хватает концептуального размаха Тарковского. Голливудский «Солярис» удивляет уже тем, что его автор – один из самых серьезных и успеш-

ных американских режиссеров Стивен Содерберг – демонстративно отказался от потенциала современной кинотехники с ее безмерным арсеналом специальных эффектов. Содерберг подчеркивает, что это – любовная история. Но интересной ее делает все-таки Солярис. Мыслящая планета, на которую привозит свои грехи герой фильма, дает второй шанс его любви к умершей жене. Этот сюжетный поворот разительно отличает новую версию «Соляриса» от старой.

Реакция на «новый» «Солярис» оказалась неоднозначной. Например, Марианна Шатерникова пишет: «Эта картина (Содерберга) – огромный комплимент книге Лема. Оказалось, что из книги можно столько повыбрасывать – и все равно еще останется на 96-минутный фильм!»².

Какой же модификации подвергся текст С. Лема в руках Стивена Содерберга? В финале фильма Кельвин посылает на Землю свою материализовавшуюся идею, а сам остаётся умирать на Солярисе. А рядом с возвратившимся на Землю виртуальным Кельвином появляется виртуальная Рейя. Оба они, «научившись» на ошибках своей брэнной любви, начинают новую счастливую жизнь. Таким образом, финал «Соляриса» Содерберга может показаться голливудским хеппи-эндом. Но это далеко не так. Виртуальный Крис, порождение подсознания Криса реального, – не только символ любви, но и символ всего непознаваемого. «Выбрав смерть, Кельвин капитулировал перед идеей непознаваемого. Непознаваемой оказалась не далекая планета, а его мертвая жена», – говорит Содерберг³. А это уже похоже на хеппи-энд, как гроб на колыбель.

И здесь возникает вопрос: не мог ли сам текст романа Лема спровоцировать неоднозначный подход к решению проблем, поднимаемых в киноверсиях? Отдадим должное великолепной выдумке писателя – встрече людей с непостижимым Океаном на Солярисе, которая по-новому показала ограниченность нашего познания; удивила тем, что наш способ мышления – не единственно возможный. Неувядающий интерес к роману объясняется еще и тем, что как все глубокие, многослойные книги «Солярис» соотносится и с сегодняшним днем. Ведь в нем поставлена проблема Другого. Если спустить-

² См.: www.ng.ru/style/2002-12-18/8_solyris.html

³ Шатерникова М. «Солярис» сквозь голливудские очки. – Чайка, 2002. № 24 (40).

ся с небес на Землю, то сейчас, например, нет для западной цивилизации более жгучего вопроса, чем отношения с Другим: с иной психологией, культурой, системой ценностей. По большому счету, возможность контакта с Другим определит, куда пойдет (или как закончится) история человечества.

Вспомним, как мудрый Снаут говорит Крису о нашем интеллектуальном эгоизме. О том, что нам нужны не другие миры, а собственное зеркальное отражение. Однако в финале романа люди все-таки добиваются контакта с Океаном. Да, человеческое познание ограничено, но Лем все равно верит в его могущество. Собственно, и фантомы Соляриса – ожившая совесть, телесные воплощения стыдных или мучительных воспоминаний – прием для исследования моральной природы человека. Крис осознает, что Хари – не человек, а порождение Океана, но своей любовью он одушевляет ее и обогащает себя. Готов ради будущего с ней даже не возвращаться на Землю. Благородство, которое Крис проявляет к Хари, возвращается к нему как ее самопожертвование.

В свое время Тарковскому удалось воссоздать мир Соляриса Лема – странный, небывалый, но обжитой и привычный для его обитателей. Учитывая уровень советской кинотехники, это следует считать и производственным подвигом. Фантастичность этого мира убедительна и сегодня.

Реалии времени постановки фильма Тарковского проявляются в таких деталях, как, например, – нервные споры на станции, поведение людей, привыкших, что им зажимают рот. Градус общения по сравнению с романом повышен. Невозможно представить себе, чтобы у Лема Снаут кричал: «Да пошли вы все!..» и швырялся книгами.

В романе нет отца героя, линии отношений отца с сыном. В фильме Тарковского эта линия возникла. В отличие от романа, в картине есть постоянные воспоминания Криса о Земле, ее дожде и траве, о близких людях, родных местах. В финале Солярис дарит герою самую заветную мечту – на пороге отчего дома он, словно блудный сын, обнимает отцовские колени.

Мэлор Стуруа утверждает, что «Тарковский пашет глубже Содерберга. Но у последнего «плуг» намного лучше»⁴. Голливуд-2002 – это

⁴ Стуруа М. «Солярис»: тридцать лет спустя. – Независимая газета, 18.12.2002.

не «Мосфильм»-1972. Тарковскому даже не снились 47 миллионов, которые потратил Содерберг на свой фильм.

Постановка С. Содерберга, несомненно, несет на себе печать голливудской традиционалистики и голливудского стиля. Нечеловеческое начало в Хари, например, притушено с самого начала. Это ведь не элегантно – чтобы такая хорошенькая женщина, предмет любви самого Джорджа Клуни (исполнитель роли Криса), вышибала двери, ломилась вон из ракеты, страшно кричала. Даже выпивание жидкого кислорода показано деликатно. Поэтому нет и чуда ее перерождения.

М. Шитерникова в связи с этим отмечает, что, убрав многое из книги, американские кинематографисты все-таки обогатили ее одним добавлением. Это – обнаженная задняя часть Джорджа Клуни⁵. Действительно, нет ничего более не соответствующего духу книги Лема, по-интеллигентски целомудренной, чем этот голый зад. Клуни демонстрирует его в постельной сцене с Реей. Оба лежат рядом на животе и беседуют о том, что у Реи была безумная мать. Едва покоритель женских сердец Клуни доверил камере свой дерьер в натуральном виде, внимание аудитории приковалось исключительно к этому предмету. В этом нет ничего дурного, кроме одного: это, конечно же, грубейшее нарушение стилистики «Соляриса» С. Лема.

И всё же, при разности подходов и интерпретации, есть нечто общее в реализации фантастических сюжетных построений, и это общее интересно проследить через музыкальную идею, или «музыкальную фабулу» трех фильмов – «Космическая одиссея 2001» (режиссер Стэнли Кубрик), «Солярис» (режиссер Андрей Тарковский), «Солярис» (режиссер Стивен Содерберг).

Напомню, что роман Лема был написан в 1961 году. Фильм Тарковского вышел на экран в 1972-м, и многие рассматривали его как «русский ответ» на «Космическую одиссею 2001» Стэнли Кубрика. По словам Стивена Содерберга, постановщика вышедшего в 2002 году фильма «Солярис», он впервые посмотрел картину Андрея Тарковского, будучи ещё подростком и с тех пор «заболел» ею. Роман Станислава Лема был прочитан им гораздо позже. Таким образом, С. Содерберг оказался в «самом выгодном положении», так как к

⁵ Шитерникова М. «Солярис» сквозь голливудские очки. – Чайка, 2002. № 24 (40).

моменту создания «своего» «Соляриса», был знаком с иными интерпретациями. И хотя три «Соляриса» – это три самостоятельных художественных произведения, некоторые традиции в подходах к экранизации космических сюжетов уже просматриваются.

Сначала обратимся к музыкальным образам, которые легли в основу киноэпопеи «Космическая одиссея 2001». Интересно, что видеоряд появляется только через шесть минут экранного времени, а зрители готовятся к восприятию «космического», глядя на «пустой» экран и вслушиваясь в музыку Д. Лигети. Звучит оркестровое сочинение Лигети «Атмосферы» (соч. 1961).

Дьёрдь Лигети (1923–2006) – венгерский композитор, один из лидеров западноевропейского авангардизма. Свой творческий путь он начал как последователь Белы Бартока, но с середины 50-х гг. стал все чаще обращаться к электронной музыке. В конце 50-х гг. разработал собственную технику статической сонорной композиции, основанную на микроизменениях в целом неподвижного звукового массива. Звуковые кластеры, внутри которых производится какая-то, не вполне осязаемая на слух, работа, создают ощущение нереальной «подвешенности», неземной безмелодичной и бесструктурной массы, бесконечного пространства, к которому прикасаемся не рационально, а эмоционально. И это своеобразное движение музыки вдруг резко обрывается, на экране появляются титры, и тут возникает вторая музыкальная идея фильма, второй музыкальный импульс – звучит начало симфонической поэмы Рихарда Штрауса «Так говорил Заратустра».

Восходящие терции симфонии Штрауса в исполнении духовых инструментов – путь от Земли в космос, вектор, нацеленный на преодоление земного тяготения, на появление нового качества восприятия и мышления. Собственно экранное действие фильма начинается разворачиваться на кульминационных аккордах вступления, и этим вся вступительная часть фильма – музыкальная – напоминает оперную увертюру, которая призвана ввести слушателей в атмосферу разыгрываемого действия.

Земное и космическое начала в «Солярисе» А. Тарковского представлено музыкой И. С. Баха и Э. Артемьева. В титрах звучит «Хоральная прелюдия фа минор» И. С. Баха. По словам О. Е. Сурковой, Бах привлекал Тарковского величественной надмирностью, способно-

стью не отождествлять себя с земной действительностью и земными страстями, а взглянуть на них со стороны, сверху – глазами Бога⁵.

«Космическая» составляющая музыкального сопровождения фильма А. Тарковского принадлежит Эдуарду Артемьеву, авангардисту, представителю конкретной музыки, звуковым материалом которой служат не музыкальные звуки, а записанные на пленку «натуральные» звучания (звук падающих капель воды, шум поезда, голоса птиц, скрип двери, вздохи и т.п.).

Здесь нужно отметить, что конкретная музыка – явление, родственное электронной музыке, крайним формам сонористики. Музыка Э. Артемьева как бы подхватывает идею Д. Лигети, заложенную в фильме «Космическая одиссея 2001». Создается своеобразная традиция развертывания музыкального материала в кинематографических работах, посвященных проблемам внеземного, космического, иных цивилизаций и миров.

Эту традицию не нарушает композитор Клифф Мартинес, автор музыки к фильму «Солярис» С. Содерберга.

Таким образом, три «Соляриса» объединены одной фабулой, но это три разных произведения со своими концептуальными подходами, акцентами, расставленными в зависимости от авторской позиции и подкрепленными не только на уровне сюжета повествования, но и в случае с кинематографическими работами – на уровне музыкальных сюжетов.

⁵ Суркова О. Е. Книга сопоставлений: Тарковский-79 (Диалоги). – М., 1991. С.79, 83.

Михаил Перепелкин (Самара, Россия)

МЕТАСТРУКТУРА ОБРАЗА БИБЛИОТЕКИ В «СОЛЯРИСЕ» А. ТАРКОВСКОГО

В данной работе будет рассмотрена метаструктура образа библиотеки в фильме А. Тарковского «Солярис».

Как известно, книга в самых разных аспектах ее актуализации – в качестве безымянного компонента интерьера, предмета разговора, цитаты, иллюстрации и т.д. – присутствует почти в каждом фильме режиссера, и не просто присутствует, а часто играет ключевую роль в сюжете. Если же говорить о «Солярисе», то здесь эта роль многократно возрастает в связи с тем, что одним из наиболее значимых образов в фильме оказывается образ библиотеки – собрания книг и совершенно особого организма, обладающего особым ритмом, объемом исторической памяти, имеющим внутреннюю структуру и соотношенным с остальными элементами художественной конструкции.

Структура этого образа и его место в художественном целом фильма – это первое, что будет интересовать нас в данной работе. Второе, о чем следовало бы поразмышлять, – это, собственно, «мета»-природа данного образа. Дело в том, что видимый, физический, мир не был для Тарковского единственным и никогда не составлял главного предмета его интереса. Точнее, он интересовал его в той степени, в какой он соприкасается с другим, иным, бытием, существование которого и было главной художественной, философской, нравственной, религиозной проблемой для Тарковского. Что представляет собой библиотека, один из центральных образов в фильме, с этой точки зрения? Таковы вопросы, на которые мы постараемся ответить ниже.

Надо заметить, что «библиотека» – это сквозной в фильме образ, заявленный почти в самом его начале, в эпизодах, действие которых происходит в доме отца Криса Кельвина, далее интенсивно развивающийся и достигающий определенного апогея в специальном «библиотечном» эпизоде на станции, и, наконец, разрешающийся вновь на Земле, в доме отца, ставшем на этот раз Отчим домом.

Библиотека в доме отца – это несколько книжных полок (сколь-

ко именно и что за книги на них стоят остается неизвестным) в комнате, где Крис смотрит привезенную Бертоном видеозапись пресс-конференции. Как можно понять из отдельных фрагментов, фиксирующих внутреннее пространство дома и кинозала-библиотеки, последний имеет округлую форму (во всяком случае, такой она становится при перемещении внеэкранного пространства внутрь кинокадра, – камера как бы «кружит» по комнате, «стирая» углы внутри нее). Кроме стоящих на полках и покрытых полумраком книг, к которым никто не обращается, ставших ненужными, на стенах «библиотеки» висят застекленные энтомологические «гербарии» из засушенных – мертвых – бабочек, в глубине комнаты стоит анатомический макет, на «голову» которого надета широкополая шляпа – самбрера.

Перечисленные признаки этой – домашней – библиотеки, наиболее яркими из которых будут ее «округлость», «мертвенность» и «макетность», характерны для всего земного эпизода в целом.

«Кругла» библиотека; «круглы» другие комнаты в доме, по крайней мере – одна из них, та, которая, скорее всего, смежна с библиотекой, – особенно ярко это видно в последнем эпизоде перед полетом Криса на станцию; «круглы» и окрестности у дома, по которым буквально кружит герой, из любой точки пространства выходящий к центру этой «окружности» – к дому. Отдельные фрагменты пространства составляют несколько концентрических кругов, или сферу, центром которой является дом и библиотека внутри него. Заметим, кстати, что идея кольца, шара, лежащая в основе пространственной конструкции земного эпизода, поддерживается яркими деталями, такими, как изображения воздушных шаров в застекленных рамках, развешанных в доме, круглая вазочка и т.д.

Еще более четко и последовательно разработан мотив умирания, мертвенности, неизбежности близкой смерти, на котором в значительной степени держится весь эпизод «до-космической» части фильма. Все разговоры, действия героев, самая атмосфера в доме – всё пропитано тягостным ощущением холодного дыхания смерти, близкого прощания. Смерть уже заявила о себе, сделалась неизбежной, но еще не стала явью. Ни на мгновение не забывающие о ней герои напряжены, неестественны в словах и поступках, а все их диалоги так или иначе касаются темы прощания, конца: эту тему

в разных ее аспектах неоднократно поднимают отец и Крис (например, отец, рассерженный тем, что Крис обидел Бертон, упрекает его следующей фразой: «Ты что, ревнуешь его к тому, что он меня похоронит, а не ты?»), она сквозит в словах Бертон о знакомстве, которое «должно же когда-нибудь кончиться», и в слезах героини Т. Огородниковой, молча переживающей неизбежность смерти, но не способной сдержать слезы, когда двое мужчин косвенно вспоминают о прошлом.

С умиранием связан еще один околوبيблиотечный эпизод земной части картины: уже в сумерках Крис жжет «лишние» бумаги, среди которых чертежи, фотографии, – все, что, по его мнению, не должно быть сохранено. Продолжением мотива костра из «ненужных» бумаг является рассыпанный по книжным страницам пепел (или земля?), сквозь который видна иллюстрация к «Дон Кихоту», – сама книга лежит в доме, – судя по всему, в комнате, где Крис проводит свои последние часы перед полетом.

В тесной связи с «умиранием» находится еще одна смысловая доминанта всего земного эпизода – «макетность» происходящего, слов, поступков, предметов и т.д. Под «макетностью» имеется в виду мнимость, неподлинность, неестественность, копияность и т.д. Здесь неподлинно почти все, включая самый дом, который, по словам отца Криса, «похож на дом его деда», то есть, другими словами, ценен не сам по себе, не уникален и не единичен, а является копией. Копийно и внутреннее пространство этого дома, его обстановка, начиная с копийной скульптуры Сократа и изображений воздухоплавательных шаров в рамках (тот факт, что их несколько и все они висят рядом, увеличивает ощущение макетности, схематизма изображенного) и заканчивая неестественностью словно замерших в клетке птиц. Наконец, схематично поведение героев, их жесты и ответные реплики друг другу, – хоть отец и говорит Крису, что, когда «прощаются специально, потом всегда бывает противно», герои только и делают в течение всего эпизода, что «прощаются специально», то есть ведут себя искусственно, не находя нужных слов и сил, чтобы быть самими собой. Все выявленные характеристики получают свое развитие и в дальнейшем, в эпизодах, действие которых разворачивается уже на станции. Но прежде, чем говорить об этом, обратим внимание на одну весьма существенную, с нашей точки зрения, деталь, а имен-

но – на настойчивое стремление Тарковского максимально четко организовать структуру библиотеки здесь, в пространстве внеземных событий и форм. Для этого Тарковский идет на то, чтобы «очистить» от книг все другие, кроме собственно библиотеки, помещения на станции. О том, что это именно «очистка» от книг, а не изначальное «бескнижие», говорит простое сравнение кинопространства станции с тем, как она описывается в романе.

В романе С. Лема книги находятся практически во всех уголках станции. Тарковский «собрал» все имеющиеся на станции книги в одном месте – в библиотеке, тем самым подчеркнув разницу между нею и абсолютно пустым, даже пустынным, пространством, в котором не может прошелестеть книжная страница. Единственным исключением является комната покончившего с собой Гибаряна, хаос которой странным образом оживляет ее и делает чем-то похожей на библиотеку.

В остальном пространство станции во многом повторяет предыдущее, земное, домо – и миро – устройство: здесь те же круговые контуры, мертвая неприкаянность и не-настоящность всего, что здесь находится и происходит.

Обратим внимание только на один момент, связанный с устройством станции и имеющий отношение к конструированию образа библиотеки. Этот момент связан с тем, как подготавливается данный образ, делающийся, в конечном счете, неизбежным, ожидаемым, искомым. Станция устроена таким образом, что отдельные ее фрагменты как бы повторяют земное пространство – дом отца Кельвина: так, в комнате Снаута висит тот же (или очень похожий) «гербарий» из бабочек, который зритель уже видел раньше; в комнате Гибаряна – картинка с изображенной на ней лошадью (истоки этого мотива тоже крайне прозрачны и восходят к земной части) и т.д. Намеков земного пространства не особенно много, но они достаточно яркие, отличаются от окружающих безликих предметов станции, так что, в конечном счете, делается неизбежным продолжение этого копийного ряда, который должен завершиться своеобразной сердцевиной домашнего пространства – библиотекой; ожидая разрешения событий, зритель (вместе с героями) ожидает, когда ее двери откроются для него.

В самом сердце станции находится библиотека, в помещении

которой разворачивается действие одного из самых напряженных в фильме эпизодов. Собственно, эпизод в библиотеке представляет собой максимальное заострение всевозможных противоречий и концентрацию эмоциональных токов, исходящих от разных обитателей станции. Достигнув своего предела в этом эпизоде, напряжение значительно ослабевает, и на смену тягостному ожиданию неизбежной беды приходит ощущение того, что самое страшное уже позади.

Заметим, что в романе С. Лема и библиотека, и происходящее в ней выглядят иначе, чем в фильме, и их роль в сюжете – тоже иная. В романе Лема герой (Крис Кельвин) трижды приходит в библиотеку, два раза – вместе с Хари, чтобы найти там интересующую его литературу по вопросам соляристики. Во время их первого посещения библиотеки туда же приходит Снаут, которого Крис знакомит со «своей женой»; во второй раз кроме Криса и Хари в библиотеке больше никого нет.

Интерьер библиотеки, какой она изображается на страницах романа, мало отличается от других помещений на станции: здесь те же округлые контуры, гладкие стены, потолок со стилизованными «солнцами». И помещение библиотеки, и находящиеся в ней предметы, составляющие ее внутреннее устройство, и сама царящая в ней атмосфера – все подчинено той же идее, которая пронизывает пространство станции в целом, а именно: быть резервуаром технического совершенства и максимальной продуманности инженерных решений. Здесь нет ничего случайного, лишнего, нецелесообразного, напротив, – все упорядочено, согласовано, точно разные детали в часовом механизме, и призвано поддерживать бесперебойную работу этого механического узла.

Библиотека у Тарковского – совсем иная, причем настолько, что, кажется, создавая ее образ, он, скорее, отталкивался от романа, чем следовал ему.

В фильме Тарковского действие перемещается в библиотеку дважды: в первый раз, когда, надеясь помирить Кельвина и Сарториуса, Снаут приглашает их в библиотеку, чтобы отпраздновать день своего рождения, и во второй раз – уже после смерти-исчезновения Хари, когда Кельвин говорит со Снаутом.

Собственно, экранное время первого библиотечного эпизода длится гораздо меньше, чем то время, которое герои провели в би-

блиотеке, ожидая опоздавшего на полтора часа «виновника торжества». По всей видимости, за эти полтора часа герои (Сарториус и Кельвин) не произнесли друг другу ни слова, даже как будто не замечая существование друг друга, так как все связи между ними к этому моменту оказались окончательно утраченными, а на то, чтобы устанавливать новые, ни у того, ни у другого нет желания и силы.

Пришедший, наконец, Снаут имеет подчеркнуто усталый, болезненный вид, жалуется на мучительную невозможность спать (так как во сне приходят «гости»), по его просьбе Крис читает фрагмент из «Дон Кихота». Затем между героями происходит новая стычка – объяснение по поводу того, что понимать под словом «человек». В результате не произошло не только примирения между отстаивающими свои позиции оппонентами-участниками спора, каким оно выдлось Снауту, но и напротив, противоположные точки зрения обозначились еще яснее, практически достигли своего предела, став взаимоисключающими: Кельвин опустилс на колени перед тем, что не в силах постичь человеческий ум; Сарториус выразил решительный протест против этой его слабости («Ведь это же легче всего!»).

Не ставя перед собой задачи анализа всего эпизода, чрезвычайно насыщенного нюансами, деталями и т.д., остановимся только на тех моментах, которые имеют прямое отношение к организации пространственной картины внутри эпизода. Таких моментов, на наш взгляд, два. Это, во-первых, интерьер библиотеки, и, во-вторых, расположение героев в течение эпизода.

Библиотека у Тарковского представляет собой довольно просторное круглое помещение без окон. На этом ее сходство с романым «прототипом» заканчивается. В отличие от виденного нами в романе здесь нет ни гладких стен, ни стилизованных солнц на потолке, ни шкафов с микрофильмами, ни электронного каталога – и вообще ничего, что напоминало бы о том, где, собственно, находится эта библиотека.

Входная дверь и стены внутри помещения – деревянные или, во всяком случае, обиты материалом, очень похожим на дерево, так, что в нескольких местах довольно отчетливо видна структура древесной ткани. На стенах довольно бессистемно расположены полки, на некоторых из которых лежат и стоят книги (их, впрочем, совсем не много, так что «библиотекой» помещение, где происходит

действие, называется в некотором роде условно). Кроме книжных полок на станах и на своеобразной тумбе, которая, примыкая к стене, окаймляет помещение, также бессистемно висят и лежат другие предметы: бронзовые статуэтки и гипсовые скульптуры и маски, глобус, барометр, фотографии, листы бумаги, яркое цветное панно, зеркало, охотничий рожок, скрипка. Все, что здесь есть, кажется сиротливо брошенным, неведь как и зачем сюда попавшим, как будто на мгновение оставленным и позабытым на вечность. В большом простенке между полками и другими расположенными вдоль стен предметами висят пять картин, на одной из которых камера подробно остановится в конце всего эпизода.

Центральная ось помещения библиотеки проходит через два предмета – круглый стол и висящую над ним большую стеклянную люстру. Стол накрыт скатертью, на нем стоят два громоздких канделябра с горящими свечами, полупустая бутылка со спиртным, чашки, фужеры, стакан с соком. Свет в люстре не зажжен, вообще, кажется, что она здесь не для этого, а для того же, для чего и все остальные предметы, давно забывшие о своем предназначении и молчаливо чего-то ожидающие.

Остановимся на двух частных вопросах, связанных собственно с интерьером.

Первый вопрос касается механизма конструирования кинокадра помещения библиотеки, то есть, того, как, в каком объеме, в какой последовательности и т.д. интерьер внеэкранный попадает в ракурс камеры и становится кинообразом. Второй вопрос связан с тем, что именно попадает на экран, то есть, почему именно эти предметы, детали и т.п. составляют фактурную часть эпизода.

По первому вопросу заметим следующее. В течение всего эпизода камера с небольшими остановками движется вдоль стен – сначала в одну сторону, потом в другую и т.д., постепенно создавая «спираль», широкую внизу и заостренную ближе кверху. Если брать уровень человеческого роста и взгляда, то здесь кольцо «спирали» достаточно широкое и практически совпадает с диаметром комнаты. У потолка же «спираль» сужается до диаметра люстры, которая является ее своеобразной вершиной. Отсюда, с этой вершины, камера озирает всю библиотеку целиком в одно из последних мгновений эпизода.

Что касается насыщающих помещение библиотеки предметов, то при всем их разнообразии и бессистемности их набора и расположения и здесь можно выявить несколько закономерностей. Во-первых, в большинстве своем все они представляют собой культурные знаки разных эпох, культурных контекстов и т.д. Причем, как правило, это не случайные представители делегировавших их культур, а своеобразные квинтэссенции каждой из них – от античности, представленной двумя-тремя скульптурами, среди которых бюст Сократа, до русского золотого века (посмертная гипсовая маска Пушкина). Во-вторых, все эти культурные символы либо мертвы / связаны со смертью, либо – не подлинны, то есть опять-таки бездушны, лишены жизненной силы. Эта мертвенность, однако, имеет одно странное свойство: с одной стороны, она подчеркнута тем, что столько бездушных предметов собрано сразу в одном месте (в скобках заметим, что любой из находящихся здесь предметов, будучи перемещенным в другое окружение, уже не кажется мертвым), а с другой стороны, она таит внутри себя удивительную жизненную энергию, которая, переиначивая звучащую в рамках эпизода цитату из Сервантеса, делает смерть собранных в библиотеке вещей «сильно смахивающей» на сон. Предметы, культурные знаки словно бы не умерли, а впали в глубокую летаргию, готовую, однако, прерваться в каждое следующее мгновение. Его, этого мгновения, ждут «мертвые» книги, сиротливыми стопками лежащие и стоящие на полках и на других предметах, брезгливо швыряемые на пол Снаутом («Все хлам!»); его же ждет «мертвая» скрипка, безжизненно висящая на стене, и «мертвый» подсвечник, с грохотом летящий на пол, и этот список «ожидающих воскрешения» можно продолжать.

Переходим к героям, расположение, жесты и даже внешний вид которых также являются компонентами пространственной картины интересующего эпизода.

Сразу надо заметить, что при его относительной краткости эпизод чрезвычайно насыщен движением – герои ходят, садятся, опрокидывают и бросают предметы на пол, опускаются на колени и т.д. Бросаются в глаза два момента, характеризующие все или большую часть этих движений. Первое – это их «вращательный» характер, который состоит в том, что передвижение героев по комнате вынужденно обусловлено, во-первых, округлостью ее контуров, и, во-вторых,

круглым столом, стоящим посередине. В результате герои как будто движутся по кругу, то приближаясь к его центру, то удаляясь к краям окружности, своими передвижениями подчеркивая страстное желание найти выход из сложившегося положения дел и не находя его (стоит напомнить, что именно от безвыходности, как считает Крис Кельвин, ушел из жизни Гибарян). И второе – это более или менее очевидная бесцельность и рассогласованность движений, жестов, которые совершают герои, а также их, преимущественно, разрушительный, деструктивный характер. Снаут, отыскивая нужную ему книгу, без видимой необходимости бросает на пол остальные; Сарториус в пылу дискуссии ударяет о крышку стола зажатые в руке очки, в результате чего выпадает одно стекло; неосторожно повернувшись, Хари роняет на пол тяжелый подсвечник и т.д. Жесты героев случайны, произвольны, отдаленно напоминают жестикуляцию спящего человека или конвульсии умирающего.

Выделим только одно движение, на наш взгляд, отличающееся от других. Это движение Кельвина, героя, в отличие от остальных участников мизансцены наименее динамичного в плане движений и жестикуляции в течении всего предыдущего времени эпизода. Пока те попеременно становились инициаторами новых витков разговора («душевных переливов», по определению Сарториуса), сопровождая почти каждую реплику движениями рук, мимикой, перемещениями по комнате, Кельвин сохранял почти абсолютное спокойствие, невозмутимость, как будто окаменевая или впадая в глубокий сон. Заметим, кстати, что Кельвин – единственный из членов экипажа (не считая, естественно, Хари, которая членом экипажа не является), не избегающий сна и пытающийся вместо борьбы с ним выстроиться с реальностью сновидений отношения другого плана. Естественным продолжением этого стремления становится внезапный для всех, а в какой-то мере – и для самого Кельвина, жест героя в завершении первой части эпизода в библиотеке: Крис опускается на колени перед Хари и целует ее руки. Этот жест отличается от других как тем, что в определенной степени означает разрыв ложного круга страстей и размышлений, намечает возможность выхода из него (чтобы обрести выход, человек должен смириться, стать заодно с миром), так и тем, что является осмысленным; правда, это другой смысл, превышающий возможности человеческого рассудка.

Коленопреклонение Кельвина в рассматриваемом эпизоде не является собственным жестом героя. Во всяком случае, оно не является жестом того героя, каким Кельвин был до этого момента – пока он еще пытался что-то понимать, приводить в порядок, жить иллюзией рациональных построений. Опускаясь на колени перед босой Хари, которая, по ее признанию, «становится человеком», Кельвин прощается с собой вчерашним и начинает открывать мир таких очевидных, но еще недавно казавшихся недоступными, истин.

В заключение этой части скажем несколько слов о внешности героев, которая в определенном смысле также является компонентом пространственной картины эпизода.

Внешность героев характеризуют те же признаки, которые были выделены нами в связи с характеристикой находящихся в библиотеке предметов и жестикуляцией героев. Внешний вид всех членов экипажа отличается плохо скрываемой болезненностью, изможденностью. Они все «плохо выглядят», как заметил Кельвин Снауту, взлохмачены, помяты, измучены каждый по-своему – бессонницей и алкоголем (Снаут), бессонницей и работой (Сарториус), чувством вины и непониманием происходящего (Кельвин). Кажется, что все они серьезно больны, и эта болезнь делает их почти что копиями друг друга. Кстати, мотив копийности, не-подлинности, отмеченный нами также в связи с предметным рядом, довольно любопытно «продолжен» в героев. Скажем, рукав пиджака Снаута порван примерно в том же месте, где сделан страшный надрез на платье Хари (страшный – потому что, как помнит зритель, под ним находится след от смертельного укола), а вена на лбу Сарториуса, набухающая, когда он что-то пылко доказывает, «копирует» рану-царапину на лбу Снаута. В связи с «копийностью» героев обращает на себя внимание монолог Сарториуса, адресованный Хари: возмущенный ее желанием обосновать свое право на высказывание тем, что она – женщина, Сарториус безжалостно декларирует: «Вы не женщина и не человек, вы – копия, матрица...». Кстати, во время этого монолога героя за его спиной видна статуэтка всадника и небольшая картинка, на которой можно различить очертания головы в средневековом шлеме – копии и подобия Дон Кихота...

Итак, герои болезненно-подавлены, элементы их костюмов не

сообщаются между собой (галстук Снаута, например, упрямо не согласуется с его же порванным пиджаком) и друг с другом (Кельвин и Снаут при галстуках, Сарториус же одет подчеркнуто буднично, в свитер и узкие брюки). Собравшись для примирения в день рождения коллеги (кстати, тоже не подлинный, мнимый), они ссорятся, «теряя достоинство» (Снаут), провозглашают тосты за мертвого Гибаряна либо за абстрактного человека.

Некоторым исключением из этого ряда опять-таки является Крис Кельвин. На этот раз его исключительность связана с тем, что это единственный герой, во внешности которого за время эпизода происходит хоть и незначительная, но довольно примечательная перемена. Этой переменной герой обязан Хари, которая, рассуждая о природе любви, встает за спиной у сидящего Криса и запускает свои руки в его волосы, – и этот момент камера подробно фиксирует крупным планом. После этого символического «посвящения» в рыцари любви волосы на голове героя, до этого гладко причесанные, даже как будто прилипшие ко лбу, торчат вверх и в стороны, топорщатся.

Важно ли это? На наш взгляд, безусловно. Хорошо известно, что в архаическом сознании волосы мыслились как средоточие жизненных сил человека, а все манипуляции с ними были самым жестким образом регламентированы. Например, целый ряд запретов сопровождал расчесывание, мытье, стрижку волос; волосы использовались в магических обрядах и при врачевании, а также играли значимую роль в обрядах, связанных с рождением, крестинами, свадьбой, похоронами¹.

Зная об этом, а также – имея в виду другие знаки актуализации Тарковским архаических кодов (сюда, например, относится босонозность Хари, мотив, сопровождающий героиню с самого начала ее появления в фильме и подчеркнутый в рассматриваемом эпизоде: камера фиксирует опустившегося на колени Криса у ног босой Хари, – босой, то есть настоящей, истинной, естественной, соприкасающейся с естеством босыми ногами), трудно пройти мимо указанной перемены во внешнем виде героя. Взлохмаченные волосы на голове Криса Кельвина – свидетельство совершающегося в его сознании перелома: из «бухгалтера», как его в шутку назвал отец и – с него-

¹ Подробно о мифологической интерпретации «волос» см.: Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н. И. Толстого. Том 1. А-Г. М.: Международные отношения, 1995. С. 420–424.

дованием – Бертон, человека, цинично рассуждающего о вневременности науки, он с трудом и в страдании превращается в человека, открывшего для себя истинные ценности и приблизившегося к смыслу.

Новый эпизод, действие которого происходит в библиотеке, длится совсем недолго. На экране уже знакомая зрителю обстановка библиотеки; Снаут, вертящий в руках веточку из книги Севантеса; беседующий с ним отрешенно-сосредоточенный Крис Кельвин. Наблюдая за происходящим и участвуя в нем в качестве созерцающей стороны, зритель невольно соотносит то, что он видит сейчас, с виденным ранее.

За время, прошедшее между первым и вторым эпизодами в библиотеке, в обстановке последней произошло как минимум два значимых изменения: на спинке кресла появился плед Хари, а на столе – лампа с белым абажуром в виде шара.

Плед Хари – сигнал того, что после всего произошедшего мир стал другим и между составляющими его компонентами установились или во всяком случае начали устанавливаться отношения, совершенно иные по сравнению с теми, которые имели место ранее. В данном случае это предмет, подчеркивающий значимое отсутствие, отсутствие-присутствие персонажа, который физически не существует, но самым фактом своего физического несуществования организует пространство, определяет его духовную структуру. Хари нет, и в то же время она есть, присутствует здесь, участвует в разговоре. Таким образом, плед как бы соединяет два пространства – физическое и другое, иное, указывает на возможный выход, которого не нашел покончивший с собой Гибарян, который ищут другие герои. Этот выход, если говорить коротко, заключается в следующем. Не нужно думать, что мир – это наше знание о нем и быть в мире – это значит понимать его. Быть в мире можно и по-другому – любя его, принося себя в жертву тому, что ты любишь. В этом случае и мир отвечает тем же – наполняет гармонией, связует и делает осмысленными предметы и явления, пребывавшие ранее в хаосе случайного и дисгармоничного. Заметим, что торопливо и не к месту брошенный плед, случайно оказавшийся в библиотеке и не растворившийся вместе с его обладательницей, совсем не кажется таким в силу всего сказанного. Напротив, в координатах нового метaprостранства это пред-

мет, излучающий смысл и находящийся в тесной связи со всем, что его окружает.

Таким же излучающим свет смысла – в прямом и переносном значении этих слов – является и другой предмет, появившийся на этот раз в интерьере библиотеки – лампа на столе. Как уже было сказано, абажур лампы имеет форму небольшого шара, горящего белым ровным светом, создающим атмосферу умиротворения, согласия, ясности, не требующей от собеседников напряжения и мыслительных усилий, – напротив, он располагает к тому, чтобы разное научилось внимать друг другу и стало единым. Это так же, как и в предыдущем случае, осмысленный и необходимый предмет, хотя его смысл и необходимость не имеют ничего общего с необходимостью утилитарного характера: лампа не нужна для освещения пространства, но необходима как источник другого света, как зримое воплощение ясности.

Центральным эпизодом второго «библиотечного» фрагмента можно считать эпизод, во время которого трансфокатор медленно наезжает на ухо героя и в течение довольно длительного времени на экране крупным планом показывается ушная раковина Кельвина. Известно, что Тарковский придавал этому кадру значение первостепенной важности, утверждая, что «тот, кто не понимает, зачем эпизод с «ухом», вообще ничего не смыслит в его кинематографе»². Не касаясь сейчас «содержательной стороны» данного эпизода, о которой будет сказано ниже, подчеркнем значимое, с нашей точки зрения, смещение в языковой структуре фильма: после всего произошедшего на станции между двумя «библиотечными» эпизодами язык намеков и недоговоренностей избавляется от утяжеляющей его метафоричности и становится прозрачным настолько, насколько позволяет сам предмет высказывания – метафизическая составляющая бытия. Другими словами, ушная раковина в значительно большей степени, чем все остальные «псевдонимы» метафизического прообраза, соприкасаются с тем, о чем в конце концов идет речь в фильме в целом и в серии «библиотечных» эпизодов в частности.

Вторым «библиотечным» эпизодом завершается внеземная часть картины, после которой следует еще довольно непродолжительный эпизод с возвращением Криса Кельвина в дом отца – Отчий дом.

² См. об этом: Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского. М.: Вагриус, 2004. С. 462.

Отметим, что и на этот раз библиотеке отведена значимая роль: вернувшись домой, герой подходит к окну и видит отца разбирающим и перечитывающим книги – те самые сиротливо жмущиеся друг к другу и почти не отличимые от темноты полки, на которых они стоят в начале фильма, и ожившие теперь, наконец-то переставшие быть «хламом», оказавшиеся к месту и к стати – незаменимые в качестве свидетелей и участников встречи отца и сына.

Попробуем подвести итоги, но прежде суммируем, что, собственно, нам уже удалось выяснить относительно состава и структуры образа библиотеки в фильме Тарковского.

Мы установили, что этот образ сопровождает практически все ключевые сюжетные моменты, и не просто сопровождает, а организует, выступает в качестве их смыслового центра. Логика развития данного образа совпадает с логикой развития сюжета в целом, а во многом – определяет ее, придает ей внутреннюю цельность.

Далее нам предстоит ответить на два вопроса: в чем, собственно, заключается эта логика – не видная глазу, но крайне существенная для проникновения в смысл кинематографа Тарковского, и второе – как связан с этим внутренним сюжетом «Соляриса» образ библиотеки – книжного хранилища, некоей духовной кладовой, сокровищницы?

Ответить на вопрос, какова внутренняя сюжетная логика «Соляриса», это значит сказать, для чего и о чем он, в конечном счете, снят Тарковским, снимавшим сквозь сюжет, героев, время, пространство, предметы и т.д. один и тот же фильм в течение всего своего творческого пути. Сюжет – не внешний, в общем – случайный и заменимый, а глубинный, подлинный – рождение-смерть, воплощение духа и его возвращение в отечески-чистое состояние, то есть, собственно, творчество как метафора Творения. Это единый процесс, все звенья которого неразрывно связаны и переходят друг в друга (ср. наши наблюдения над функцией поэтического текста в трех фильмах – «Зеркале», «Сталкере» и «Ностальгии», где поэтическое слово выступало сразу в трех ипостасях – как слово-семя, слово-повитуха и слово-миропомазание), но в то же время это не мешает художнику сделать акцент на одном из этих звеньев, высветить его, не исключая из связей с целым).

Итак, что, с этой точки зрения, «высвечено» в «Солярисе»? Чтобы ответить на этот вопрос, вернемся к эпизоду, совершенно лишнему

и бессмысленному с точки зрения внешнего сюжетного развития, но безусловно важному для внутреннего сюжета – речь идет об эпизоде с ушной раковиной.

Отвлечемся от того, что раковина, которую в течение довольно длительного времени крупным планом фиксирует камера, – ушная. В таком случае что мы можем сказать о прообразе данной метафорической конструкции, то есть, собственно, о раковине?

Как известно, раковиной называется твердый окаменевший защитный покров некоторых беспозвоночных животных в виде витой или овальной створчатой коробки.

Представляет интерес этимология самого слова, восходящего к ряду родственных слов со значениями «ящик», «сундук», «ларец», «вместилище», «гроб». С «раковиной» связана также «рака», означающая «гроб с мощами святого» (правда, варианты значений этого слова в древних и новых языках колеблются от «темницы» и «тюремной камеры» до «шкатулки» и «вырытой могилы», – но внешне отличающиеся один от другого, все перечисленные явления означают суть одно и то же).

Сопоставляя все эти значения между собой и определенным образом их суммируя, можно заметить следующее. Историческая семантика слова «раковина» связана, как нам представляется, с двумя моментами. С одной стороны, это завершение, конец, утрата, смерть. Но с другой стороны, в этом же слове ощущается присутствие противоположного начала – не столь явного, как в предыдущем случае, представляющего собой, скорее, тень смысла, чем отчетливо присутствующий смысл, – речь идет о начале, связанном с возрождением и обновлением.

Собственно, ни с одним из указанных значений слова «раковина», включая «гроб» и «могилу», нельзя связать представление о полном прекращении чего-либо – жизни, свободы, материальных благ и ценностей. В любом случае это не прекращение-распад, не бесповоротное уничтожение, а прекращение в одном качестве для возобновления в другом.

Если попытаться определить общую семантику «раковины» и родственных с ней понятий еще точнее, получим следующее. Практически каждое из приведенных значений подразумевает сокрытие чего-либо, то есть возвращение из чужого в свое, движение внутрь, к сакральному, родному. Это движение преследует одну главную цель –

сберечь, схоронить, чтобы продлить в будущем. Сказанное справедливо как в отношении предметов, служащих для сохранения бытовых, материальных ценностей – сундука, шкатулки, так и в отношении могилы и гроба, выступающих, с одной стороны, в качестве обязательных спутников смерти и погребального обряда, а с другой – неотделимых в архаическом сознании от представлений о возрождении.

Таким образом, общим для всех родственных «раковине» понятий оказывается их амбивалентность, – любое из них обозначает предмет, который мыслится как средоточие жизни и смерти, переход одного состояния в другое. Эта амбивалентность отразилась и на функционировании раковины в качестве символа в контексте разных исторических и культурных формаций. Даже в рамках одного и того же культурного контекста раковина могла выполнять функцию траурного атрибута и быть знаком, связанным с зачатием, обновлением, плодородием, то есть, осмысляться в качестве источника жизни (в том числе – из-за ее отдаленного внешнего сходства с женским детородным органом).

Итак, крупный план ушной раковины Кельвина предельно заостряет метафизическую идею всего фильма – смерть как необходимое условие рождения. С этой точки зрения, сюжет «Соляриса» Тарковского представляет собой многоступенчатую последовательность умираний, длящееся нисхождение, которое будет продолжаться до тех пор, пока оно не достигнет своей решительной отметки и не начнется обратный процесс – прорастания зерна из умершего семени, «схороненного» в раковине-лоне.

Кстати о многоступенчатости. Ровно так же, как в сюжетном развитии фильма не один, а несколько переломных моментов, когда разрешение представляется неизбежным, но не наступает вообще или оказывается неполным, в фильме не одна, а несколько «раковин». Одни из них визуально напоминают о своем прообразе, другие – акустически и т.д., но, в конечном счете, все «внутрисюжетные раковины» являются кольцами одной сложной «раковинной конструкции» – фильма-раковины, фильма-могилы и шкатулки, куда схоронено то, что в будущем взойдет новой жизнью.

Переходим ко второму вопросу – о месте библиотеки в так понятой метафизической структуре фильма.

Напомним, что чуть выше, определяя, в чем состоит существо самого этого феномена, – «библиотека», мы прибегли к определению

ям ее как хранилища, кладовой духа, сокровищницы. Все эти определения можно с полным правом отнести и к метаструктуре фильма в целом в том виде, как мы ее определили только что. Другими словами, библиотека является такой же метафорой могилы-лона, как и раковина, а во многом повторяет и предвосхищает последнюю, если говорить об «эпизоде с ухом» как о наиболее зримом воплощении метаобраза кинокартины.

Вместе с этим в библиотеке как одном из центральных метаобразов фильма есть одно существенное свойство, выгодно отличающее ее от раковины. Если последняя – это только окаменевшая коробка,местилище без содержимого, то библиотека представляет собой и то, и другое – и шкатулку, и самое «сокровище». Именно поэтому «библиотека» в фильме – не одна и та же, ее образ развивается, эволюционирует, и через его эволюцию зритель следит за движением метасюжета.

Каждый из четырех выделенных нами «библиотечных» эпизодов (в доме отца до полета на станцию – два эпизода на станции – короткий эпизод после возвращения на Землю) представляет собой новый виток в развитии метасюжетной спирали.

Скажем, что собою представляет в этом плане библиотека в доме отца накануне решительного момента, которого с некоторым ужасом ожидают и сам Крис Кельвин, и его близкие? Это круглое пространство, наполненное мертвыми предметами, каждый из которых является копией какого-либо предмета, изображением чего-то, что находится вне этих стен и т.п. Что касается округлости здесь и далее, то ее значение в рамках метаобразной конструкции представляется нам связанным с сакральными свойствами круга – фигуры, лежащей в основе человеческого мышления и культуры, отграничивающей свое от чужого, космос от хаоса. Собственно, круг – это и есть единственно возможноеместилище сокровенного, кровного, родного, его рака и раковина. Если говорить о первом, земном, «библиотечном» эпизоде, то эта раковина наполнена мертвыми и умирающими предметами, неподлинными, лишенными духа. Книги в этой «библиотеке» не выделяются из числа других предметов, мертвы, как и все остальное, безголосы, а для большей убедительности одна из них («Дон Кихот») еще и присыпана землей с пеплом напополам. В данном случае перед нами библиотека-кладбище, и даже еще не совсем кладбище, а камера смертников, обреченных на гибель, но еще не

умерших (напомним, что психологическая атмосфера в доме накануне полета Криса отличается тягостным ожиданием ужаса расставания, почти равного смерти).

Настоящим кладбищем библиотека становится в начале второго в фильме и первого на станции «библиотечного» эпизода. Неслучайно в самых первых кадрах этого фрагмента оказывается гипсовый слепок – посмертная маска Пушкина, а лежащие тут и там книги брезгливо летят на пол со словами «это все хлам!». Правда, начавшийся на кладбище, этот эпизод постепенно перемещается в какое-то иное пространство, в пространство сна, дремлющих жизненных возможностей. Требуется сделать только один решительный шаг, и то, что казалось безвозвратно умершим, прорастет изнутри, даст силу новой жизни. Таким решительным шагом можно считать жест Криса Кельвина, впервые поступившего безрассудно и опустившегося на колени, – после этого его безрассудства дремавшие в как бы мертвых явлениях жизненные силы приходят в движение, начинают свой путь к свету.

Библиотека, куда возвращается действие в самом конце пребывания Кельвина на станции, – это, с одной стороны, то же, уже знакомое нам пространство, а с другой – совершенно новое, внутреннее живое пространство созвучий и взаимных откликов. Мы уже говорили о том, что в новых координатах бессмысленные как будто предметы (плед, лампа на столе) исполнены внутреннего смысла и щедро делятся этим смыслом со всем, что их окружает. Так кладбище смыслов превращается в источник живого слова, в пространство диалога сознаний и целых культур.

Наконец, книги в руках отца в момент возвращения Криса Кельвина домой, – это книги, пришедшие в движение, вернувшиеся в жизнь, на глазах зрителя превращающиеся в дождь, в коленопреклонение сына, в дом посреди огромного океана.

Так, через эволюцию одного только образа – книжного собрания, библиотеки – Тарковский проводит идею, на которой держится, с нашей точки зрения, вся метасюжетная структура «Соляриса», – идею смерти и воскрешения духа, смерти-воскрешения, смертивоскрешения как неразрывного единства.

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ

Татьяна Казарина (Самара, Россия)

ВАМПИР КАК ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

О вампирах нельзя даже сказать, что они входят в моду – они на её гребне. Важный показатель – они всё чаще фигурируют в рекламе. Началось с появления висящих вниз головой «сотовых вампиров» в рекламе «Билайн», а теперь где их только нет! Оказалось, что вампиризм прекрасно сочетается с гламуром, но так же хорошо – и с молодёжной контркультурой. Вот Тимур Шаов перечисляет супергероев современности, навязанных телеэкраном:

Я сижу смотрю и плачу. Вижу лица дорогие:

Бэтман, Дракула, Киркоров,

Штирлиц, Путин, Мимино.

Нам гагарам не по кайфу развлечения иные,

Нам и эти не по кайфу, но иного не дано.

В самых шумевших вещах последнего времени вампиры сплошь и рядом оказываются на первом плане: в блокбастерах Бекмамбетова «Дневной дозор» и «Ночной дозор», естественно, – в книжках, по которым они сняты, в последнем по времени выхода романе Виктора Пелевина – «Ампир V» (анаграмма слова «вампир»).

Каждое время из числа инферналий выбирает тех или иных любимчиков. Но по тому, кого именно, – можно судить о характере времени. И если сто лет назад русская культура предпочитала Демона, а теперь унизилась до вампира, – это что-то да значит. Хотелось бы понять – что? Чем продиктованы эти предпочтения, о каком культурологическом сдвиге они говорят? Авторы сборника статей, посвящённых анализу двух фильмов Бекмамбетова, назвали свой сборник «Дозор как симптом». Меня интересует нечто сходное: вампиролюбие как культурный симптом.

Как известно, «Дозоры» – экранизации книг Сергея Лукьяненко, он был и в числе сценаристов. И в книгах и в кино, если кто не знает, речь идёт о вечном противоборстве сил Добра и Зла, о том, как этот поединок разворачивается в наше время. Войну ведут Иные – Светлые и Тёмные. Вампиры – из их числа. Лукьяненко сильно поспособствовал популяризации вампиризма. Но эта тема в его романах звучит совсем иначе, чем в фильмах.

Сначала о книгах. Лукьяненко – из последователей Стругацких, а их героем был интеллигент, сомневающийся то в своём соответствии великой миссии спасителя мира, посланца прогресса, то в величии самой этой миссии. Другими словами, это был советский интеллигент с менталитетом кающегося дворянина. Этот герой перешёл к Лукьяненко по наследству. В «Дозорах» герой тоже постоянно мучается: больше всего – из-за неизбежности компромиссов со злом, делающих идею добра уязвимой. Постоянное присутствие Антона Городецкого на первом плане объясняется как раз тем, что он хоть и не самый могущественный из Иных, но самый совестливый, нравственно требовательный, – а ситуация должна быть увидена как раз с моральной точки зрения.

В романах Лукьяненко слово «вампир» звучит презрительно: вампиры – это не совсем то, что Иные, это всего лишь низшая каста Тёмных, среди Светлых их нет. Вампиры не обладают никакими преимуществами по сравнению с людьми. У них почти отсутствуют сверхчеловеческие качества – только нечеловеческий голод. В силовой борьбе Света и Тьмы вампиры – разменная монета. Они вообще на втором плане: появляются в текстах «Дозоров» тогда, когда событиям надо дать ироническую подсветку, слегка разрядить напряжение. Например, в «Дневном дозоре» в один из моментов Иным предстоит сражение, ведьмы подняты по команде, а вампир-охранник забавляется тем, что дразнит живого мышонка призраком кота.

В фильмах всё выглядит по-другому. В них вовсе не опровергается то, что среди Иных есть «борцы» разных категорий: маги, ведьмы, оборотни, вампиры и инквизиторы, инициированные и неинициированные. Но что интересно: не только авторы анонсов, но и самые проникательные критики постоянно твердят, что это фильмы о вампирах. Периферийные герои книг Лукьяненко превратились в главных героев экранизаций. Как и почему это произошло?

Моральный пафос в картинах не исчез, наоборот: противостояние осуществляется именно в этой сфере и доведено до предельной остроты. «Ночной дозор» о том, как вечное равновесие добра и зла нарушилось, когда один из будущих Воинов Света пошёл на моральный компромисс. Он пожелал смерти своему ещё не рождённому сыну. Мальчик остался жив, вырос, но узнав о поступке отца, пополнил собой ряды его противников, и зло получило преимущества. Во втором фильме ситуация усугубляется, ведёт к концу света, но Антону удаётся повернуть события вспять и «переиграть» ход истории.

На первом плане самые сложные в моральном смысле моменты, – когда главных героев «заносит» в противоположный стан, и они с огромным усилием возвращают status quo – паритет сил Добра и Зла и незыблемость границ между ними. Но ситуация многократно повторяется, и границы нарушаются постоянно. Перипетии сюжета заставляют Тёмных и Светлых то и дело меняться местами. Воин Света Антон действует в интересах Тёмных и когда «отдаёт» им сына, и когда пытается его спасти от наказания за вампиризм. Тёмная Алиса бунтует против сатаны-Завулونا. Для зрителя, который хоть на время теряет сюжетную нить, разница между Тёмными и Светлыми исчезает. И поскольку постоянно льётся кровь, вампирами в его глазах оказываются все герои. Симпатия к тем или другим действующим лицам автоматически оказывается сочувствием к вампирам.

При этом потерять нить сюжета ничего не стоит. Фабульно простые истории рассказаны в кино-«Дозорах» не только сложно, но и – в виртуозно усложнённой форме. Здесь смешаны коды фэнтези, мелодрамы, интеллектуального ребуса, рекламного дискурса и не только. Каждая картина – это парад аттракционов, поглощающих наше внимание. Чтобы оно не рассеялось окончательно, зритель вынужден выбирать некую область или уровень текста, который ещё удаётся держать под контролем.

При таком – частичном – восприятии есть две основные возможности. Первая: принять сторону кого-то из героев, внутренне отождествиться с ним. Однако идентифицировать себя с персонажами людьми зрителю трудно: в мире магии люди существуют как статисты, как низший биологический вид. Причём низший – не только по отношению к Иным, но даже по отношению к животным. Звери и птицы здесь наделяются сверхинтуицией: они чувствуют Иных, и

иногда Иные в них превращаются. А вот люди в этих текстах – живые манекены: в событиях они не участвуют, это только энергетический ресурс, – их энергией питаются Иные.

Провал фильмов Бекмамбетова в американском прокате критики объясняли именно тем, что добро и зло теряют в них своё «человеческое лицо». Как пишет о «Дозорах» Михаил Рыклин, «это не Голливуд, а роман маркиза де Сада, где либертены планируют всякие преступления, попирая ногами судьбу остального человечества»¹. «Представить людей совершенно беспомощными перед лицом «расы господ»... голливудскому сценаристу... не пришло бы в голову»², – вторит Анна Альчук. А в результате зритель «Дозоров» больше не выбирает между «хорошими парнями» и «плохими парнями», – он вынужден симпатизировать Иным, между которыми, как уже сказано, не видит большой разницы: для него все они – вампиры.

Вторая оставленная зрителю возможность – воспринимать фильм чисто эстетически – получая удовольствие от набора хитроумных трюков. Но восприятие, лишённое сопереживания, ставит его в положение любителя компьютерных игр. По своей эстетике «Дозоры» очень на них похожи, к этим фильмам вполне можно отнести как к очередной хорошо сделанной «стрелялке». В них так же активно используется анимация, компьютерная графика, а главное – характеры героев не проработаны, и персонажи остаются чем-то вроде болванчиков, удобных для проведения любых операций. Соответственно, зритель и в кинозале продолжает быть человеком у компьютера. Но роль компьютерного пользователя сама по себе вампирична: она связана с поглощением информации (чужих мыслей и знаний), с анонимностью (своё присутствие в компьютерной сети не обязательно афишировать и даже высказываться в Интернете не можно не от своего лица). Наконец, компьютерная игра приучает если не к сверхчеловеческой, то к надчеловеческой позиции – к манипулированию условными «человекоединицами». А анонимный манипулятор сродни вампиру.

Иными словами, «Дозоры», с одной стороны, заставляют воспринимającego отдать свои симпатии вампирам, а с другой – и в нём

¹ Голливуд наизнанку, или как поссорился Борис Иванович с Иваном Никифоровичем (Завулоном). Беседа Анны Альчук и Михаила Рыклина / Дозор как симптом. М.: Фаланстер. 2006. – С. 43.

² Там же.

самом «будят вампира», наделяют зрителя его качествами. Причём то и другое происходит из-за утраты оппозиций, уничтожения различий – между Тёмными и Светлыми, между человеческой готовностью зрителя сочувствовать героям и вынужденной позицией безучастного наблюдателя.

И тут уместно напомнить историю слова «вампир». Оно громко зазвучало в начале 18 века в связи со странными событиями на сербской окраине – гибелью нескольких десятков крестьян якобы по вине гайдука Павле Арнольда, пившего их кровь. На языке крестьян кровопийца так и назывался – «вампир». Расследование – с точки зрения медицины и юриспруденции – велось по всем правилам, но оно несколько запоздало (предполагаемого виновника событий уже не было в живых), поэтому следователи вынуждены были опираться на рассказы, а лучше сказать, рассказы напуганных крестьян – свидетелей событий. Мистическая интерпретация происшедшего попала в документы в виде свидетельских показаний. И это значит, Рубикон был перейдён: разница между почудившимся со страху и документально подтверждённым исчезла. Отметим это: вампир вторгся в сознание цивилизованных людей вместе с ситуацией неразличения – невозможностью отделить факты от выдумок.

Видергенгеры, упыри, или «заложные покойники», которые питаются кровью и телами живых, существовали в европейском фольклоре и раньше. Но церковь теснила эти представления как еретические, а вот романтическая литература вернула к ним интерес. Причём Брем Стокер в романе «Дракула» (1897) переместил вампира из фольклорного хронотопа в исторический: он приписал вампирические «подвиги» реальному лицу – Владу Цепешу, участнику войны с турками, прославленному своей жестокостью (был прозван «Принцем-колосажателем»). Как пишет Ирина Антанасиевич, «герой Стокера теряет черты фольклорного «чужого» и становится «своим», «своим Иным»³.

И в этом случае появление вампира опять было связано с переходом запретной черты, уничтожением принципиального различия – между тем, что имеет право существовать только в сказках, и тем, что есть наяву.

³ Антанасиевич И. Голод / Дозор как симптом. М.: Фаланстер. 2006. – С. 54.

В результате вампир становится символом не только зла, угрозы человеческой жизни, но и принципиального и умышленного неразличения, стирания черт. Он мертвец, но живой, его нет, но он участвует в нашей истории, что подтверждено документально. Вампиры заводятся там, где нельзя провести чёткую линию размежевания между правдой и домыслом, между историей и фантазией.

Фильмы Бекмамбетова постоянно создают противопоставления, а затем устраивают короткое замыкание, совмещая полюса. Дают «почувствовать разницу» – и уничтожают её.

Здесь теряются различия между большим и малым: из-за семейного конфликта падает самолёт, взрывается ТЭЦ, а потом и вообще наступает конец света. Судьбы мира поставлены в зависимость от мелодраматических происшествий – как в индийском кино.

Здесь смыкаются, сливаются в единое целое современность и архаика. Герои действуют с помощью симпатической магии и высоких технологий. В ряду «волшебных предметов» – и живая кукла Маша на паучьих ножках, и сотовый телефон.

Многие восприняли фильмы как аллегория на тему противостояния советской и постсоветской (гламурной) идеологии. Действительно, Светлые в фильме ходят в невзрачной одежде, ездят на советском транспорте, обедают в затрапезных забегаловках, живут в обшарпанных подъездах. Тёмные – гоняют иномарки, одеваются из лучших бутиков, селятся в гостинице «Космос» на ВДНХ. Но какой бы смысл ни вкладывался в это противопоставление, в финале второй картины глава Тёмных Завулон и глава Светлых Гессер будут по-стариковски греться на скамеечке и мирно гадать о будущем.

На всех уровнях фильмов происходит невозможная встреча несовместимых, взаимоисключающих крайностей. «Кино-дозоры» позволяют уживаться всем мифам современного сознания. По словам одного из критиков, это настоящий «культурологический винегрет»⁴. Но в свете вышесказанного это может быть названо «стиль вампир».

Очарованность этой темой, увлечение вампиризмом начинает восприниматься как симптом желания вернуться к изначальной нерасчленённости понятий и явлений – нерасчленённости, которая избавляет от необходимости что-то выбирать – добро или зло, старое или новое, элиту или народные низы.

Пелевин и Лукьяненко вышли из одной школы – из семинаров

⁴ Там же. С. 58.

Стругацких. Всерьёз или нет, но они позиционируют себя как соперники. Во всяком случае, Лукьяненко в «Дозорах» иронически упоминает «привычно модного писателя Пелевина, которому оборотни наверняка хорошо приплачивают, иначе с чего бы это он так часто о них писал»; а одному скучающему на дежурстве вампиру Лукьяненко даёт почитать пелевинскую книжку. Всё это не обидно и больше похоже на воздушные поцелуи, посылаемые из чужих краёв однокашнику. Ответом Пелевина можно считать роман «Ампир V» в целом.

Пелевин, к его чести, очень отзывчив на злобу дня. Не на события, а на умственные поветрия. И в своей последней книге он рефлексировал как раз по поводу интересующей и нас ситуации массового «хождения в вампиры», по поводу всеобщей готовности согласиться на эту роль.

Что, по его мнению, делает её привлекательной для людей, он объясняет сразу. Героя книги, которого сделали вампиром против его воли, утешают:

– Ты должен быть счастлив. Ты ведь продвинутый парень. А единственная перспектива у продвинутого парня в этой стране – работать клоуном у пидарасов.

– Мне кажется, – ответил я, – есть и другие варианты.

– Есть. Кто не хочет работать клоуном у пидарасов, будет работать пидарасом у клоунов. За тот же самый мелкий прайс⁵.

Вампир, в таком понимании, – тот, кто выбрал «третий путь» и обладает властью над обстоятельствами. Это герой общества потребления. В романе Пелевина потреблению отданы силы каждого. Сам земной мир создан волшебницей Иштар для удовлетворения её потребностей: вампиры – чтобы они помогли ей в пропитании и самопознании, люди – чтобы было чем питаться самим вампирам.

Но герой Пелевина во всех его романах – идеолог. Не пропагандист определённых взглядов, а буквально-таки тот, кому «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить». И авторский протагонист в «Ампире» тоже пытается разобраться, в чём заключён смысл происходящего, как устроен мир. Движение героя в романе – это восхождение на всё новые ступени познания. Следуя за ним, мы должны понять, какая конструкция бытия вырастает из исходного тезиса «все сосут всех».

⁵ Пелевин В. О. *Ампир В.* – М.: Эксмо, 2006. – С. 27.

В романе эта структура выглядит весьма упорядоченной: вампиры так распорядились реальностью, что «сосут» здесь по строгим правилам – каждый на своём поле: людей – халдеи-олигархи, олигархов – вампиры, вампиров – верховное существо Великая Мышь Иштар. И высший, великий смысл происходящего должна знать именно она – как цель всех усилий. Но она помнит только то, что её отправили на землю, за что-то наказав. Кто и за что, – она забыла. Поэтому герой, в финале добравшийся до вершин мировой иерархии в качестве «друга Иштар», получает доступ ко всем земным благам, кроме одного – и единственно для него значимого – понимания того, зачем земной мир устроен так, а не иначе. Перед нами мир, забывший цель жизни.

Пелевин даёт понять, что существование цивилизации, поддавшейся соблазну вампиризма, бесцельно и бесплодно. В некотором смысле он даже произносит ей приговор. Герою удаётся разузнать, что Империя-5 – это ещё не всё мировое пространство, а одна из его «комнат», отгороженных от Бога тонкой перегородочкой. Если бы не это препятствие, Свет давно выжег бы этот закуток бытия, который и создан-то был – в наказание, как место изгнания проштрафившейся Иштар. Наш мир – что-то вроде карцера, а значит, и вампиризм – тоже одна из форм, в которых избывается «первородный грех».

Т.о, по логике книги, быть вампиром – значит, обладать большими социальными привилегиями, в этом-то и заключается главный для потребительской психологии соблазн. В потребительском мире это самая завидная из ролей. Но, как даёт понять писатель, человек властен выбирать «комнату», в которой он намерен поселиться. И у этой – не лучшие перспективы: в ней нет других радостей, кроме материальных, а они, какими бы щедрыми они ни были, – форма наказания. И когда срок наказания закончится, комната будет уничтожена.

Т.о «Дозоры» (книги и кино) подогревают и эксплуатируют интерес аудитории к теме вампиризма, а Пелевин рассматривает этот интерес как факт, как состояние умов, но не извне, не академически-бесстрастно, а экзистенциально-заинтересованно, с точки зрения субъекта, для которого такой взгляд на вещи может стать приобретением, а может – ловушкой. Во всех своих произведениях, начиная с самых ранних, Пелевин настаивал, что свой мир мы создаём сами – в своём сознании. В данном случае он попытался понять, какой мир мы создали, приняв вампирскую логику. И ответил: обречённый.

Петер Ристахаус (Бохум, Германия)

«СВЁРНУТЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ» АЛЕКСАНДРА КЛУГЕ: ДВЕРЬ В ДВЕРЬ С ИНОПЛАНЕТЯНАМИ

Где находятся или остаются инопланетяне и есть ли они вообще – «там, снаружи»? Почему они не шлют ничего? Это вопросы, задаваемые не только болтунами, уфологами и защитниками теории заговора, но и наукой, философией и искусством. Мы обыскиваем с помощью радиотелескопов удалённые галактики, чтобы узнать, не слушает ли инопланетный разум радио и не смотрит ли он телевизор – между прочим, один из наиболее затратных научно-технических проектов как таковых. SETI (Search for Extraterrestrial Intelligence) – таким стало имя этого проекта, начавшегося в 1959 году с публикации физиков Джузеппе Коккони и Филиппа Моррисона. Они предположили в своей публикации, что микроволны частотой от 1 до 10 гигагерц могут использоваться для организации межзвёздной коммуникации [1].

Всё есть вопрос частоты: история этой «межзвёздной коммуникации» и её техники до сих пор ещё не написана. Возможно это связано с тем, что никто не захотел дать ответ, хотя мы уже давно готовимся к ответам. Пауль Ватцлавик был, наряду со Станиславом Лемом, одним из первых, кто серьёзно отнёсся к вопросу об «инопланетной коммуникации». Возможность осуществления контакта между человеком и инопланетянином посредством интеракции, т.е. того, что чужие могли бы высадиться на Земле и даже «собирать» нас при случае как питание, как это изображает последняя экранизация классической «Войны миров» Г. Уэллса Стивеном Спилбергом [2], Ватцлавик считает предельно маловероятной из-за бесконечно больших расстояний во вселенной: «С достаточной уверенностью можно игнорировать утопическую идею захвата нашей планеты враждебными существами из космоса, однако нельзя игнорировать вопрос психологического и общественного воздействия через знание других, более развитых цивилизаций» [3]. Ватцлавик будет представлять проекты поиска правильных частот и соответствующих кодов для организации коммуникации с инопланетянами. При этом речь идёт прежде всего о том, чтобы показать, что данная коммуникация в особой мере структурирована «взаимоза-

висимостью», которую можно охарактеризовать предложением: «Мы знаем, что они знают, что мы знаем». Это важно, если мы стремимся обнаружить правильную частоту, чтобы получать послания из вселенной. Если инопланетяне хотят отправить нам сообщение, то что они думают о том, что мы думаем о том, на какой частоте они это будут делать? Именно к этому закону коммуникации обращаются уже Коккони и Моррисон, когда пытаются определить соответствующую частоту. «Затруднительно исследовать полный спектр в поисках слабого сигнала неизвестной частоты. Но ведь в самой удобной области радио есть однозначный объективный стандарт частоты, который должен быть известен каждому наблюдателю в универсуме: бросающаяся в глаза спектральная линия нейтрального водорода (1240 mc/sec , $\lambda = 21 \text{ cm}$)» [4].

Условие возможности невероятной коммуникации такого вида является, следовательно, наряду с соответствующим оборудованием, правильной оценкой ожидания ожидания другого, «молчаливым соглашением». В этом случае предположительной технической универсалией является стандарт частоты в 1240 mc/sec , $\lambda = 21 \text{ cm}$. Может ли это ожидание ожидания вообще быть удовлетворено на уровне нечеловеческой коммуникации? А не является ли одно из этих ожиданий ожидания таким, что это сообщение вообще осуществляется в некотором пространстве, которое могут разделить человек и инопланетянин? Есть ли инопланетяне, мёртвые или другие «там снаружи»? Или они по эту сторону? Не удивительно, что в таких основополагающих вопросах затрагиваются теология, философия и естественные науки, как это подтверждают актуальные публикации [5]. При этом ставится вопрос не только о существовании объектов (воображаемой) коммуникации, но и о том месте, где они находятся, в котором они пребывают или же отсутствуют.

Этот вопрос возникает и в том случае, если инопланетян вообще не существует, поскольку это вопрос о месте и пространстве коммуникации в целом. Изначально простая модель коммуникации в теории информации и кибернетике, где информация передаётся от отправителя посредством каналов и кодов получателю, превратилась в попытку перевода комплексного процесса в топологию. Между тем выяснилось, что эта основополагающая модель, включая её расширенные интерпретации, недостаточна сложна, чтобы вообще удо-

влетворительно описывать «феномен» коммуникации. Становится всё очевиднее, что она восходит к менее сложным, если вообще не ложным предпосылкам о структуре пространства и времени. Теория систем всё больше об этом задумывается, задаваясь вопросом: «Где находятся системы?» [6]. Аналогичный вопрос задаёт себе Зигмунд Фрейд, переводя сообщения бессознательного в топологию (бессознательно – предсознательно – сознательно; я – оно – сверх-я). То, что его топология ориентируется на слишком наивное различие между внешним и внутренним, будет показано структуральным психоанализом. Последний попытается усложнить осуществление бессознательных сообщений, используя математико-топологические модели, а именно кольца Борромео [7], и интерпретируя внешнее и внутреннее не в качестве разделённых жёсткой границей сторон, но в качестве динамического поглощения переходов. Эти модели уже не используют предпосылку физикалистски мыслящего здравого человеческого рассудка, а именно невозможность присутствия двух вещей в одном и том же месте. Так может быть инопланетяне и другие «другие» [8] не «там, снаружи», а где-то совсем в другом месте?

Александр Клуге посвящает свою книгу «Дверь в дверь с иной жизнью», содержащую не менее 350 историй, вопросу о любого рода переходах в глобализованном мире. Одна из ультракоротких внутренних историй, рассказываемая в обрамляющей истории «Мы – счастливые дети Первой глобализации», носит название «Посещение Белого Дома». Фактически речь идёт о фантастической истории, поскольку читатель оказывается обескуражен личностью посетителя. Прочитав историю целиком: «Однажды инопланетяне были даже в Белом Доме. Они вошли в него в «свёрнутом измерении». Никто из охраны не видел чужих. Да и высокоинтеллектуальные инопланетяне, пусть и совсем крохотные, но наверняка знавшие план спасения земли, не «смотрели» во второй «универсум», в наш, потому что жили в своём первом (для нас втором) и там УПРАЖНЯЛИСЬ В СПОСОБНОСТИ СУЖДЕНИЯ. Не узанными и не узнавшими прошествовали они через Овальный Кабинет» [9]. История настолько же коротка, насколько и анекдотична: взезное знание не может ввести в заблуждение земное, как на это надеялся Ватцлавик, просто потому, что разница в величине их универсумов находится за пределами порога восприятия для одних и других. Но эти миры разделены и на другом

уровне. В то время, как американское правительство в Овальном Кабинете действует на уровне более или менее рационального практического разума с целью спасти Землю, инопланетян интересует одна только чистая эстетика. Намёк на Критику способности суждения Канта очевиден. Инопланетяне, предположительно, находятся на уровне того лишённого всякого интереса благоволения, которое действительно лишь для универсально прекрасных объектов. Анекдотичность заключается, видимо, в том, что в третьей Критике Канта речь идёт о силе воображения, служащей посредником между практическим и чистым разумом.

Возможно, «сила воображения» и есть то, что могло бы быть планом спасения для Земли. Где я, когда я нечто себе воображаю. И у читателя наверняка достаточно этой силы, чтобы сделать эту неудавшуюся встречу возможной. Всё это, разумеется, лишь интерпретация и спекуляция. Сам Клуге не заставляет читателя скучать и продолжает повествование другой историей с названием «Инопланетяне в пути». В ней последовательно задаётся вопрос: «Как инопланетянам удалось разработать такую информационную сеть, что мы их почувствовали, несмотря на то, что искали они нас не в той действительности [...]?» [10]. Удивительным образом поездка инопланетян оставила след на другой стороне уже не совсем холодной войны: «В покинутом институте в Новосибирске, где проживала лишь семья завхоза и двое учёных, распространилась, к примеру, убеждённость в том, что они прибыли на Голубую Планету. Знаки их присутствия были обнаружены в разыск» [11]. Институт, как поясняется далее, специализировался на предсказании цунами, т.е. на приёме знаков опасности. Их приборы не показали никаких колебаний или частот инопланетян, однако всё равно была убеждённость в их прибытии. Интенция Клуге ясна: он задаёт вопрос об источниках интуиции, «дара предвидения» [12], который не всегда в состоянии рационально обосновать свою убеждённость и часто ошибается, особенно на фоне продвинутой радиотехники. История не удовлетворяется тем, чтобы просто приписать интуицию к иррациональным силам, т.е. к «религиозному безумию», но предлагает иное объяснение «присутствию инопланетян», о котором идёт здесь речь: «Фактически инопланетяне приземлились в «измерении» или «пространственности», где встречаются физика гравитации и квантовая физика, не доступной для челове-

ческих чувств, микроскопов или «протезов способности познания», выходящих за пределы возможностей микроскопов (ESA, Cern). Речь идёт о величинах Планка и о времени Планка. Много меньше атомов или кварков материя пребывает здесь [...] в одной миллиардной от одной миллиардной от одной миллиардной миллиметра. Это была РЕАЛЬНОСТЬ (в качестве точки пересечения природных констант). Если инопланетяне остановились там, они не знали ничего о людях и наружной коре планеты» [13]. Другими словами, предвидение инопланетян есть результат эволюции техники, протекающей за порогом восприятия и взрывающей представимое. Подобно тому, как первый рассказ внушает в акте чтения мысль о соединении практического и чистого разума через силу воображения, автореферентно замыкающуюся на историю, второй рассказ внушает мысль о том, что именно дар предвидения и интуиции мог бы быть тем, что соединит дефицит осознанного наблюдения и физикалистского теоретизирования.

Фантастическое повествование Клуге делает эпистемологические выводы, соответствующие традиции футурологического жанра [14] своего времени. Та сторона есть не просто воображаемое место религиозного верования, но продукт ненаблюдаемости [15] той границы, без которой не было бы ни техники, ни знания. Клуге продолжает своё повествование диалогом, доводящим историю до конца дискурса о пространстве и времени. Постоянно ставится вопрос, как мы можем что-либо предвидеть или интуитивно знать об инопланетянах, если сами они действуют по ту сторону порогов наблюдения ускорителей частиц: «А всё же удалось ли им [инопланетянам] обратить на себя внимание?/ Да. Интеллект заражен. Во многих местах это было воспринято так, как будто в мир прибыло нечто дополнительное./ Миром Вы обозначаете нашу маленькую Землю?/ Одно крайне малое пространство посреди нашей Земли и одну точку неизмеримого времени. Там располагается МОМЕНТ, существовавший с начала, когда образовывалась банальная реальность./ Инопланетяне искали нас там в начальной точке?/ Где ещё они должны были нас искать? В отсутствие другой ИНФОРМАЦИИ? Вероятно, сначала они обследовали на каждом небесном теле шкалу Планка на наличие жизни» [16].

Пример показывает не только то, что взаимозависимость не всегда функционирует, но и то, что коммуникация в высшей степени невероятна. Вопрос о том, позволит ли новая техническая револю-

ция повысить степень её вероятности, Клуге оставляет в стороне: «Будем ли мы это знать [находятся ли инопланетяне ещё на Земле], если в следующем поколении CERN [ускоритель частиц вблизи Женева – П.Р.] продвинемся до величин Планка?/ Это было бы чистой случайностью. Когда мы продвинемся до какой-либо планковой величины, каковых 44 миллиарда миллиардов миллиардов на одном атоме, то мы можем всё ещё потерпеть неудачу в том, что наш «исследовательский луч» разрушит восприимчивых инопланетян именно в тот момент, в который мы установим контакт» [17]. Можно было бы сказать об эпистемической иронии: аппарат наблюдения разрушает то, что он собственно должен наблюдать. В конце остаётся – возможно – след.

В своём последнем романе «Юлия, или Картины» (1979/83) [18] Арно Шмидт – другой автор, активно работающий с эпистемической иронией – вводит в дискуссию о теории повествования «старое» понятие перихорезы. Оно происходит из теологии, точнее из учения о троице, и проблематизирует проблему взаимного проникновения тринитарных личностей (отец, сын и святой дух). Понятие в своём употреблении восходит к Стое и неоплатонизму и описывает единство тела и души, прежде чем Григорий Богослов теологически определит его христианскую интерпретацию. Можно сказать, речь идёт ни больше ни меньше, как об интересной философской проблеме личной идентичности Бога. Шмидт в своём романе обозначает с его помощью не святое триединство, но в более общем виде взаимное проникновение «повествовательных миров» и соответствующих им «переходов». Фигуры выходят здесь из картин одной выставки и взаимодействуют с протагонистами. Перихореза вводится в дискуссию, чтобы прояснить, почему воображаемые образы для протагониста Йеринга приняли реальный характер: «РАУХ: [...] Известно ли Вам, что понимается под «перихорезой»? ЙЕРИНГ: да: как Отец=Сын=Святой Дух трое & всё же одновременно суть одно – как у ФРЕЙДА Я=СверхЯ=Бессознательное также образуют личность. – Далеко за пределами (и важнее) более общее понятие «проникновения»: когда к примеру два очень различных мира (скажем, из различных измерений) «касаются» или в каком-то месте проникают друг в друга – тогда эта плоскость соприкосновения могла бы изображать своего рода «обмен», делающий возможным переход (как минимум «взгляд») из одного мира в другой. [...] (про-

стейшей иллюстрацией того, что имеется в виду, является сон, где я иду вдоль гамбургской улицы и без перехода оказываюсь в Баргфельде 50 лет спустя.)» [19].

Не наблюдаемое при иных обстоятельствах проникновение различных «агентов» физической реальности становится наблюдаемым благодаря распределению на систему мест и переводу в последовательное повествование вместе с его (риторико-герменевтическим) декодированием. По этой причине психоанализ даёт здесь интерпретационный формуляр для ненаблюдаемых зон, формальные (и возможно также онтологические) признаки которых имплицитуют одновременность различных, отчасти индифферентных следов, событий (и действий) в одном месте. Можно было бы сказать, что в качестве современной проблемы «перихореза» является проблемой «параллельных миров» и их не-наблюдаемости (интерпретация на основании теории множественности миров, мультиуниверсума, Many-Minds-Interpretation и т.д.). Понятие, получившие известность благодаря квантовой механике и маркирующие радикальные черты в космологической языковой игре. Переход от закрытой к открытой космологии (relative state) есть следствие «эволюции» экспериментальных систем и средств наблюдения, производящих собственные ненаблюдаемые зоны или «субмедиальные пространства» [20]. Они в свою очередь будут растворены воображением, т.е. проинтерпретированы. Таким образом «ненаблюдаемость» не только является формальным понятием, оператором в системной теории или конструктивизме, но и обладает историческим индексом. Существует, можно было бы сказать, специфическая ненаблюдаемость в диспозициях наблюдения, отвечающая за эволюцию (новой) наблюдаемости. Интересной задачей было бы, по всей вероятности, рассмотреть историю знания с позиций не только препятствий и разрывов, но и зон или сценариев ненаблюдаемости. Между «возможными мирами» Лейбница и «мультиуниверсумами» Энди Ниммо становится очевидно, что всё, что есть, есть постольку, поскольку организуется себя вокруг переходных зон, делающих возможным проход из одного мира в следующий. История Александра Клуге об инопланетянах пытается изобразить и проанализировать, почему мы коммуницируем с инопланетянами тогда и именно тогда, когда мы с ними не коммуницируем. В истории «О пользе поэзии», примыкающей непосредственно

к истории об инопланетянах, он вводит понятие, которое могло бы быть здесь полезным. Литература, если она разделяет – как у Клуге – эпистемологическое состояние своего времени, в состоянии что-либо «предвидеть», т.е. предчувствовать, только если это «что-либо» может быть зафиксировано на «поэтической шкале точности» [21]. На этой шкале она может запротоколировать то, что не фиксируют измерительные приборы: фистулы ненаблюдаемых зон. Ведь чем она ещё может быть, как не письменным переходом?

Список использованной литературы:

1. Guiseppe Cocconi u. Philipp Morrison: Seraching for Interstellar Communications. In: Nature 184 (1959), S. 844–846.
2. Steven Spielberg (Regie): War of the Worlds. Paramount Pictures. Hollywood 2005.
3. Paul Watzlawick: Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn – Tдuschung – Verstehen. 19. Aufl., Mьnchen 1991. S. 204. О коммуникации с инопланетянами см. S. 173–205.
4. Zit. n. Watzlawick (1991), S. 179.
5. Cp. Tobias D. Wabbel (Hg.): Leben Im All. Positionen aus Naturwissenschaft, Philosophie und Theologie. Mit Beitrдgen von Steven W. Hawking [u.a.]. Dьsseldorf 2005.
6. Alexander Fillipov: Wo befinden sich die Systeme? Ein blinder Fleck der Systemtheorie. In: Die Logik der Systeme: Zur Kritik der systemtheoretischen Soziologie. Hg. v. Peter-Ulrich Merz-Benz, Gerhard Wagner. Konstanz 2000. S. 381–410. Cp. Также размышления Дирка Бекепа: Wozu Systeme? In: Ders.: Wozu Systeme? Berlin 2002. S. 7–21 [14]: «Она [теория систем – П.Р.] могла бы вообще не задавать границ миру. Но всё же она нуждается в понятии мира в качестве собственного завершения, которое формулирует единство дифференции системы и окружения, и для которого она не может указать операцию, а только лишь обозначить его не находящееся в распоряжении системы место [выделение – П. Р.]. Следовательно, системы теории систем носят отчётливо физикалистский характер и тем самым реальные, однако не ясно, в чём заключается эта реальность, если не в условии возможности самой операции».
7. Cp. Jacques Lacan: Encore. Das Seminar, Buch XX (1972/73). Textherstellung durch Jacques-Alain Miller. Bbers. v. Norbert Haas u.a.,

Weinheim; Berlin 1986. S. 13. По вопросу развития этой математикотопологической в теории информационных сред ср. Marshall McLuhan; Bruce R. Powers: The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert. bbers. & mit einem Beitrag versehen v. Claus-Peter Leonhardt. Mit einer Einleitung von Dieter Baacke. Paderborn 1995. S. 25–35; Friedrich Kittler: Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft. Mьnchen 2000. S. 242–247.

8. По вопросу коммуникации с мёртвыми как события в истории информационных сред и права, а также соответствующей фантастической литературы см. Stefan Andriopoulos: Besessene Kцrper. Hypnose, Kцrperschaften und die Erfindung des Kinos. Mьnchen 2000.

9. Alexander Kluge: Тьr an Тьr mit einem anderen Leben. 350 neue Geschichten. Frankfurt a.M. 2006. S. 30f.

10. Ebd. S. 31.

11. Ebd.

12. Клуге обращается здесь к анахроническому понятию, с помощью которого Кант, к примеру, обозначал будущее предощущения и которое здесь не имеет ничего общего с семантикой наказания. Ср. Jacob u. Wilhelm Grimm: Deutsches Wцrterbuch. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1874. Bd. 1, Mьnchen 1999. S. 194.

13. Ebd.

14. Ср. Stanislaw Lem: Phantastik und Futurologie I. Frankfurt a.M. 1977. S. 5–12.

15. Ср. Niklas Luhmann: Weltkunst. In: Unbeobachtbare Welt. bber Kunst und Architektur. Zus. m. Frederick D. Bunsen u. Dirk Baecker. Bielefeld 1990. S. 7–45.

16. Kluge: Тьr an Тьr, S. 32.

17. Ebd. S. 33.

18. Arno Schmidt: Julia, oder die Gemдlde. Szenen aus dem Novencento. In: Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe IV. Hg. v. Bernd Rauschenbach. Bargfeld 1992. S. 125. Автор пользуется собственной орфографией и пунктуацией.

19. Ebd.

20. Ср. Boris Groys: Unter Verdacht. Eine Phдnomenologie der Medien. Mьnchen 2000. Данным субмедиальным пространствам посвящены и недавно экранизованные романы Сергея Лукьяненко.

21. Kluge: Тьr an Тьr, S. 33.

Перевод Александра Нестерова

МОДАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КАК МЕТОД ОСМЫСЛЕНИЯ ВЫМЫШЛЕННОГО

Станислав Лем – один из самых известных писателей – фантастов. Он рассказывает о новых мирах, будущих событиях так, что не возникает никакого сомнения в подлинности их существования. Любопытно посмотреть, каким же образом Лему удастся обеспечивать подобную реалистичность на примере его повести «Человек с Марса». На наш взгляд, утверждение вымысла как новой сферы применения модального анализа допустимо, поскольку именно в литературе (неважно, какого жанра и какого стиля) наиболее достоверным образом описываются варианты возможных миров. Под модальным анализом мы подразумеваем анализ чего-либо с точки зрения категорий возможности, действительности и необходимости. Это фундаментальный анализ как бытия в целом, так и высказываний в частности.

Концепция возможных миров имеет длительную историю. Как известно, она впервые была разработана Лейбницем в его телеологической концепции мироздания. Под возможными (или логически возможными) мирами он понимал такие миры, явления в которых можно описать без противоречия. Как писал Рассел, по Лейбницу действительный мир состоит «из самых больших групп совокупностей» [1 С. 613].

Наиболее популярна сейчас теория возникновения и истинности возможных миров Дэвида Льюиса*, так называемый модальный реализм. Для него возможные миры претендуют на статус онтологической, конкретной действительности. То есть любое высказывание (будь то простое предложение или целый роман) создает где-то физически данный мир. Льюис приводит два аргумента в пользу того, что существует бесконечное множество физических миров. Первый можно определить как прагматический, поскольку признание существования множественности миров, в которых любое модальное суждение становится истинным, очень удобно для решения боль-

** Возможна другая транскрипция имени: Дэйвид Льюиз*

шого количества разнообразных философских проблем. Ведь тогда правом на существование обладает практически любое объяснение, поскольку высказывание есть ни что иное, как система миров, в которых оно истинно. Об этом он говорит в связи с рассмотрением взаимоотношения теории модального реализма и понятия модальности. Логику его рассуждений можно проиллюстрировать следующей цитатой: «In Australia, all swans are black – all swans are indeed black, if we ignore everything not in Australia; quantifying only over things in Australia, all swans are black. At some strange world W, all swans are blue – all swans are indeed blue, if we ignore everything not part of world W; quantifying only over things that are part of W, all swans are blue». (В Австралии все лебеди чёрные – все лебеди, действительно, чёрные, если мы игнорируем всё, что находится не в Австралии; учитывая только вещи в Австралии, то все лебеди чёрные. В некотором странном мире W все лебеди голубые – все лебеди в самом деле являются голубыми, если мы игнорируем всё, что не является частью мира W; учитывая только вещи, которые составляют часть мира W, то все лебеди голубые») [3 с.5]

Во втором аргументе Льюис апеллирует к таким индексальным терминам как «я», «здесь» и «сейчас», слова «актуальный», «действительный» и их синонимы. Они зависят от контекста, в котором употреблены. Мыслитель пишет: «I suggest that ‘actual’ and its cognates should be analyzed as indexical terms: terms whose reference varies, depending on relevant features of the context of utterance. ... According to the indexical analysis I propose, ‘actual’ (in its primary sense) refers at any world w to the world w. ‘Actual’ is analogous to ‘present’, an indexical term whose reference varies depending on a different feature of context: ‘present’ refers at any time t to the time t. ‘Actual’ is analogous also to ‘here’, ‘I’, ‘you’ and ‘aforementioned’ – indexical terms depending for their reference respectively on the place, the speaker, the intended audience, the speaker’s acts of pointing, and the foregoing discourse». (Я предлагаю, что «актуальное» и родственные с ним термины необходимо актуализировать как индексальные термины: термины, значение которых меняется в зависимости от особенностей контекста высказывания. В соответствии с предлагаемым мною индексальным анализом, «актуальное» (в его первоначальном смысле) относится в любом мире w к миру w. «Актуальное» аналогично «настоящему», ин-

дексальному термину, чье значение меняется в зависимости от особенностей контекста: «настоящее» относится во времени t ко времени t . «Актуальное» также родственно таким словам, как «здесь», «Я», «Вы» и «вышеуказанное» – это индексальные термины, значения которых зависят непосредственно от места, от говорящего, от вовлеченной аудитории, от интонационных точек говорящего, от предшествующего дискурса») [3 с.93]

Пространство художественного произведения конструируется аналогичным способом, что и устные рассказы о действительно происходивших событиях. Но каков же механизм построения подобного истинного, непротиворечивого мира? Существует два основных подхода: теория копирования (Льюиса) и теория идентичности (С. Крипке). Согласно теории копирования, наш актуальный мир – образец для подражания. Некоторые из них более похожи на наш актуальный мир, нежели другие. Любое положение вещей становится возможным тогда и только тогда, когда оно истинно в каком-либо мире. Именно поэтому качественная фантастика воспринимается как описание нашего мира, но как бы с другой точки зрения (временной или пространственной). Например, возможно, что Марс обитаем тогда и только тогда, если существует мир, в котором это так. Этот мир будет единичным и абсолютно равным нашему миру, но там исторически сложилось так, что доподлинно известно существование жизни на красной планете. Причем, если что-то изменится в актуальности, то в подобном возможном мире все произойдет с точностью наоборот, то есть существует неразрывная связь между этими мирами.

Теория идентичности признает существование множества возможных миров, в которых ареантропы существуют. Разница между этими теориями заключается в том, что в конкретном возможном мире Льюиса существует непосредственная копия планеты (только с той разницей, что она обитаема). А с точки зрения теории идентичности в возможных мирах существует множество планет, похожих на Марс, но они независимы от образца (находящегося в нашей конкретной вселенной), они автономны.

Возникает вопрос: фантастические миры бытийствуют независимо от нашей действительности или же они привязаны к объективной реальности? Для ответа на этот вопрос проанализируем первый абзац повести Станислава Лема «Человек с Марса»: «Улица жила.

Лязг вагонов надземки, сигналы автомашин, громохание мчащихся троллейбусов, мощный гул человеческих голосов кипели в темно-синем воздухе, разрываемом на клочья тьмы снопами огней всех цветов и оттенков. Толпа переливалась, как множество змей, плотно заполняя тротуары, поблескивая в светлых квадратах витрин и погружаясь в полумрак домов. Только что омытый асфальт шипел под сотнями автомобильных шин. Одно за другим проносились скользкие на вид черные и серебристые тела длинных машин». [2 с.7]

На наш взгляд, автор создает мир согласно теории идентичности, поскольку события происходят в пространстве, которое существует автономно от мира читателя, но, тем не менее, очень напоминает его. Так повесть начинается с описания типичного индустриального пейзажа, упоминания стандартных для города транспортных средств (троллейбусы, машины). Индексальным термином, который позволяет подобному миру претендовать на статус онтологически возможного, выступает словосочетание «только что», именно оно погружает читателя во временное пространство происходящего.

Другую возможную аргументацию мы находим в статье Льюиса «Истинность в вымысле». Она аналогична примеру о существовании голубых лебедей и заключается в следующем. Когда мы говорим о повести, мы начинаем рассказ со слов «В таком-то художественном произведении...», присоединяя к нему пропозицию Р. В дальнейшем, мы уже опускаем присоединенный оператор, и остается лишь само высказывание, которое воспринимается слушателем как непосредственное описание актуальной реальности. Но нужно понимать, что без этого зачина нельзя оценить в дальнейшем истинность высказывания, то есть всегда необходимо помнить о контексте.

Причем контекст можно понимать в двух смыслах. Во-первых, контекст самого непосредственного написания произведения. То есть при анализе произведения учитывать наличие живого автора, который рассказывает то, что знает, выдавая это за истинное. Во-вторых, контекст как фон, который всегда существует в художественной литературе. Под фоном подразумевается тот смысл и то содержание, которое читатель привносит сам, заполняя лакуны, оставленные автором. Именно поэтому узнаваемые образы нашей действительности, описанные Лемом, воспринимаются как актуально существующие.

Более наглядным может показаться следующая цитата. Вымышленный персонаж Макмур говорит: «Господа, я – репортер, то есть был репортером «Чикаго уорд». По некоторым причинам два месяца тому назад меня уволили. В поисках работы я приехал в Нью-Йорк. Я здесь уже несколько недель, но ничего не нашел, а что касается того, как я к вам попал, то уверяю вас, это чистая случайность. Думаю, никому не возбраняется покупать «Нью-Йорк таймс»?» [2 с. 11]

В первую очередь, необходимо выделить такие индексальные понятия как «я», временные доминанты «два месяца», «неделя» и названия газет. Местоимение отвечает за онтологическое обоснование текстового пространства, а обозначение времени и название газет за идентичность созданного мира миру нашему. Подобные слова обеспечивают истинность всех высказываний данного произведения, что позволяет читателю безоговорочно верить в происходящее. Причем необходимо отметить, что такой мир мы называем идентичным (а не скопированным), поскольку он существует автономно от нашего актуального мира.

Интересен факт многоуровневости анализируемой повести. Ведь основное, что отличает описываемую вселенную от нашей – это наличие ареантропа и жизни на самом Марсе. И вот именно то, каким образом внутри вымышленного пространства создается еще одно (обитаемый Марс), весьма любопытно. С одной стороны, герои повести понимают, что нельзя оценивать ареантропа с позиций чисто человеческих. С другой, языковые средства и принципы нашего мышления не позволяют иначе думать о нем. Так впервые мы слышим о пришельце из реплики Фрейзера: «Как бы вам сказать? Для этого вообще нет слов... Что-то вроде механического робота». [2 с.21] Попытка объяснить природу этого явления с других позиций не может увенчаться успехом, хотя все герои понимают неправильность подхода к изучению инопланетного существа. Например, Макмур говорит: «Мне кажется, нам не следует заниматься сравнениями, то есть стараться очеловечивать... объект». [2 с. 28]

Подобные же рассуждения мы находим и в конце повести, когда ученые пересказывают увиденное в вынужденном сне: «Пустыня. Раскинувшаяся на многие километры, серо-желтая, усыпанная обломками камней, усеянная огромными воронками и песчаными холмами пустыня, над которой висело огромное, невероятно глубокое,

светло-зеленое небо. Какое странное небо! На нем — звезды, хотя было и солнце. Оно показалось мне вроде бы немного поменьше, чем обычно, но грело сильнее и висело высоко, над самой головой». [2 с. 84–85] Воображение рисует картину Марса, составляя ее из обломков чего-то уже виденного на Земле, поскольку любое слово в данном случае выступает как индекс, который привлекает уже знакомые образы.

Для непознанного должны быть собственные слова, но тогда не может быть и речи о состоявшейся полноте коммуникативного акта. Именно поэтому любое фантастическое произведение воспринимается как истинное с точки зрения первичного пространства (благодаря средствам модальной логики) и как ложное, когда речь заходит о более глубоких структурах вымышленного мира, отличных от нашего актуального мира.

Список использованной литературы:

1. Рассел Б. История западной философии. М., 1959
2. Лем С. Человек с Марса. // Человек с Марса. М: Изд-во Текст, ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1998
3. Lewis D. On the Plurality of Worlds. Blackwell Publishing, 2005
4. Столнейкер Р. Прагматика. //Новое в зарубежной лингвистике. вып. XVI – Лингвистическая прагматика. – М.: Прогресс 1985,– с. 419–438
5. Льюиз Д. Истина в вымысле. //Логос, 3 (13), 1999 с. 48–68
6. Крипке С. Тожество и необходимость. // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XIII. Логика и лингвистика. – М, 1982 с. 340–376.

**ЖОРЖ МЕЛЬЕС И МИХАИЛ БУЛГАКОВ: ОБ ОДНОМ
ИСТОЧНИКЕ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РОМАНЕ «МАСТЕР
И МАРГАРИТА»**

Вопрос о происхождении фантастики в романе «Мастер и Маргарита» имеет достаточно развернутое толкование в булгаковедении. Так, inferнальные образы романа Булгакова исследователи связывают с самыми разнообразными традициями: от философско-мистической фантастики Теодора-Амадея Гофмана и драматической поэмы «Фауст» Иоганна-Вольфганга Гете до романа А. Белого «Московский чудак», подаренного автором М. Булгакову в 1925 году, герой которого Эдуард Эдуардович фон-Мандро представляет собой, по словам Белого, смесь «маркиза де-Сада и Калиостро XX века», и неоконченного романа литератора и журналиста Эмилия Львовича Миндлина «Возвращение доктора Фауста» [3, 157]. Однако, несмотря на обилие трактовок фантастических inferнальных образов булгаковского романа, а также их «литературной родословной», тот аспект, который затрагивает предлагаемая статья, наукой практически не затронут.

На наш взгляд, фантастика в романе «Мастер и Маргарита» во многом обусловлена такими культурными феноменами, как «театр иллюзий», возникший еще в XIX веке, и трюковой кинематограф 1900-1910-х годов. Обращение к ним Булгакова представляется не случайным. Театр и кинематограф относятся к пространственно-временным формам искусства и опираются прежде всего на иконический знак, вследствие чего они в большей степени, чем временные формы искусства, к числу которых относится и литература, поддерживают у зрителя ощущение реальности происходящего на сцене или на экране. Иллюзия достоверности была для Булгакова безусловно важной. «Реальность» и «призрачность», точнее, их соотношение, из мюзик-холла, цирка и трюкового кинематографа переносятся им в роман.

Такие явления культуры, как «театр иллюзий» и трюковой кинематограф, связаны с именем француза Жоржа Мельеса. Жорж Мельес – владелец «театра иллюзий» и кинорежиссер, личность во всех

смыслах неординарная как для своего времени, так и для последующих эпох. В сознании современников он представлялся фигурой демонической, о чем красноречиво свидетельствовало прозвище «Мефистофельес», объединившее в одно целое Мефистофеля и Мельеса [2]. Сам Мельес всячески поддерживал (правильнее будет сказать – культивировал) собственную инфернальность. Из всех сыгранных на сцене и на экране ролей и всевозможных перевоплощений Мельес на протяжении долгих лет предпочитал роль Сатаны.

Жорж Мельес стоял у истоков мирового кинематографа и в историю искусства вошел прежде всего как создатель трюкового кино, явившегося по сути первым жанром нового искусства кинематографа. Опыты братьев Люмьер вряд ли можно отнести к какому-то определенному жанру. Однако начало режиссерской и актерской карьеры Мельеса относится к «докинематографической» эре и связано с таким специфическим зрелищем, как «театр иллюзий».

Конечно, «театр иллюзий» существовал и до Мельеса. Известно, что, еще будучи ребенком, он испытал потрясение от представления Жана-Эжена Робен-Удэна, а много лет спустя стал владельцем театра Робен-Удэна, выкупив его у наследников великого иллюзиониста. Театр Робен-Удэна, приобретенный Мельесом, «был оборудован по последнему слову фокуса конца XIX века: механические трапы проваливались под землю и выскакивали из-под земли, а скрытые в черном бархате зеркала превращали отражения в призраков» [2]. Иллюзионистскую технику Мельес осваивал в Лондоне, на Пиккадилли, в Египетском зале, где королевские иллюзионисты Джон Невил Маскелин и Джордж Альфред Кук проводили сеансы магии с ее последующим разоблачением (попутно заметим, что название одной из глав «Мастера и Маргариты» почти дословно совпадает с названиями подобного рода представлений). Сильное впечатление на Мельеса произвел танец скелетов, позвякивающих во тьме позвонками. Когда свет зажгли, все прояснилось: актеры в разрисованных черных трико танцевали на фоне черного задника [2]. Впоследствии технологию этого номера Мельес использовал неоднократно не только в театральных представлениях, но и в кино. Так, именно на его основе был создан кинематографический трюк с потерей головы. Мельес становился на фоне черного задника, камера располагалась напротив. Сначала камера снимала Мельеса «с головой», затем «без голо-

вы» – точнее, с черным мешком на голове на фоне черного задника. Зритель же видел только исчезновение головы, так как во время всех манипуляций с мешком работа камеры приостанавливалась, а затем возобновлялась.

До кинематографа, пожалуй, никакому другому искусству, включая и театрално-цирковые зрелища, не удавалось так свободно и «безнаказанно» манипулировать реальностью. Даже самые невероятные происшествия, происходившие на экране, не могли поколебать уверенность зрителя в реальности показанного, поскольку он видел все своими собственными глазами. Кинематограф апеллировал к тому свойству человеческой психологии, которое подмечено в общеизвестной восточной мудрости: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать».

Со временем в трюковом кино утвердился специфический набор приемов/трюков, способных разворачиваться в сюжет. Ю. Лотман и Ю. Цивьян в совместной монографии «Диалог с экраном» приводят наиболее значительные среди них:

1. «Призрачные полеты» – съемки с передка идущего поезда. При воспроизведении кадры ускорялись до предела и вызывали у публики головокружение. Для полноты впечатлений сеансы проводились в вагонетках и сопровождалась имитацией стука колес и дрожанием пола.

2. «Наезд» – движение камеры в сторону снимаемого объекта. Этот трюк основывался на деформации (невероятном росте) объекта при быстром приближении к нему камеры.

3. «Двойная экспозиция» – наложение или совмещение фигур разного масштаба. Данный прием был заимствован кинематографом из фотографии. Применялись также многократные экспозиции.

4. «Скрытый монтаж» – приостановка пленки в киноаппарате, изменения в сцене (появление или удаление героев, предметов и т.д.) и последующая съемка. Люди или предметы внезапно исчезали с экрана и столь же внезапно на нем появлялись. Этот прием был подлинным открытием эпохи трюкового кино и производил сильнейшее впечатление на публику [1, 49].

Мельес был не единственным, кто разрабатывал эти приемы. Достаточно ограниченный набор приемов трюкового кино компенсировался разнообразием стилей. Наиболее значительными в данной

области были стили английских и французских кинематографистов. Далеко за пределы Англии распространилось влияние так называемой брайтонской школы фотографов. Некоторые исследователи именно с нею связывают возникновение монтажа в кинематографе. Другие, не менее справедливо, относят монтажное кино к открытиям Л. Кулешова (так называемому «эффекту Кулешова») и С. Эйзенштейна. Не углубляясь в подробности этого спора, скажем только, что монтаж брайтонской школы и монтаж Кулешова и Эйзенштейна все-таки качественно различные явления. Стиль брайтонской школы Ю. Лотман и Ю. Цивьян связывают с традицией английского «черного юмора» и характеризуют следующим образом: «<...> горничная разжигает камин керосином – взрыв – она вылетает в трубу; фотограф снимает прохожего – «наезд» – фотограф исчезает во рту прохожего, успевшего чудовищно увеличиться» [1, 49]. Похожий стиль культивировали во Франции фирмы «Пате» и «Гомон». С брайтонской школой их сближало то, что невероятные происшествия помещались в обыденный контекст. На фоне этих стилей выделялся стиль Мельеса. Его трюковое кино строилось на совершенно иных принципах, причем следует отметить, что школа Мельеса была не менее авторитетной в жанре трюкового кино, чем брайтонская школа фотографов, с одной стороны, и его французских конкурентов – с другой. В отличие от них, Мельес отказался от повседневного фона; действие его фильмов, как правило, разворачивалось в условном фантастическом пространстве и времени. Мир виделся Мельесу сквозь призму магии и волшебства. Его героями становились то средневековые алхимики (фильм «Путешествие через невозможное» (1904)), то адские чудища с рыбьими и птичьими головами, как на картинах Иеронима Босха (фильм «Галлюцинации барона Мюнхаузена» (1911)). Фильмы Мельеса представляли собой зрелища в духе театральных чудес (феерий) и имели успех в мюзик-холлах и ярмарочных балаганах [4, 115]. Они изобиловали трюками и аттракционами. Так, в раннем фильме Мельеса «Исчезающая дама» (1896) пышно разодетая дама неожиданно для зрителей превращалась в скелет, а в фильме «Четыреста шуток дьявола» (1906) герои свободно перемещались по воздуху и демонстрировали чудеса чёрной и белой магии. Мельес отважился даже на космические приключения в фильме «Путешествие на Луну» (1902), поставленном им по мотивам научной

фантастики Жюль Верна и Герберта Уэллса. Стиль Мельеса сочетал гротеск и фантастику и генетически был связан с паноптикумом. Он снимал свои фильмы в специально оборудованной комнате, похожей на стеклянный аквариум. Кинопавильон Мельеса делился на сцену и условный зрительный зал; камера была зафиксирована в том месте партера, откуда открывался лучший вид на сцену. Осваивая вслед за братьями Люмьер (точнее, одновременно с ними – киноаппарат Жорж Мельес приобрел у Огюста Люмьера еще в 1896 году) новое искусство кинематографа, он, тем не менее, оставался театральным режиссером. Фильмы Мельеса были не чем иным, как спектаклями, снятыми на пленку. И все же они являли собой новый шаг в кино. Мельес обозначил следующий после братьев Огюста и Луи Люмьер (после «люмьеровского реализма») этап развития кинематографа и своими фантастическими фильмами дал серьезный импульс развитию постановочного кино. Его фильмы справедливо считаются первыми игровыми картинами [Фрейлих, 115].

На роман Булгакова «Мастер и Маргарита», безусловно, наложила отпечаток практика «театра иллюзий» и трюкового кинематографа. Впрочем, это касается и других его произведений. Очевидно, влияние Мельеса на Булгакова не было прямым; скорее всего, оно опосредовано деятельностью отечественных мюзик-холлов. Известно, что прототипом булгаковского Театра Варьете послужил Московский мюзик-холл (1926-1936), располагавшийся недалеко от Нехорошей квартиры по адресу Б. Садовая, 18. До 1926 года в этом здании размещался цирк братьев Никитиных, причем построено оно было в 1911 году специально для цирка [З, 461].

В московских главах, особенно в главе «Чёрная магия и ее разоблачение», Булгаков описывает события, прибегая к основным приемам иллюзионистской техники Мельеса – театрально-цирковой и кинематографической. Сам Мельес, как известно, мечтал о таких трюках, которые невозможно разоблачить, с сожалением признавая, что самое сильное впечатление на публику производят простейшие трюки. Таков трюк с потерей головы. Не менее сильное, чем в фильмах Мельеса, впечатление производит он и в романе Булгакова; заметим, кстати, что автор усиливает полученный от него эффект тем, что использует ситуацию с потерей головы дважды: в истории с Берлиозом и в эпизоде с Бенгальским. Поначалу трагикомическое

происшествие с Берлиозом выглядит вовсе не как прием или трюк, а, скорее, как нелепое стечение обстоятельств, предсказанное Воландом. Оно начинает казаться трюком, подобным цирковому, после неожиданного исчезновения головы (и столь же неожиданного ее появления на Великом Балу у Сатаны), а также после представления в Театре Варьете, где Бегемот откручивает конферансье Бенгальскому голову, а затем возвращает ее на место, уступив просьбам сердобольной публики. Берлиоз и Бенгальский идентичны в своей ничтожности и варварском отношении к Слову: первый своей должностью и всем своим существованием профанирует саму идею литературного творчества, второй, подобно американским эксцентрикам, шутит со сцены неостроумно и грубо, чем навлекает на себя гнев Бегемота.

Что касается Мельеса, то он в своих фильмах фокусы с головой проделывал неоднократно, причем в самых разнообразных вариациях. Помимо уже описанных случаев с исчезновением и появлением головы, Мельес проделывал кинематографические трюки с изменением ее размеров. Так, в фильме «Человек с резиновой головой» (1901) режиссер Мельес, одновременно выполнявший и функцию актера, установил напротив камеры специальный эскалатор, а сам разместился на эскалаторе таким образом, чтобы в кадре находилась только голова. Техническая уловка Мельеса давала совершенно неожиданный эффект, сдвиг реальности: приближающаяся к неподвижной камере голова увеличивалась, разрасталась в пространстве. В объективе кинокамеры движение головы предстало как увеличение, заставив зрителя пережить шок от того, что огромная раздувшаяся голова вот-вот разорвется.

Манипуляции и разного рода трюки с внезапным исчезновением головы, столь же внезапным ее появлением и т.п. по сути своей мифологичны. В древности шаманы защищались от чуждых сил частоколом черепов, слушали советы вещих голов, а обладание отрезанной головой давало особую силу – достаточно вспомнить Давида и Голиафа, Юдифь и Олоферна, Ирода и Иоанна Крестителя, Мерею и Сократа («Метаморфозы» Апулея).

Исчезновения, раздвоения, мгновенные перемещения в пространстве, полеты и т.д. – все эти приемы «театра иллюзий» и трюкового кино использует в своем романе Булгаков. Конечно, литературе эти приемы были известны и до возникновения кинематографа – до

статочно вспомнить Гоголя. Однако в случае с Булгаковым их кинематографическое и театральное происхождение очевидно. Особенно насыщенной в этом смысле является глава, где описывается представление в Театре Варьете. Так, во время сеанса чёрной магии на зрителей сыплется дождь из бумажных червонцев, которые впоследствии превращаются в ничего не стоящую бумагу, внезапно появляется и столь же внезапно исчезает магазин парижского модного платья, причем не только с новыми заграничными нарядами, но и московскими обносками, и публика остается в чем мать родила. Помимо этого, Коровьев-Фагот достает из кармана непонятно как очутившиеся там часы финдиректора Варьете Римского, волшебную колоду карт и т.д. Неожиданно исчезают и появляются не только деньги и вещи, но и люди. Директор Театра Варьете Степа Лиходеев оказывается за тысячи километров от Москвы в Ялте. Помимо этого, люди превращаются в вампиров (администратор Варьете Варенуха), животных (в боров превращается сосед Маргариты), обретают невесомость, способность летать (Маргарита и Наташа) и т.д. Все фантастические метаморфозы в романе «Мастер и Маргарита» свидетельствуют об одном: мир современной Булгакову Москвы родственен «театру иллюзий», где возможны любые фокусы, любые манипуляции с реальностью. Воланд вместе со своей свитой предстает в нем конструктором «московского» мира; в этом смысле он подобен Мельесу, который тщательно конструировал свои чудеса. В обоих случаях дьявольщина предстает как изящная и изощренная игра. Конечно, генеалогию Воланда можно прочертить и дальше, в глубь веков. Очевидно, его проделки восходят к ритуалам древних магов и шаманов. Однако Булгакову, как автору, едва ли не важнее было связать inferнальные образы своего романа с близкими по времени явлениями, такими как «театр иллюзий» и трюковой кинематограф, хорошо известными булгаковскому современнику, обозначив тем самым ироническое к ним отношение. Таким образом, в романе высокое остранивается при помощи низкого, маргинального: маргинальных явлений культуры («театра иллюзий» и мюзик-холла) и низких жанров (трюкового кино и циркового аттракциона). Ориентация на эти культурные явления прослеживается на протяжении всего творчества Булгакова: от «проходных» фельетонов («Египетская мумия») до повестей и романов («Дьяволиада» и т.д.). На возможность

«кинематографического» прочтения булгаковского текста (правда, другого – повести «Дьяволиада») указывал еще Замятин: «У автора, несомненно, есть верный инстинкт в выборе композиционной установки: фантастика, корнями вырастающая в быт, быстрая, как в кино, смена картин <...> Термин «кино» – приложим к этой вещи, тем более что вся повесть плоскостная, двухмерная, все – на поверхности и никакой, даже вершковой, глубины сцен – нет» [цит. по: 3, 200]. Визуальный эффект от использования кинематографической техники – ощущение плоскости, отсутствия глубины, объема. Мир Москвы 1930-х годов в «Мастере и Маргарите» предстает как редукция жизни, ее упрощение.

Однако кинематографические приемы приводят и к прямо противоположному результату. Известно, что, создавая кинокомпанию «Стар Фильм», Жорж Мельес в качестве девиза выбрал следующее: «Целый Мир в пределах Досягаемости» [2]. Эти слова вполне можно отнести и к булгаковскому роману. Благодаря использованию в качестве материала (или элементов фабулы) кинематографической и театрально-цирковой иллюзионистской техники целый Мир в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» оказывается в пределах Досягаемости.

Список использованной литературы:

1. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн: Александра, 1994. – 216 с.
2. Магия и ее магистр: От киноавангарда к видеоарту (архив программы К. Разлогова) <http://www.otkakva.ru/archiv/37/index.htm>. (01.03.07)
3. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. – М.: Локид; Миф, 2000. – 592 с.
4. Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Академич. Проект; Альма Матер, 2005. – 510 с.

ФАНТАСТИКА В ТЕАТРЕ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Фантастическое и правдоподобное на протяжении столетий дополняли друг друга. Новейшее время – не исключение: его рациональное начало не отменяет потребности человека в воображаемой реальности. И именно на этот период в рамках западной цивилизации приходится максимальное развитие фантастической образности. В наибольшей степени данная тенденция воплощается в таких видах искусства, как литература и кинематограф. В меньшей – в живописи и театре. Тем не менее фантастика в театре¹ заслуживает отдельного разговора. Выражается она в первую очередь в сюжете произведения, и способы ее внешней презентации оказываются вторичными – в отличие от кино, в котором зрительным образам уделяется не меньше внимания, чем развитию событий. В театре же фантастичность через визуальный ряд передается достаточно условно. Например, разделение мира на земной и загробный достигается такими средствами, как формирование двухуровневого пространства сцены: духи обитают на более высоком уровне. Однако живые и мертвые могут находиться и в одной плоскости: комическими оказываются сцены, в которых одни персонажи не видят других (кстати, при подобном подходе не требуется создания дополнительного антуража). Сказочная и научно-фантастическая образность может обеспечиваться за счет замысловатых костюмов и декораций. Но для театра более важным является не формирование неправдоподобного образа, а сюжет – и то, как он будет адаптирован для сцены, какой будет степень условности, зависит уже от режиссера.

Корпус текстов, составляющих театральный репертуар новейшего времени, неоднороден по своему содержанию и включает в себя как произведения, изначально предназначенные для сцены, так и переработки поэзии или прозы; как современные, так и созданные в другие эпохи. Последние сохранили свою актуальность в первую

¹ Библиографию по данному вопросу с вступительной статьей А. Щербака-Жукова «Через четвертую стену – в четвертое измерение» см.: Библиография. – 1995. – № 6. – С. 45–61.

очередь благодаря гармоничному сочетанию талантливому изложению с постановкой важнейших этических проблем. И многие фантастические образы, которые использовались авторами прошлых столетий, сохраняют свою культурную значимость и в XX – начале XXI в., о чем свидетельствует обращение современных драматургов к той же образной системе, что была характерна и для их предшественников. Однако адаптируется она драматургами новейшего времени не полностью.

Так, в театральных постановках XIX в. (в первую очередь в музыкальных, поскольку в драматических доминирует реализм) значительное место занимали пьесы на сказочно-мифологические сюжеты, что было связано с возрастанием интереса к родной культуре, ее фольклорному наследию. Именно в русле этой тенденции немецкий композитор Р. Вагнер создавал свои оперы, основанные на национальной мифологии, которые с 1882 г. и по настоящее время исполняются на ежегодном Вагнеровском фестивале в городе Байрёйт (Германия). (В России самым масштабным за последние годы обращением к его творчеству стали постановки В. Гергиева на сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге.) В качестве источников своих произведений использовали фольклор или его литературные переработки и отечественные композиторы. На протяжении многих десятилетий на театральных сценах идут оперы-сказки «Руслан и Людмила» (1842) М. И. Глинки, «Золотой петушок» (1907), «Кашей Бессмертный» (1902), «Снегурочка» (1881), «Садко» (1896) Н. А. Римского-Корсакова... Позднее, в XX в., произведения, основанные на национальном фольклоре и несущие в себе элемент фантастического, практически не создаются. Это происходит не от того, что фольклор в рамках индустриальной цивилизации становится менее актуальным. Напротив, во многих сферах жизни мы наблюдаем процессы ремифологизации, что проявляется и в реконструкции традиционной культуры и ее верований в рамках отдельных субкультур, и в обращении искусства к сказочно-мифологическим, фольклорным сюжетам (в литературе и кинематографе в XX столетии появилось и приобрело большую популярность такое направление, как фэнтези, которое актуализирует образы древнейших верований – действующими лицами становятся если и не сами мифологические персонажи, то «скалькированные» с них герои). Однако в театре тенденции

ремифологизации практически не проявились (если не считать традиционного для западной цивилизации интереса к античности)².

Изредка в сюжет могут вводиться волшебные предметы³. Например, в детективе Б. Акунина «Инь и Ян. Черная версия», поставленном в 2005 г. в паре с рационалистической версией того же сюжета «Инь и Ян. Белая версия» на сцене Российского академического молодежного театра (Москва) режиссером А. Бородиным, древний китайский веер может исцелять людей либо нести им смерть, делая при этом сам мир хуже или лучше. Тем самым в повествование в ходе авторской литературной игры вводится «волшебный предмет» – неотъемлемая составляющая мифологических, а затем и сказочных сюжетных конструкций. В этом случае не происходит полноценной ремифологизации, однако обращение к мифологическому образу, пусть и «точечного характера», мы всё же наблюдаем.

Сближают традиционную и современную драматургию образы, связанные с квазирелигиозной тематикой⁴.

В большом количестве театральных произведений прошлых столетий встречаются призраки. Одним из наиболее известных литературных призраков эпохи Возрождения является тень отца Гамлета (за предшествующие столетия «Гамлет» (1601) У. Шекспира выдержал сотни постановок, в настоящее время идет в таких московских театрах, как МХТ им. Чехова, театр на Юго-Западе, театр Российской Ар-

² См. об этом: Азарова В. В. Античная тема в музыкальном театре И. Стравинского. Автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. искусствоведения. – Л., 1988. – 24 с.; Кривошеева А. В. Античность в музыкальной культуре серебряного века (музыкально-театральные искания). Автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. искусствоведения. – М., 2000. – 23 с.; Очман А. В. Возвращение Геракла. Античные мотивы и образы в отечественной драматургии второй половины XX в. – Пятигорск: Пятигорский лингвистический ун-т, 2003. – 114 с.; Попкова Л. В. Трактовка античного мифа в оперном творчестве Р. Штрауса. Автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. искусствоведения. – Л., 1991. – 20 с.; Савельева О. О. О реминисценции одного античного сюжета у М. Цветаевой // Античность в контексте современности. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – с. 138–149.; Хрусталева О. О. Античный миф в драматургии русских символистов. Автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. искусствоведения. – Л., 1988. – 24 с.; Шарыпина Т. А. Античность в литературной и философской мысли Германии первой половины XX века. – Н. Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1998. – 136 с., и др.

³ Фетишизм, вера в сверхъестественную силу вещей, относится к древнейшему пласту религиозно-мифологических представлений; в процессе разрушения мифологического сознания волшебный предмет оказывается включенным в фольклорные повествования – сказки и легенды; впрочем, и в современной культуре фетишизм не потерял актуальности: распространенными являются представления о талисманах и оберегах, чудотворных религиозных реликвиях, вещах, приносящих удачу.

⁴ Определение квазирелигиозной фантастики мы давали в работе «Неомифологическая фантазия в фантастике XX века» (М.: Международный центр фантастики, 2006. – С. 19): «Под квазирелигиозной фантастикой подразумевается фантастика, эксплуатирующая образы различных сверхъестественных существ, в той или иной степени связанных с существующей религиозной (преимущественно христианской) картиной мира; приставка “квази” используется, поскольку в фантастике этого рода отсутствует ортодоксальная религиозность».

мии). В эпоху Просвещения разрабатывались теоретические основы допустимости использования подобных образов в театре: классицистический канон предполагал ориентацию на «идеальность» как непосредственную составляющую искусства и оправдывал использование сверхъестественных образов, если те служили воплощению высшей идеи автора. Так, Г. Э. Лессинг, рассуждая в «Гамбургской драматургии» о вольтеровской «Семирамиде», поставил вопрос о возможности использования в пьесах привидений и духов и пришел к выводу, что вера или неверие никоим образом не должны препятствовать созданию идеальной ситуации, «иллюзии, побуждающей сочувствовать тому, что изображает поэт»: «Мы не верим в привидения. Это может только значить, что в этом вопросе, относительно которого можно сказать почти столько же за, сколько и против, который не решен и не может быть решен, господствующее воззрение больше склоняется в сторону отрицательных доводов. Но неверие в привидения в этом смысле не может и не должно мешать драматическому поэту прибегать к ним»⁵. Призраки оказались востребованными и в искусстве более позднего времени. На протяжении многих десятилетий популярностью пользуется опера французского композитора Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана» (1881), поставленная на многих сценах мира (во втором ее действии дух умершей женщины по приказу лекаря-злодея заставляет свою дочь петь, что оказывается смертельным для девушки). В опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» (1890), как и в первоисточнике А. С. Пушкина, фигурирует призрак графини...

Представления о сверхъестественном составляют и значительный пласт культуры XX века, что находит свое отражение и в повседневных поведенческих стратегиях, и в художественной образности, в т.ч. фантастической. В зарубежной традиции сверхъестественное было составляющей театральной драматургии на протяжении всего XX столетия.

В нашей же стране мистицизм в общественном сознании и, как следствие, на театральной сцене широко представлен лишь в начале и конце XX века, а в Советском Союзе он по идеологическим причинам имеет крайне маргинальный характер. Неприятие сверхъестественного на сцене емко сформулировал в свое время Вл. Маяковский (в одном из лозунгов для спектакля «Баня»), и на протяже-

⁵ Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. – М., Л.: Academia, 1936. – С. 46.

нии многих десятилетий данная позиция была характерна для всего отечественного театра:

*Классиков
полные руки набрав,
внимательней
пересматривай
листки,
чтоб
через МХАТ
какой-нибудь граф
не напустил
на республику
мистики*⁶.

Однако начиная с 1990-х гг. сверхъестественное оказалось неотъемлемой составляющей духовной жизни россиян, что отразилось и на театральном репертуаре. В частности, активно стала эксплуатироваться в театральном искусстве тема призраков. Это связано с тем, что она по-прежнему, как и в предшествующие столетия, балансирует на грани между верой и неверием: в средствах массовой информации активно обсуждаются вопросы жизни после смерти, и каждый пытается найти для себя ответ о возможности существования внетелесных форм жизни.

Одним из наиболее распространенных «призрачных» сюжетов отечественного и зарубежного театра является контакт между живыми и мертвыми. Чаще всего этот ход используется для того, чтобы подчеркнуть значимость таких понятий, как жизнь, дружба, долг, любовь... Так, переосмысление этих ценностей осуществляют люди, столкнувшиеся со смертью и потерявшие своих близких. В пьесе Ж. Ануй «Эвридика» (1941) присутствует тема невозможности счастья и любви на земле: Эвридика после своей гибели в автомобильной катастрофе возвращается к Орфею – однако он не может простить ей земных грехов и предпочитает сам уйти к ней в загробную жизнь. Любовь на земле превращается в понятие пошлое и обруганное – и смерть в этой пьесе выступает в нехарактерной для себя роли – как торжество любви.

⁶ Маяковский В. Мистерия-Буфф. Клоп. Бая. Пьесы. – М.: Детская литература, 1971. – С. 242.

Этические нормы обретают особую эмоциональную силу при их трактовке с позиций «внешнего наблюдателя», покинувшего мир живых. Одним из наиболее ярких произведений, в котором был актуализирован этот подход, стала пьеса К. Чапека «Мать» (1938). Сам автор следующим образом комментировал свой замысел: «Я думал, что тот, кто погиб за что-то порядочное, не умирает и не исчезает, что он продолжает оставаться здесь, среди нас, своей нравственной ценностью или делом, которое он совершил [...] я еще никогда не писал о мертвых [...] они все время меня окружают и настаивают, упрямы, тихо и страшно на своем. И они живые, страшно живые, полные интереса к своей стране и опасности, нависшей над ней, полные любопытства и беспокойства по поводу того, кто и как продолжает их незавершенное дело»⁷. Так, в пьесе «трое из действующих лиц умирают до начала пьесы, другие трое погибают в первых двух актах. Но все они по-прежнему говорят, по-прежнему интересуются жизнью, по-прежнему принимают близко к сердцу дела живых людей»⁸, – герои (муж и сыновья) после смерти объясняют Матери, что судьба не могла сложиться иначе и принять ее было их долгом. И именно восприятие того смысла, который вкладывают в понятие долга умершие, заставляет Мать ради спасения родины отпустить на войну своего младшего сына Тони... Так призраки могут привносить в жизнь людей осмысленность. Иногда это сопровождается разрушением деструктивных установок человеческого сознания. И тогда погибший во второй мировой войне Михеев с того света просит свою жену Полину вновь обзавестись семьей (в повести 1965 г. Б. Вахтина «Одна абсолютно счастливая деревня», инсценировка которой в 2000 г. была поставлена в «Мастерской Петра Фоменко»). А призрак убитой свиньи в пьесе украинского драматурга М. Лодо «Очень простая история» уговаривает молодую женщину не делать аборт и сохранить ребенка (насчитывается уже несколько десятков постановок, в частности, 2002 г. в театре Содружества актеров Таганки, режиссер Н. Губенко, и 2004 г. в театре им. Вл. Маяковского, режиссер А. Поламишев).

Среди распространенных фантастических сюжетов, достаточно

⁷ Цит. по: Малевич О. Комментарии // Чапек К. Собрание сочинений. В 7 томах. Т. 4. Пьесы. – М.: Художественная литература, 1976. – С. 606.

⁸ Гринберг И. «Мать» Карела Чапека // Литературный современник. – 1939. – № 9. – С. 163.

древних по своему происхождению, – наказание за чрезмерно легкомысленное отношение к загробному миру (в частности, его идею можно найти в различных драматических версиях испанского сюжета о Дон-Жуане⁹, относящегося к XIV в. и нашедшему свое отражение в произведениях Ж. Б. Мольера, В. А. Моцарта, А. С. Пушкина, которые востребованы театром вплоть до настоящего времени). Одна из возможных интерпретаций этой темы в драматургии XX столетия представлена в «Неугомонном духе» (1941) английского комедиографа Н. Коуарда – комедии, которая с большим успехом шла в Лондоне в годы Второй мировой войны и позднее¹⁰, а в России за последние годы была поставлена более чем в десяти отечественных театрах, например, с 1990 г. входит в репертуар театра на Малой Бронной (режиссер-постановщик Ю. Иоффе): возмездие настигает тех, кто ради развлечения играет с загробным миром. Так, общение с призраком приводит к смерти героев пьесы – драматурга Чарльза Кэндэмина, который решил устроить спиритический сеанс с целью подбора материала для своей книги, и его жену Рут. Как смерть героя можно трактовать и финал пьесы «Цуриков» (2003) М. Курочкина (в постановке М. Угарова на сцене московского Центра драматургии и режиссуры – «Трансфер»): герой в рамках туристической поездки решил побывать в аду. Посещение загробного мира – тема традиционная для искусства и нашедшая отражение во многих фольклорных и литературных сюжетах. Причем уже в фольклоре представлены различные варианты последующего развития событий: праведный человек всегда возвращается в мир живых, а неправедный остается в загробном. В указанной пьесе финал неоднозначный: казалось бы, герой вернулся, но обнаружил жителей преисподней у себя дома, что наводит на мысль о том, что сам он уже обрел иную материальность и, если учитывать фольклорный опыт интерпретаций, возвращение это ложное – истинным оно оказалось бы в том случае, если бы Цуриков был человеком хорошим. В таких пьесах возмездие настигает

⁹ Хотя трактовка смерти Дон-Жуана как возмездия за неуважение к умершему, за глумление над ним и над смертью как таковой не является единственной; существуют и другие ее интерпретации – например, рассмотрение в русле фольклорного сюжета «появление мужа на свадьбе у жены»: муж возвращается из царства мертвых и убивает соперника, см.: Агранович С. З., Рассовская Л. П. Отражение архаических пространственно-временных и социально-этических представлений в трагедии А. С. Пушкина «Каменный гость» // Поэтика реализма. – Куйбышев: Куйбышевский гос. ун-т, 1985. – С. 24–47.

¹⁰ Подробнее см.: Захарян С. А. Жанр «театральной фантазии» в драматургии Нозла Коуарда // Жанровое своеобразие литературы Англии и США XX века. – Челябинск: ЧГПИ, 1985. – С. 15–25.

героев за то, что они относятся к смерти шутя, не принимая всерьез потусторонние законы. Именно подобное отношение становится непосредственным поводом для прихода смерти, хотя грехи, проступки человеческие тоже имеют значение.

Важной темой для театра XX века оказывается рассмотрение самого момента перехода людей из мира живых в мир мертвых. Так, в пьесе итальянского автора Л. Лунари «Трое на качелях» (1989), поставленной в Москве в 2004 г. в театре им. А. С. Пушкина режиссером Р. Козаком, герои оказываются в передней того света, выйти из которой уже невозможно. Целый ряд реплик придает христианский подтекст происходящим событиям, в результате чего уборщица, которая говорит: «С сыном моим единственным люди обошлись так жестоко», – воспринимается как богоматерь... Наступление смерти осмысливается и отечественными драматургами. Так, в пьесе В. Шендеровича «Два ангела, четыре человека», премьера которой состоялась в 2002 г. на сцене театра-студии под руководством О. Табакова, на пороге обычной московской квартиры появляется посланец с того света, который должен оформить документы перед отбытием ее хозяина на небеса. А в комедии Н. Воронова «Страсти по Торчалову» (режиссер Л. Дуров, с 1997 г. идет в театре на Малой Бронной) главный герой – политик Павел Максимович Торчалов – после смерти оказывается на пороге другого мира среди представителей различных эпох. Особый интерес вызывает то, что все эти пьесы позиционируются авторами отнюдь не как мистика или фантастика, а как комедии. В этом есть и определенный парадокс, и продолжение традиции. С одной стороны, тема смерти серьезна и требует воплощения отнюдь не в жанре комедии. С другой – исстари существовала традиция осмеяния смерти, «пира во время чумы», благодаря чему происходит обновление человека и страх перед смертью эмоционально преодолевается.

Не потеряла за последние столетия актуальности и демонологическая тематика. Неоднократно на театральных сценах были представлены варианты произведений о Фаусте. Но и в драматургии XX века проблемы взаимодействия с потусторонними силами – преимущественно в лице дьявола – сохраняют свою злободневность. Впрочем, авторы новейшего времени уходят от стандартной темы дьявола как искушителя, жаждущего заполнить душу человека. Чаще он

оказывается персонификацией абстрактных этических категорий, через его фигуру рассматриваются вечные проблемы соотношения добра и зла. Именно в этом ключе затронул проблему М. А. Булгаков, сценическая версия его романа «Мастер и Маргарита» с 1977 г. идет в московском театре на Таганке (режиссер-постановщик – Ю. Любимов). Сходным образом подошел к проблеме англичанин Д. Брайди в своей пьесе «Мистер Болфри» (1943): в ней к католическому священнику является дьявол в обличье кальвиниста и «доказывает, что первопричиной добра является зло, ибо только при наличии отрицательного начала может существовать положительное. Бытие сатаны оправдывает существование бога»¹¹. Т.о., в некотором смысле намечается перемещение образа дьявола из религиозной в этическую сферу, а сама его фигура служит поводом для рассуждений о вечных вопросах бытия.

Следующее направление фантастики, которое не только присутствует в театре XX века, но и стало развиваться преимущественно с этого времени, – фантастика научная. Более широко она представлена в литературе и кинематографе, но и в театре нашла себе место, хоть ее доля по сравнению с пьесами, основанными на мистических сюжетах, значительно меньше.

Обозначим некоторые из возможных театральных сюжетов, основанных на научно-фантастической образности.

Актуальным для культуры XX столетия является критическое отношение к науке, понимание того, что научное знание не является абсолютным; важнейшей с этической точки зрения оказывается тема ответственности ученого за свои разработки. Эти идеи нашли свое отражение в драматургическом творчестве К. Чапека, Ф. Дюрренматта, Б. Шоу... Начиная с 1921 г. пьеса К. Чапека «R.U.R. Россумские Универсальные Роботы» (1920) ставилась не только в Чехии, но также в Англии, Германии, Франции, США, Японии и других странах¹². В ней описан конец человечества, к которому привело восстание роботов (к слову сказать, именно в этой пьесе данный термин был употреблен впервые, хотя сам образ механического человека неоднократно и ранее описывался в искусстве); за повсеместным приме-

¹¹ Гозенпуд А. А. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века. – Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1967. – С. 115.

¹² Никольский С.В. Карел Чапек – фантаст и сатирик. – М.: Наука, 1973. – С. 35.

нением труда роботов на производстве и в быту стояла небольшая группа ученых и предпринимателей. Аналогичный взгляд был близок и Б. Шоу, который в одну из пьес цикла «Назад к Мафусаилу» (1920) ввел образ ученого Пигмалиона, создававшего механические подобию людей, убившие своего творца. Адаптирована для сцены была и схожая по идеям повесть М. А. Булгакова «Собачье сердце»: превращение с помощью науки собаки в человека собаку человеком не сделало. Только на московских сценах одноименная постановка идет с 1987 г. в театре им. Станиславского (режиссер А. Товстоногов) и с 2005 г. в театре на Малой Бронной (в последнем случае спектакль называется «HOT DOG», режиссер-постановщик Д. Петрунь). Во всех этих произведениях мы наблюдаем активную позицию ученых, которые с помощью экспериментов проверяют собственные гипотезы и уже в дальнейшем сталкиваются с негативными последствиями этого. В пьесе Ф. Дюрренматта «Физики» (1961) ученый Мёбиус, напротив, пытается всеми силами скрыть от человечества результаты своих открытий относительно закона всемирного тяготения, поскольку боится, что они будут использоваться с преступными целями, – и ради этого не только добровольно обрекает себя на жизнь в сумасшедшем доме (собственно, там и происходит действие пьесы), но и сам идет на преступление (убивает влюбленную в него медсестру), чтобы гарантировать себе пожизненную изоляцию от людей. Однако эти действия ученого не спасают человечество. Драматург идет дальше своих предшественников и поднимает не только вопрос об ответственности ученых за последствия научных открытий (ее необходимость доказывается самим Мёбиусом на протяжении всей пьесы), но и вопрос сопредельный – о невозможности остановить прогресс. «Все, что человек один раз открыл, не может быть больше скрыто»¹³, – к такому выводу приходит ученый, когда понимает, что все жертвы были напрасными, а его разработки уже внедрены в производство.

Близкой темой, которую затрагивает театр, является невозможность достижения счастья (как общечеловеческого, так и индивидуального) благодаря открытиям науки. Эту тему, в частности, разрабатывал К. Чапек. Она присутствует и в упоминавшейся пьесе «R.U.R.»

¹³ Дюрренматт Ф. Комедии. – М.: Искусство, 1969. – С. 408.

– один из ее героев, Домин, говорит о своем желании видеть человека «владыкой мира». И последствия реализации этой позитивной установки, как мы уже отмечали, оказались весьма плачевны для человечества. В другой своей пьесе 1925 г. «Средство Макропулоса» (на ее основе композитором Л. Яначеком была создана одноименная опера, с 2003 г. идет на сцене Геликон-оперы, дирижер-постановщик Г. Рождественский, режиссер-постановщик Д. Бертман) К. Чапек разрабатывает сюжет, восходящий к древнейшим магическим и алхимическим практикам: поиск бессмертия, которое достигается человеком через употребление особенного эликсира. Однако бессмертие не только не приносит счастья главной героине пьесы Эмили Мартин – оно оказывается столь страшным по своим моральным последствиям, что выслушавшие исповедь Эмили так и не рискуют воспользоваться формулой вечной жизни.

К концу XX века, по мере развития науки, с одной стороны, и усиления тенденций толерантности и культурного релятивизма – с другой, потенциальные изобретения получают иное – позитивное – звучание. В частности, человечные, добрые, думающие роботы действуют во многих кинофильмах последних лет («Я – робот», «Искусственный разум» и др.). И в театре появились спектакли, поддержавшие эту тенденцию. В качестве примера приведем пьесу английского драматурга А. Эйкборна «Отныне» (1987), которая в нашей стране под названием «Синтезатор любви» с успехом идет в театре им. Вл. Маяковского (2002, режиссер Л. Хейфец) и в Красноярском драматическом им. А. С. Пушкина (2003, режиссер-постановщик Б. Уваров). В этой пьесе действие происходит в Англии в недалеком будущем. Главный герой – композитор Джером – стремится сочинить такую мелодию на своем синтезаторе, чтобы каждый услышавший ее проникнулся бы чувством настоящей любви. Но пока музыкант находится в творческом поиске, от него уходят жена и дочь и самым родным существом неожиданно оказывается женщина-робот Нан. Тем самым утверждается, что роботы человечнее людей, и это заставляет зрителей задуматься о своей собственной природе.

Мы перечислили далеко не все тенденции, существующие в театре новейшего времени. Видное место в современной культуре занимают утопии и антиутопии. (Среди наиболее заметных произ-

ведений отечественной драматургии этого рода принято называть пьесы Вл. Маяковского «Клоп» (1929) и «Баня» (1930), впервые поставленные на сцене театра Вс. Мейерхольда.) Использует театр и такой сюжетный ход, как альтернативная история, которая может затрагивать как судьбу целого государства (в спектакле московского театра «Модернь» «Сон императрицы», 2000, автор и режиссер-постановщик А. Максимов, описываются события, которые могли произойти накануне переворота, возведшего Екатерину II на российский трон), так и отдельного человека (несколько раз переигрывает свою жизнь профессор Кюрман в пьесе М. Фриша «Биография», 1967)... Фантастика как культурное явление крайне разнообразна, поэтому и на театральной сцене она может представлять под той или иной маской. Но всегда целью обращения к фантастическому будет стремление – как драматурга, так и режиссера – лучше понять действительность, поднять те проблемы, осмысление которых усиливается благодаря выходу за пределы сиюминутного правдоподобия и достоверности.

Подведем некоторые итоги относительно того места, которое фантастика занимает в театре. Согласно социологическому исследованию «Рынок культурных услуг: публика театра 90-х гг.», наиболее популярный театральный репертуар на две трети состоит из детективов, приключений и фантастики¹⁴. Однако редкий любитель фантастики знает об этом, и редкий театрал признается, что посмотрел на сцене фантастику. Одна из причин, возможно, заключается в том, что любители фантастики и театралы – это различные категории потребителей художественной продукции. Потому при разработке стратегии самопрезентации театра и его репертуара, как правило, в качестве целевой аудитории избирается привычная театральная публика, для которой наличие или отсутствие фантастического элемента в спектакле не принципиально, – а не любитель литературной или кинофантастики, не приученный к театральной условности. Изучая театральную программу, мы практически не встретим определения спектакля как фантастики. Это происходит в очень редких случаях, и чаще всего в репертуаре малопрестижных театров, для которых по-

¹⁴ Экономические основы культурной деятельности. Индивидуальные предпочтения и общественный интерес. В 3-х тт. Т. 1. Рынок культурных услуг: публика театра 90-х гг. – СПб.: Алетейя, 2002. – С. 222.

зиционирование спектакля таким образом – шанс привлечь «нетеатральную» публику.

Поэтому в целом фантастика в театре характеризуется той самой особенностью, о которой изредка начинают мечтать писатели-фантасты, говоря о своем желании выйти из «гетто» и стать частью «большой литературы». В театре сложилась именно эта ситуация. Фантастика – не в «гетто», она – в «мэйнстриме». И при этом для человека, не погруженного в театральную жизнь, фантастика и театр – понятия несовместные, поскольку она прячется за такими определениями, как «комедия» и «трагедия». Оттого-то зачастую и создается впечатление, будто фантастики в театре нет. А ведь это далеко не так.

Александр Фокин (Челябинск, Россия)

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ — ОКНО
В «СВЕТЛОЕ БУДУЩЕЕ»: ЛИТЕРАТУРА, КИНЕМАТОГРАФ,
ИДЕОЛОГИЯ НА РУБЕЖЕ 50-60-Х ГГ. XX ВЕКА**

В XX веке почти исчез жанр классических утопических произведений, которые под покровом художественного текста скрывали бы политико-социально-экономические трактаты. Вместо них монополией на описание далекого и не очень далекого будущего завладевает фантастическая литература. При этом, начиная с Г. Уэллса, фантастическая литература характеризуется соединением двух жанров: социальной и научной фантастики. Особо остро взаимодействие политического и художественного текста возникает в 1961 г., когда принимается курс на построение коммунизма в течение 20 лет и все силы бросаются на выполнение поставленной задачи. Власти необходимы были трансляторы своих идей на население. Ими могли выступать кино и литературные фантастические тексты.

Фантастическая литература как транслятор могла выполнять свои функции гораздо эффективнее, чем сочинения социалистических утопистов прошлого. Поскольку авторы фантастической литературы являлись членами советского общества, они были носителями мировоззрения эпохи и, в частности, коммунистического образа будущего. В силу определенных правил игры в литературном поле авторы концентрировали людские ожидания и, отражая от официального дискурса, возвращали обратно населению.

В атмосфере «оттепели» происходила реабилитация самого понятия утопии, запретного в сталинские времена. Появилось значительное количество научно-фантастических романов, герои которых непременно летали на другие планеты, открывали неведомые миры, социальное устройство коих было тем смутно осязаемым идеалом, формирующимся в эпоху 60-х гг.¹

Ж.-П. Сартр в книге «Воображаемое» отмечает, что представление о будущем может быть как образом чистой, не имеющей отношения к реальности фантазии, так и аспектом настоящего, и зависит

¹ См.: Лиюкумович Е.А. Диссидентская утопия в советском культурном пространстве. Дисс. ... канд. философ. наук. М., 2005. С. 63.

это от того, в какой степени образ будущего влияет на наше актуальное поведение. Всякий прогноз создает картину будущего как воображаемую, но эти картины пытаются достучаться до людей и начать влиять на их поведение – таким образом, нарисованные прогнозами образы обретают свое воплощение и переходят из призрачного океана фантазии на твердую почву поведения. Изначально образ будущего стоит понимать как регулятор человеческого поведения².

Первым произведением в фантастической литературе, касающимся описания коммунистического общества и получившим широкую известность, можно признать «Красную звезду» А. Богданова, хотя формально ее следует отнести к дореволюционной литературе, поскольку опубликован роман был в 1908 г. Следующее произведение, представляющее интерес для данного исследования, — это роман Я. Окунева «Грядущий мир» (1923 г.), первая часть трилогии, куда вошли также романы «Завтрашний день» (1924 г.) и «Катастрофа» (1927 г.). Отражение определенных черт коммунизма можно обнаружить в творчестве А. Беляева. В книгах «Лаборатория Дубльвэ» и «Звезда КЭЦ» описывается не очень далекое будущее, где научно-технический прогресс освободил человека от физического труда, и ему остается только нажимать кнопки.

Видное место в советской фантастике занимает И. Ефремов. С его именем связана первая и самая известная «коммунистическая утопия» — «Туманность Андромеды», выпущенная в 1957 г в журнале «Техника-молодежи», а в 1958 г. изданная отдельной книгой. Действие романа отодвигалось от времени написания на тысячелетия, в последнем варианте И. Ефремов остановился на 30-х вв., что возвестило о смелом прорыве границ фантастики «ближнего прицела»³. И. Ефремов в своих произведениях возрождал традицию литературы как программного документа. И. Ефремов был не только фантастом, но и философом и социальным мыслителем⁴.

Данное произведение быстро было взято на вооружение авторами научно-популярных сочинений о «светлом будущем». Г. Е. Глезерман ссылается на «Туманность Андромеды» И. Ефремова как на

¹ См.: Лиюкумович Е.А. Диссидентская утопия в советском культурном пространстве. Дисс. ... канд. философ. наук. М., 2005. С. 63.

² См.: Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. М., 2004. С. 38, 39.

³ См.: Энциклопедия фантастики. С. 231.

⁴ См.: Фишман Л. Г. Фантастика и гражданское общество. Екатеринбург, 2002. С. 35.

пример будущего, но с оговоркой, что будущее нельзя изобразить⁵. В. Дмитриевский и Е. Брандис указывали конкретные недостатки романа И. Ефремова: спорные представления И. Ефремова о семье, периодизации истории и характере автоматизации производства. Кроме того, писателя упрекали в том, что «люди будущего в его изображении слишком равнодушны к памяти о революционном героизме наших дней. Даже Великая Октябрьская революция, а также имена основоположников марксизма-ленинизма ими нигде не упоминаются»⁶.

С первых страниц романа читатель сталкивается со странными именами персонажей, что объясняется принципом выбора имени в новом обществе («...в наше время, когда имена даются по любому понравившемуся созвучию»⁷). Возникает параллель с традицией брать себе красивые, «культурные» имена в Советском Союзе в 30-е гг. Традиция героизации человека будущего в романе И. Ефремова выражена весьма любопытно. Помимо общего впечатления от героических деяний покорителей космоса и ученых, автор специально вводит двенадцать подвигов Геркулеса, которые должны были совершить юноши при достижении определенного возраста⁸, что явно указывает на героизм каждого жителя будущего. По мнению Л. Г. Фишмана, будущее по И. Ефремову — это цивилизация «сверхчеловеков», для становления которой в Советском Союзе были созданы научно-технические предпосылки, но не было создано предпосылок идеологических и — шире — духовных⁹.

Интересно, что в будущем, изображенном И. Ефремовым, герои воспитываются не в семье, а в коллективе. «Одна из величайших задач человечества — это победа над слепым материнским инстинктом. Только коллективное воспитание детей специально обученными и отобранными людьми может создать человека нашего общества»¹⁰. Стоит вспомнить коллективное воспитание детей на Марсе в произведении А. Богданова. Конечно, это похоже на «казарменный, уравнилельный социализм», от которого советская идеология пыталась отстраниться, но в обществе подобные настроения

⁵ См.: Глезерман Г. Е. *Коммунизм и труд*. М., 1961. С. 48.

⁶ Дмитриевский В., Брандис Е. *Современность и научная фантастика* // *Коммунист* 1960. № 1. С. 71.

⁷ Ефремов И. *Туманность Андромеды*. М., 2004. С. 117.

⁸ Там же. С. 169.

⁹ См.: Фишман Л. Г. *Указ. соч.* С. 37.

¹⁰ Ефремов И. *Указ. соч.* С. 287.

продолжали циркулировать. Зато в борьбе с «вещизмом», а значит и с потребительским отношением к жизни, И. Ефремов стоял на «передовом рубеже». Следующий отрывок из «Туманности Андромеды» не раз цитировался в качестве примера отношения к предметам быта человека будущего, на которого следовало равняться простому советскому гражданину: «Дар Ветер собрал все мелкие вещи, принадлежавшие ему лично, уложил в шкатулку пленки с изображениями и голосами близких и важнейшими записями собственных мыслей. Со стены он снял хроморефлексную репродукцию древней русской картины, со стола – бронзовую статуэтку артистки Белло Галь, похожей на Веду Конг. Все это с небольшим количеством одежды поместилось в алюминиевый ящик с кругами выпуклых цифр и линейных знаков на крышке»¹¹.

Интерес представляет лекция, передаваемая по Великому Кольцу другим цивилизациям. В ней сжато и ясно рассказывалось про основные вехи истории человечества: с момента осознания основных законов общественного развития и объединения усилий миллионов свободных от угнетения людей на основе этих законов, через борьбу с капиталистическим миром – к окончательной победе коммунизма. Приведем несколько отрывков этой лекции. «Но новое общественное устройство не могло не победить, хотя эта победа задержалась из-за отсталости воспитания общественного сознания... Но изменение экономики потребовало очень сложного управления производством и распределением и было невозможно без воспитания общественного сознания каждого человека»¹². Наряду с провиденциальным утверждением о неизбежности победы коммунизма, идея «нового человека» в представлениях И. Ефремова является одной из центральных в построении «светлого будущего». Л. Г. Фишман считает, что главной целью утопического проекта И. Ефремова являлось его желание дополнить официальную коммунистическую идеологию духовным измерением¹³.

Особо отметим другой эпизод. «В древних утопических фантазиях о прекрасном будущем люди мечтали о постепенном освобождении человека от труда. Писатели обещали, что за короткий труд

¹¹ Там же. С. 168.

¹² Там же. С. 46.

¹³ См.: Фишман Л. Г. Указ. соч. С. 37.

– два-три часа на общее благо – человечество сможет обеспечить себя всем необходимым, а в остальное время предаваться счастливому ничегонеделанию»¹⁴. Полемизируя с утопическими сочинениями касательно отношения к труду, автор «Туманности Андромеды» заменяет утопии прошлого своей собственной советской коммунистической утопией. Где труд, в соответствии с официальным дискурсом, должен был быть жизненной потребностью. И. Ефремов признает, что деятельность писателя может влиять на человека и его представления о будущем, однако отмечает при этом некоторую зависимость творчества от надежд и ожиданий людей.

Приведенные в книге П. Вайля и А. Гениса слова И. Ефремова о сроках построения коммунистического общества на рубеже 50–60-х гг. – «Сначала мне казалось, что гигантские преобразования планеты в жизни, описанные в романе [«Туманность Андромеды» – Ф.А.А.], не могут быть осуществлены ранее, чем через три тысячи лет... При доработке романа я сократил намеченный срок на тысячелетие»¹⁵ – указывают, что для советских людей существенен был порядок цифр. Про тысячелетия знали и без И. Ефремова – то, «что когда-то человечество придет к Городу Солнца, алюминиевым дворцам, Эре Великого Кольца. Потрясающе дерзким был срок – 20 лет»¹⁶.

На рубеже 50–60-х гг. в поле фантастической литературы появляются братья А. и Б. Стругацкие, авторы цикла новелл «Полдень 22 в.» – самой масштабной, после «Туманности Андромеды» И. Ефремова, «утопии» в советской литературе. Это широкая панорама далекого будущего, охватывающая многие аспекты жизни – от грандиозной созидательной деятельности человечества на Земле и в космосе до, быта, морали, системы воспитания детей, спорта и досуга, и т.п. В целом, мир «Полдня» представляет собой социальный идеал интеллигентов-«шестидесятников», для которых творческий труд не требует иных стимулов, кроме свободы заниматься им. Поэтому люди будущего у братьев Стругацких мало чем отличаются от людей, правда, лучших людей, рубежа 50–60-х гг.¹⁷.

¹⁴ Ефремов И. Указ соч. С. 46.

¹⁵ Цит. по Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М., 1998. С. 15.

¹⁶ Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М., 1998. С. 15.

¹⁷ См.: Энциклопедия фантастики. С. 538–539.

Кроме того, появлялись произведения менее известных авторов, такие как «Путешествие в завтра» В. Захарченко, «Репортаж из XXI века» М. Васильева и С. Гущева, «Мы – из Солнечной системы» Г. Гуревича¹⁸. Писатели социалистического лагеря тоже привлекались для идеологической подпитки. Так, С. Лем в романе «Магелланово облако» и Я. Вейс в «Стране внуков» представляли свой взгляд на общество и людей будущего¹⁹. Большинство этих авторов, за исключением С. Лема, сегодня практически неизвестны и не могут быть поставлены в один ряд с И. Ефремовым и братьями Стругацкими ни по качеству литературы, ни по влиянию на сознание своих современников. Братья Стругацкие и И. Ефремов, находясь в рамках коммунистического дискурса, не шли бездумно у него на поводу, а пытались дополнить его сообразно своим идеям. Это позволяет отнести их произведения именно к медиаторам, поскольку они занимали промежуточное положение между официальной доктриной и народными стереотипами, взаимодействуя и с теми и с другими.

Заявленная проблематика предполагает и обращение к кинофантастике. В силу своей специфики кинематограф не просто описывает будущее, а наглядно демонстрирует его зрителям. На экране необходимо было показать, как будут выглядеть дома, одежда, машины и т.п. в будущем. При этом визуальные образы должны были быть естественными и ненадуманскими, чтобы не вызывать отторжения у зрителя. Об этом пишет и режиссер экранизации «Туманности Андромеды» Е. Шерстобитов: «Мы знаем, например, как построить дворец Екатерины или простую хату, а как оборудовать каюту капитана звездолета, не знаем, не представляем! Но ведь на экране все должно выглядеть обыкновенным, привычным»²⁰. Возможно, данная трудность, а также сложность производства кинофантастики не позволили на рубеже 50-60-х гг. создать значительный корпус кинолент о будущем, хотя утверждалось, что кино как средство пропаганды и популяризации передовых идей, знаний, опыта коммунистического строительства должно было подняться на более высокую ступень. Планировалось довести производство полнометражных художественных фильмов до 250–300 кинофильмов в год²¹. Наиболее из-

¹⁸ Дмитриевский В., Брандис Е. Современность и научная фантастика // Коммунист 1960. № 1. С. 73.

¹⁹ Там же. С. 71.

²⁰ Шерстобитов Е. Фантастике нужен земной опыт // Советский экран. 1967. № 8. С. 9.

²¹ РГАСПИ. Ф. 586. оп. 1. Д. 6. Л. 35–36.

вестными фантастическими кинолентами в 60-е гг. являлись «Аэлита» (1924 г.), «Комический рейс» (1936 г.), «Планета бурь» (1961 г.) и «Туманность Андромеды» (1967 г.). Однако можно отметить, что жанр кинофантастики в Советском Союзе не был развит, в отличие от США, где 50–60-е гг. являются временем расцвета данного жанра²². Режиссера С. Герасимов, в 1967 г. также говорил о неразвитости жанра: «Сегодня научно-фантастического фильма как явления искусства еще нет»²³.

Почему, не смотря на то, что власть и общество были заинтересованы в появлении кинофантастики, кинематограф существенно отставал от литературы? В то время, как в США рубеж 50–60-х гг. ознаменовался кардинальным прорывом в данном жанре, в первую очередь связным с «Космической одиссеей. 2001» С. Кубрика.

Так, например, А. и Б. Стругацкие на страницах «Советского экрана» называют три проблемы, не позволяющие создать киноленту в жанре фантастики высокого уровня. Это – отсутствие в советском кинематографе талантливого режиссера, сценариста и киноинженера, которые могли бы воплотить в жизнь все возможности фантастики и создать специфику фантастического на экране²⁴. С мнением автором можно согласиться: действительно, это была большая проблема, но её можно было решить.

Основной бедой советской кинофантастики можно считать череду провалов, которую она терпела. Начиная от «приключенческих» элементов в «Человеке-амфибии», которые привлекали зрителей, но отталкивали как критиков, так и чиновников. Через откровенно неудачную экранизацию главной фантастической книги 50–60-х гг. «Туманности Андромеды». До непонимания как советских руководителей, так и массового зрителя фильмов «Сталкер» и «Солярис». Правда, необходимо признать, что А. Тарковский снимал не фантастическое кино, а философские притчи. Таким образом, фантастическое кино было отнесено из разряда «серьезного» в разряд «детского», и в остальной период советской истории кинофантастика ограничивалась приключениями очередных отроков во вселенной.

²² Дашкова Т., Степанов Б. Фантастическое в фильмах Андрея Тарского Солярис и Сталкер // Фантастическое кино. Эпизод первый. М., 2006. С. 317.

²³ Герасимов С. Не найдено главного // Советский экран. 1967. № 8. С. 9.

²⁴ А. Стругацкий, Б. Стругацкий Почему нет кинофантастики // Советский экран 1967 № 3. С. 8.

К этому стоит добавить, что всплеск интереса к кинофантастике в 60-е гг., совпавший с эпохой «развернутого строительства коммунизма», в дальнейшем, с переходом к «развитому социализму» потерял свою идеологическую подпитку. Всё вместе это привело к ситуации, что рубеж 50–60-х гг. можно назвать началом «золотого века» советской литературной фантастики, и «сумерками» кинофантастики, которая, к сожалению, не смогла достичь уровня ни литературного жанра, ни уровня зарубежных коллег. Людям уже не нужно было «светлое будущее», им необходимо было спокойное настоящее. Таким образом, с завершением эксперимента по построению коммунизма и для советской кинофантастики наступает период «застоя».

Юлия Шкурко (Нижний Новгород, Россия)

СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ НЕСОИЗМЕРИМОСТЬ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ И ФУТУРОЛОГИИ

Стало уже общим местом, говоря о творчестве французского писателя Жюль Верна, указывать на его точные предсказания технических новшеств. Подводная лодка, самолет, вертолет, буровая техника, ракета и полеты в космос – вот далеко не полный перечень тех изобретений, сегодня ставших обыденностью, которые впервые были описаны в его произведениях. Ж. Верн, конечно, не единственный писатель, который отличился своими предсказаниями. При желании в любом научно-фантастическом произведении можно отыскать описания будущего науки, техники и общества. Другое дело – далеко не все из предсказанного писателями-фантастами (это, на верное, и хорошо), впоследствии воплощается в жизнь.

Научная фантастика схожа с футурологией именно в описании будущего состояния общества, рассматриваемого в связи с развитием науки и техники. На это обстоятельство неоднократно указывали как сами футурологи, так и писатели-фантасты. Однако, несмотря на очевидную предметную связь, дальше взаимной симпатии дело так и не пошло. Футурологи всерьез не воспринимают «прогнозы» писателей-фантастов, хотя порой и упоминают их в своих работах. А претензии отдельных писателей (к их чести не очень многочисленные) на статус оракула, в большинстве своем, остаются без внимания со стороны профессионального сообщества.

При одинаковом предмете изучения/размышления научная фантастика и футурология обладают различными социологическими характеристиками, которые делают их несоизмеримыми, что во многом и объясняет, почему представители этих областей не взаимодействуют друг с другом в прогностических целях.

Основной задачей научного прогнозирования является предвидение будущего. То, насколько точны такие прогнозы, напрямую зависит как от мастерства прогнозиста, так и от применяемых им методов. Писатель, как правило, не пользуется никакими научными методами, описывая фантастическое будущее. Опираясь на собственный жизненный опыт и на свои знания, он интуитивно описы-

вает будущее. От футуролога ожидают (научное сообщество, правительственные органы, бизнес-корпорации и пр.), что он даст точные ответы на конкретные вопросы относительно развития событий в будущем, разработает точный прогноз. От писателя ожидают (читатели), что он ярко и художественно опишет будущее, при этом никто от него не ждет точного прогноза развития событий. Спрос с писателя и с футуролога различен. Различный заказ. Писатель рискует своей литературной репутацией, тогда как футуролог на кон ставит свое научное будущее.

Социологические особенности научной фантастики и футурологии

Параметры для сравнения	Научная фантастика (в «жесткой» форме)	Футурология (научно-технологическое и социальное прогнозирование)
Цель	Описание литературными средствами будущего состояния общества, науки и техники	Прогноз развития событий
Средства	Интуиция и экстраполяция	Один (или несколько) методов прогнозирования
Потребители	Читатели из разных социальных слоев	Целевые аудитории (правительственные органы, экспертные сообщества, корпорации, научное сообщество и т. д.)
Сфера использования	В образовательных рекреационных и познавательных целях	Для принятия решений на разных уровнях
Критерии оценки	Литературные	Научные
Форма представления	Литературное произведение	Отчет, доклад, монография
«Причина» (заказ) появления на свет	Желание изложить свое видение будущего	Заказ со стороны целевой аудитории

Мы видим, насколько различны социологические характеристики научной фантастики и футурологии. Они по-разному реализуют одну и ту же прогностическую функцию: писатели и футурологи в разной форме представляют свой прогноз, у них разные аудитории, научная фантастика и футурология воспринимаются как источник различной информации и, соответственно, прогнозы фантастов и футурологов по-разному используются.

Прогноз, сделанный С. Лемом, появляется в форме научно-фантастического произведения и публикуется тиражом несколько тысяч экземпляров. Тогда как прогнозный отчет футуролога (группы прогнозистов или «фабрики мысли») имеет, как правило, меньший тираж и другую целевую группу (правительственные органы, бизнес-корпорации и проч.). Аудитория Лема другая. В нее входят люди из разных слоев населения (возможно, и те, кто входит в целевую группу футурологов). Различны цели, с которыми делаются прогнозы. Писатель, в конечном счете, отдает себе отчет в том, что широкое воздействие на развитие событий, если и возможно, то только косвенно. Футуролог делает свой прогноз, рассчитывая на то, что он будет учтен теми, кто формирует политику в области развития общества, науки и техники.

Оправдан ли вопрос, который периодически поднимается на страницах прогностической литературы о потенциальной пригодности научной фантастики для целей прогнозирования¹? Несмотря на очевидные отличия научной фантастики и футурологии, ответ на данный вопрос положительный. Однако было бы неоправданным ставить на одну планку научную фантастику и научно-технологическое прогнозирование в силу их очевидной (теоретической, методологической и социологической) несоизмеримости. Поэтому нет никаких оснований рассматривать научную фантастику как единственный источник футурологической информации и самостоятельный метод

¹ Например, в классической работе по прогнозированию американца Эриха Янча, посвященной описанию методов и специфики научно-технологического прогнозирования [4], научная фантастика отнесена к разряду одного из методов прогнозирования. При этом сказано: научная фантастика «потенциально отчасти полезна» для целей «высокого уровня (национальные, социальные и т. д.)», однако как метод «не апробирован» [4, С. 152]. Янч написал так почти полвека назад. До сих пор остается не ясным, каким образом можно использовать научную фантастику в футурологии – нам неизвестны специальные исследования, посвященные данному вопросу. В современных работах по прогнозированию все ограничивается упоминанием научной фантастики в качестве потенциального источника прогнозного знания и собственно одной из первых форм технологического прогнозирования [См., напр., 1].

исследования будущего, с использованием которого можно сделать прогноз. Наиболее оправданным способом применения научной фантастики (с точки зрения научной эффективности) является привлечение фантастов в качестве экспертов при разработке сверхдолгосрочного поискового прогноза (на 50 и более лет). Возможен вариант использования уже готовых научно-фантастических произведений в качестве сценариев в прогнозировании.

Собственно говоря, опыт привлечения писателей-фантастов для целей сверхдолгосрочного прогнозирования уже имеется. Так, в знаменитом прогнозе американской корпорации РЭНД, который был сделан в 1964 году, в качестве экспертов были приглашены несколько американских писателей (А. Кларк, А. Азимов и др.). Неизвестно, насколько их мнения и оценки оказали влияние на точность данного прогноза, однако, сегодня уже сбылась почти половина предсказанного экспертами в данном прогнозе...

Впоследствии писатели-фантасты (правда, не слишком часто) приглашались для экспертной оценки будущего состояния общества. Как правило, это происходило с подачи СМИ. Наиболее известны в этом отношении футурологические эссе и интервью С. Лема, А. Кларка и А. Азимова. Наряду с Ж. Верном и Г. Уэллсом, они являются и наиболее цитируемыми в футурологии. Все перечисленные авторы рассматривали прогноз в области развития науки и техники в качестве основной задачи при написании большинства своих произведений, которые, конечно, сразу же переставали быть только таковыми, превращаясь в межкультурный феномен на стыке науки и литературы.

Писатели своими научно-фантастическими работами способствуют созданию определенной информационной среды, в которой фантастические идеи как будто становятся нормой. А, как хорошо известно, если какая-то возможность признается в качестве реальной (пусть только в литературном или медийном формате), то мы оказываемся подготовленными к ее реализации в действительности. Таким путем разрушается психологический барьер, затрудняющий поиск в «запрещенной» нынешним состоянием науки области. Подобный феномен был обыгран и в научной фантастике, например, в рассказе американца Р. Ф. Джоунса «Уровень шума» (1952) [2]. Однако проследить связь (влияние) между научно-фантастическими

идеями и изобретениями, открытиями ученых практически невозможно. Поэтому было бы ошибкой говорить, что именно «изобретение» спутника Артуром Кларком привело конструкторов к мысли создать данный космический аппарат в реальности. Таких прямых влияний, наверное, и нет.

Возможно, скептики вообще усомнятся в правомерности сравнения, которое мы проводим выше. Наука (футурология) и ненаука (литература) – можно ли их сравнивать? Между ними нет общего пространства, позволяющего корректно провести сравнение. Однако применительно к научной фантастике это не совсем так. Действительно, научная фантастика делается по другим правилам, чем научный прогноз. Если применять к этой области язык науки, то можно заметить, что в основе фантастического описания будущего лежат метод интуиции (который является основой экспертного метода) и экстраполяции (продолжение наблюдаемых сегодня тенденций в будущее). Интуиция, позволяющая выйти за рамки экстраполяции и предсказать (почувствовать) принципиальные открытия в области науки и техники, и, тем более, метод экстраполяции применяются в научном прогнозировании. Понятно, что в отличие от футурологов, никто из фантастов строго и методично не выстраивает экстраполяционные кривые на основе анализа большого количества закономерностей, которыми характеризуется развитие конкретной технологии. Скорее и этот процесс тоже протекает в интуитивной форме. А что касается интуиции, то она есть как у ученого, который привлекается в качестве эксперта для создания научного прогноза, так и у писателя. Вот только кто из них окажется более прозорливым?..

Важно помнить и о таком моменте. Область научно-фантастического «прогнозирования» крайне разнородна. Среди писателей-фантастов, действительно, есть те, кто занимает промежуточное положение между футурологией и научной фантастикой. Наиболее ярким примером таких фантастов-футурологов последних лет являются упомянутые выше писатели – Артур Кларк, Айзик Азимов и Станислав Лем. Помимо собственно литературных произведений, в которых раскрываются тайны будущего и проигрываются варианты этого будущего, все они создали специализированные работы футурологического характера: «Черты будущего» (А. Кларк), «20 июля 2019 года. Жизнь в XXI веке» (А. Кларк), «Сумма техноло-

гии» (Ст. Лем), «Прогноз развития биологии на 2040 год» (Ст. Лем) и др. Всех этих авторов мы относим к первому типу писателей – фантастам-футурологам. Их основные особенности таковы:

- они претендуют на то, чтобы их научно-фантастический прогноз по статусу и значимости был приравнен к научному прогнозу;²
- им свойственна точность в оценке сроков осуществления того или иного прогноза, которые в их произведениях четко датированы;
- в их произведениях подробно описывается научное или технологическое новшество и его социальные последствия;
- в создаваемых ими произведениях литературный антураж является второстепенным, главное – описание будущего.

Второй тип писателей-фантастов, работающих в жанре научной фантастики, это те писатели, которые;

- всячески предостерегают критиков от рассмотрения их литературных произведений в качестве прогнозов;
- оценивают свои работы по литературной, а не по футурологической шкале; иными словами, для них самих значение имеет литературная и культурологическая ценность произведения, а не его научно-прогностический эффект;
- основным считают не точное описание фантастической научно-технологической идеи, а решение литературных задач, которые в силу профессии решает любой писатель, в каком бы жанре он не работал: ясное изложение замысла произведения оптимальными литературными средствами;
- используют фантастические (прогностические) идеи в качестве антуража.

Несмотря на то, что «прогнозы» содержатся в произведениях как первых, так и вторых писателей, если и имеет смысл ставить вопрос об использовании научно-фантастических прогнозов в футурологии, то его нужно относить к произведениям писателей только первого типа, которых мы называли фантастами-футурологами. Разумеется, никто не спорит с тем, что и в произведениях писателей второго типа – просто фантастов, можно найти массу интересных фантастических

² В этом отношении очень показательны последние работы С. Лема (например, «Тайна китайской комнаты» [3]), в которых он подводит итог своему творчеству и оценивает его отнюдь не с точки зрения вклада в развитие мировой литературы, а с позиции футуролога, говоря о том, что уже сбылось, а что только сбывается.

идей относительно будущего состояния науки, техники и общества, а некоторые из них находят свое воплощение в будущем. Однако такие фантастические произведения, в которых прогноз является чем-то случайным, побочным и неосновным, ничем не отличаются от «прогнозов», которыми пестрят СМИ, и они не выходят за рамки обывательских фантазий. Анализ всевозможных прогнозов и ожиданий, которые присутствуют в общественном сознании, безусловно, интереснейшая социологическая задача. Однако она имеет самостоятельное значение, и совершенно очевидно, что такие прогнозы не обладают тем же прогностическим потенциалом, что и научные прогнозы! То же самое можно сказать и о научной фантастике.

Научная фантастика (отдельные ее произведения) сегодня нередко помещается в футурологический контекст. Никто из футурологов, конечно, не рассматривает прогнозы фантастов в качестве серьезных прогнозных разработок, да, и в силу их создания писателями-фантастами, к ним и не применяются научные мерки оценки качества интеллектуальной продукции. Использование (присутствие) таких фантастических прогнозов в контексте футурологии и футурологических работах – скорее игровой момент: попытка показать всю сложность прогнозирования отдаленного будущего, что легко достигается посредством описания фантастических перспектив, о которых говорят фантасты и которые не всегда легко вывести из текущего уровня развития науки и техники. Это прогнозы «скачков» в развитии науки и техники. Они удивляют, поражают воображение, а порой и сбываются! Когда это происходит, то и возникает эффект футурологического плацебо – формируется в футурологии, а особенно среди читателей, вера в способность писателей литературными средствами предсказывать будущее.

Несмотря на то, что при сравнении научно-фантастических сценариев и научных прогнозов перевес по числу предсказанных и сбывшихся научно-технических прорывов на стороне науки, единичные сбывшиеся фантастические прогнозы настолько поражают воображение (наука не смогла предсказать то, что предсказали фантасты!), что вольно или невольно за научной фантастикой закрепляется репутация прогностического жанра литературы. Вклад в создание такой репутации вносят как сами писатели, фантазирующие на разные темы будущего состояния общества, так и футурологи и ученые,

которые задним числом ссылаются на прогнозы фантастов, которые они сами просмотрели!

Однако никто из футурологов методичным и систематическим образом не использует научную фантастику в футурологических работах. Да это, наверное, и нецелесообразно – неоправданно с точки зрения затрат на обработку научно-фантастических текстов в сопоставлении с туманными перспективами, которые открываются при инкорпорировании фантастических идей в научные прогнозы. Научная фантастика, которая как будто строится как фантазия на тему развития в области науки и техники, не выполняет прогностическую функцию. Предсказывая время от времени будущее, она мало кем рассматривается как источник прогнозной информации.

Получается, что знание о будущем содержится в разных информационных сегментах общества, в том числе, и в научно-фантастической литературе. Задним числом проводится оценка прогностического потенциала научной фантастики. И тогда сами писатели-фантасты начинают претендовать на статус оракула, а отдельные футурологи, отдавая должное их фантазии, упоминают их прогнозы и их имена в своих прогнозных разработках. Несмотря на это, научная фантастика не является источником основательной прогнозной информации для научного прогнозирования. Да – она раскрепощает мышление, подталкивает читателей (в том числе и представителей исследовательского сообщества) к определенным решениям, является важным фоновым элементом, который оказывает определенное воздействие на те картины будущего, которые «присутствуют» в массовом сознании. Она создает определенное умонастроение в обществе. И, как элемент информационного фона, она должна учитываться в прогнозировании, если только это оказывается оправданным с точки зрения процедуры разработки прогноза. Кроме того, как мы уже отмечали, научная фантастика как элемент информационной среды, один из многих источников, из которого ученый черпает информацию, вносит свою лепту в тот багаж знания, с которым он приступает к своей профессиональной работе. Самым адекватным способом использования научной фантастики в прогнозировании является приглашение фантастов-футурологов для работы в качестве экспертов или для написания сценариев будущего.

Несмотря на отмеченную несоизмеримость научной фантастики и футурологии, остается непроясненным такой момент: представим себе, что Станислав Лем и некий футуролог Х в один и тот же год делают свой прогноз относительно развития интеллектуальных технологий. Прогноз этот, по сути, одинаков. Прогноз сбылся. Кто – профессиональный футуролог или профессиональный писатель – может претендовать на пальму первенства в предсказании будущего? И как понять, чей прогноз осуществился?..

Список использованной литературы:

1. Бестужев-Лада И. В., Наместникова Г. А. Социальное прогнозирование. Курс лекций. М.: Педагогическое общество России, 2002.
2. Джоунс Р. Ф. Уровень шума // Американская фантастика: В 2 т. Т.1 / Пер. с англ.; Сост., вступ. Ст. Е. Парнова. М. ТЕРРА, 1997, С. 314–345.
3. Лем С. Тайна китайской комнаты // Лем С. Молох. М.: АСТ: Транзит-книга, 2005.
4. Янч Э. Прогнозирование научно-технического прогресса / Пер. с англ. и общ. редакция Д. М. Гвишиани. М.: Изд.-во «Прогресс», 1974.

ПРИРОДА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ПРОЗЕ Е. П. ГРЕБЕНКИ

Переживание мифа как реальности для XIX века – отживающая традиция, которую поддерживает и развивает в своем творчестве русско-украинский писатель Евгений Павлович Гребенка (1812–1848 гг.).

С явлением фантастического связана проза раннего периода творчества Гребенки. Активно писатель работает в этом направлении в 1830-е – начале 1840-х. В это время он пишет ряд произведений в жанре предания или были (эти жанры, как я полагаю, носят синонимичный характер). Причем, Гребенка зачастую самостоятельно отмечает жанр произведения в качестве подзаголовка: «Страшный зверь. Народное предание» (1835), «Двойник. Быль» (1837) и т.д. Такого рода указание на жанровую принадлежность произведения позволяет писателю перевести авторское слово в область устной прозы, характеризующейся, по мнению В. П. Аникина, «соединением исторической, бытовой, религиозной (самобытной мирской и христианской) и художественной трактовок жизненных тем» [1, С. 271]. Находящаяся в положении подзаголовка жанровая характеристика произведения определяет правила подхода читателя к тексту. Таким образом, художественное высказывание – в случае с Гребенкой – представляет парадоксальное явление, которое разрушает привычное отношение автор–произведение, придавая сочинению статус внеавторского происхождения. К тому же жанр предания устанавливает границы аутентичного повествования, за которым, на первый взгляд, не может стоять вымысел. С другой стороны, именно благодаря подзаголовку произведения, отмечающему его жанровый характер предания, автор может замаскировать вымысел под действительность, выдать его за таковую.

В отечественном литературоведении жанру предания посвящено не одно исследование (см. работы Н. И. Костомарова [2], С. Н. Азбелева [3], Н. А. Криничной [4], Ю. Г. Круглова [5], В. К. Соколовой [6], В. П. Аникина [1] и др.), тем не менее на сегодняшний день в науке нет сложившейся теории этого жанра, в связи с чем нет и общепринятого определения предания. Мы можем наметить лишь ряд признаков, более или менее для него характерных.

По справедливому замечанию В. К. Соколовой, предание удовлетворяет «потребности народа осмыслить свое прошлое и настоящее» [6, С. 9]. В этом, по-видимому, заключена целевая установка предания – объяснить, сделать ясным то, что трудно высмотреть «под слоем времени». Потому сам акт рассказа о прошлом непременно должен быть следствием определенной особенности настоящего времени. Иначе говоря, безотносительно к настоящему времени о прошлом не рассказывается [7]. Эту же специфическую черту предания отмечает и В. П. Аникин, указывая на ретроспективный характер рассказа и эпическую форму его повествования, что, безусловно, преследует также и иную цель – установку на истинность высказывания. Зачин предания типа «Давным-давно...», «В давние времена...», «Старые люди говорят...» и т.п. помогает оформить художественное высказывание как несомненную правду и перевести вымысел в сферу действительного. «Достоверность сообщения, – как пишет В. П. Аникин, – не подлежит сомнению, так как поддерживается авторитетом старины – традицией, каким бы маловероятным предание ни было само по себе» [1, С. 271].

Получается, что сам жанр предания, ориентированный на изображение подлинной действительности, является нефантастическим по своей природе. Фантастическое в предании не может быть целью изображения, а фантастика только тогда воспринимается как художественный вымысел, когда она осознается как таковая. Включенная в рассказ о прошлом, она нейтрализуется за счет апелляции к настоящему, воспринимаемому в качестве очевидной данности, полностью лишенной вымысла. Любая форма фантастического в предании – прежде всего форма неосознанно-художественного отражения действительности. Фантастика в предании в таком случае является частью «повествования, нацеленного на воспроизведение и объяснение реально существовавших фактов», она «заменяет правильное объяснение фактов там, где нет знания о подлинном свойстве реальности или вследствие отдаленности событий от современности, или вследствие предвзятости, особого, субъективного желания людей видеть в прошлом то, что им хочется видеть, а не то, что было действительно. <...> Что же касается субъективной предвзятости в воспроизведении прошлого, то этот момент – порождение особого отношения людей к своему прошлому» [8, С. 209]. Следовательно, фантастика в предании ни

в коей мере не претендует на роль выдумки или идентификации ее как таковой и менее всего стремится быть опознанной в этом качестве.

Однако если говорить о предании как явлении художественного порядка, а не как фольклорном жанре, необходимо помнить, что, в отличие от фольклора, где все жанры отделены друг от друга, в пространстве художественного произведения действуют иные законы.

Произведениям Гребенки присущ своеобразный жанровый синкретизм. Зачастую писатель сознательно смещает границы между жанровыми структурами, вводя в художественную ткань элементы, совсем не свойственные преданию. Его произведения представляют собой не «чистую» структуру народного предания, а «гибрид» предания и сказки (как правило, бытовой или волшебной ее разновидности) с вкраплением инородных элементов, присущих притче, песне или причету.

В качестве примера рассмотрим произведение «Страшный зверь», структура которого представляет своеобразную контаминацию волшебной сказки и библейской истории о Каине и Авеле.

На первый взгляд, произведение идентифицируется как сказка. Жил один богатый казак по имени Иван добрый человек, и было у него два сына. Однажды в его сад повадился огромный вепрь, который стал производить сильные опустошения, подрывая плодовые деревья. Отец пообещал половину своего богатства тому, кто убьет дикого зверя. В первую ночь отправился в сад на ловлю вепря старший сын. Заснув и проспав всю ночь, он возвратился ни с чем. Во вторую ночь в сад отправился младший брат и хитростью смог победить вепря. Но когда он возвращался домой с добычей, на пути его встретил старший брат, который, убив его, забрал себе добычу, а тело его закопал у дороги. Через год на могиле младшего брата вырос болиголов, из которого пастух сделал дудочку и когда начал на ней играть – дудочка рассказала ему (а затем и всему свету) голосом убитого историю о том, как и почему старший брат совершил преступление. В итоге – старший брат сознается в братоубийстве, раскаивается – «Прости меня, о родитель мой! и прекрати жизнь, давно для меня тягостную, – простонал он. – Я недостойн смотреть на свет божий: алчба к золоту подавила во мне любовь родственную; я убил невинного брата, и кровь его вызывает ко мне!» [9, С. 224] – и мучительно проводит свои дни в изгнании.

Вследствие «инертного» прочтения произведения в русле волшебной сказки у читателя возникает чувство фантастического вымысла. Цепь событий, выстраиваемая Гребенкой, до некоторого момента повторяет событийную структуру волшебной сказки. Отход от сказочной структуры в произведении обнаруживается лишь на заключительном этапе. В тот момент, когда, по закону сказки, происходит чудесное воскресение героя, Гребенка отступает от традиционной сказочной структуры и вместо чудесного воскресения фиксирует смерть героя. Таким образом, сказочность меркнет перед жестокой, нефантастической действительностью и – в конечном счете – «умирает» в глазах читателя.

За счет преодоления сказочной структуры в пользу действительности в предании Гребенки происходит смещение центра событийного изображения. Главным событием произведения становится не победа младшего сына над страшным ведем и преодоление им препятствия или испытания (чего обычно требует сказочный сюжет), а акт братоубийства, который рассматривается писателем как действительное, невымышленное («неслыханное в Украине») событие. При этом важнейшим концептуальным элементом (недопустимым для структуры волшебной сказки) в предании выступает понятие греха. Грех осмысливается как «излом», момент отклонения от истины, выводящий мир из сферы мистического содержания и сопровождающийся переживанием героем чувства вины (что совсем несвойственно сказке). Так, изображение событий, развивающихся сначала по схеме сказочной горизонтали, затем переориентируется на христианскую вертикаль. При этом финал предания, примиряя фантастический сюжет с действительностью, обнажает изначально скрытый в структуре «Страшного зверя» притчевый механизм, который пронизывает всю структуру произведения с начала и до конца. Художественный мир гребенковского предания, таким образом, притчеобразен и строится «по мотивам» библейского мира. Характерная для притчи ситуация религиозно-поучительного содержания просматривается в структуре многих произведений Гребенки («Рассказ» (1833), «Мачеха и панночка» (1838) и др.) [10].

Поиск гармонии в мире обращает писателя к постановке проблемы веры, относящейся к сфере сверхъестественного. Гребенку интересует живой мир, живая природа, т.е. мир фантастический, как

он дан в народных мифах. И этот фантастический мир в произведениях Гребенки имеет ярко выраженные языческие черты [11]. В первую очередь, это касается образа природы. Природа у Гребенки – лицо действующее. Ее описанию уделяется особое внимание (можно даже говорить о следующем алгоритме описания природы: солнце – небо [серое/голубое, облака/безоблачность, гром/молния] – поле/лес – птицы – звери). Пространственный мир писатель выстраивает сверху вниз, сплетая воедино все его элементы, организуя целое. Герой в таком мире – порождение природы, ее элемент. Он кровно причастен к ней. В «Путевых записках зайца» (1840–41, далее – «ПЗЗ») полевой сверчок, повстречавшийся зайцу, говорит: «Как я рад, что имею удовольствие видеть на нашем поле иностранного зверя – сына рощи и лесных пределов» [12, С. 26].

Природный (естественный) мир понимается Гребенкой как идеальный и целостный, все его элементы согласуются друг с другом. Человек же, образовавшись, отделился от природы и установил в ней пределы, создал свой, противоестественный мир. Примечательно, что в «ПЗЗ» все звери говорят на общем универсальном зверином языке, который понятен практически всем, кроме людей. Заяц не поедается волком, так как может с ним договориться (т.е. язык его спасает среди своих), но погибает от руки человека. «Заячий» (сакральный) мир «ПЗЗ» оказывается своеобразным «зазеркальем» действительного, человеческого мира. Характерно обыгрывание Гребенкой понятий «дикий» и «образованный»: образованным в «ПЗЗ» называется дурак, а дикость является признаком ума. С этим связана историософия Гребенки: человек поступает правильно, когда не вступает в спор с природой. Животное живет в гармонии с природой, потому оно умно, а человек, спорящий с природой, глуп: «Нет, кто что ни говори, – заявляет в «ПЗЗ» заяц, – а, по-моему, полевой сверчок – умнейшее насекомое: чего он не знает, чего он не ведаёт! Запечного сверчка я не уважаю; но полевой – дичайший зверь!» [12, С. 32].

Языческий характер фантастических образов в произведениях Гребенки прослеживается в поведении и роде деятельности героев. Так, например, в «ПЗЗ» волк ест перед боем землю, чтобы набраться от нее силы (аллюзия на языческий культ земли): «Чем более в нас весу, тем быстрее и легче мы душим сильных животных. Я сегодня очень легок! – и с этим словом он начал есть землю.

<...>

– Хвост приподнялся?

– Висит, как палка.

– Плохо! – И волк начал есть землю во весь рот» [12, С. 40–41].

«Нелепая песнь» полевого сверчка, обращенная к солнцу, также восходит к языческой культуре [12, С. 25]. Но что самое интересное, так это фигура рассказчика в произведениях Гребенки, представляющая собой своеобразный элемент их «языческой поэтики».

В язычестве было такое сословие как волхвы-кошуны, или сказители мифов. Их функция заключалась в сохранении народных легенд, рассказывании. Считалось, что они наделены священной силой, являются потомками мифологических героев, великих шаманов, знают язык зверей, понимают природу. В «ПЗЗ» с волхвом ассоциируется дедушка: «Дедушка, дедушка! – закричишь, бывало. – Завтра поедем в степь наберем полевой клубники».

– Нет, – отвечает дедушка, – завтра будет дождь.

– Отчего же? Вы шутите, только меня пугаете. На небе ни облачка, откуда взяться дождю.

– А что говорят на реке лягушки?... Прислушайся.

«Шутит дедушка», – подумаешь и ляжешь спать, мечтая о завтрашнем дне... <...> Назавтра проснешься, скорее к окну – так и руки опустятся: откуда набрались серые тучи и заволокли чистое небо...» [12, С. 10].

Повествование у Гребенки, как правило, передается персонажируемому лицу, одному из героев рассказываемой истории. В тех же «ПЗЗ», например, повествование открывается рассказом автора о своем дедушке, знающем язык животных, о том, как он нашел «лапопись» зайца. Затем перед читателем возникает текст самой «лапописи» в переводе дедушки, снабженный обстоятельным филологическим комментарием. Таким образом, получается, что заяц рассказывает о себе сам. В этом – особенность гребенковского повествования: фантастическая история всегда рассказывается определенным лицом, участником истории, с которым знаком автор, но не самим автором. Примечательна в этом отношении концовка «ПЗЗ» с указанием на одну историю, переведенную дедушкой, которую автор обещает со временем напечатать: «Покойный дедушка, переводя записки зайца, перевел из них множество эпизодов, не идущих к истории зайца, но очень

любопытных, например: Сказание синицы о том, как полевой сверчок управлял муравейником и что из того произошло и т.п. Если понравятся людям простые, нехитрые приключения, чувства, бедствия и радости зверей и всяких животных, то я со временем напечатаю еще несколько переводов моего двоюродного дедушки» [12, С. 50].

В цикле «Рассказы пирятинца», за исключением первого произведения «Двойник», переадресации повествования какому-либо лицу не происходит. Однако само название цикла уже превращает все включенные в него произведения в истории, рассказанные определенным, конкретным лицом. Можно предположить, что сам Гребенка как автор в этом случае идентифицирует себя с языческим волхвом-кошунуном, осознавая повествование как свою творческую задачу. Надпись «Рассказы пирятинца, Е. Гребенки» (как было обозначено в первом издании 1837 года) «превращает» писателя в рассказчика, в условного героя, от лица которого ведется повествование. Автор в таком случае «сливается» со своим словом и идентифицируется с голосом, озвучивающим историю. Сама же история представляется вне его как конкретного субъекта [13].

Мифотворчество Гребенки – это попытка не создать свой художественный мир, а объяснить мир реально существующий, всем известный мир, в котором живут и автор, и читатель. В своих произведениях Гребенка посредством народных образов объясняет читателю мир, как он есть сегодня. Мир сегодняшней, по Гребенке, – это мир во грехе, мир, переживший распад гармонии. Потому Гребенку интересует определенный круг тем, с которыми он работает в своих произведениях. Прежде всего, это человеческие пороки, маркированные в священном писании как «смертные грехи»: братоубийство, зависть, корыстолюбие и т.п. Конечными событиями многих произведений Гребенки являются свадьба или похороны, актуализирующие контрастные мотивы жизни/смерти, единения/распада. С этими мотивами связана ведущая идея Гребенки – идея теряющегося времени и связанного с ним дурнеющего мира: течение времени есть вместе с тем и его разрушение, разрушение истории и мира вообще.

Гармония мира, по мысли Гребенки, находится в мифе, поскольку только в нем устанавливается равенство между всеми элементами действительности. Вера народная (языческая и христианская) уравнивает в правах реальное и фантастическое и обращает человека к

переживанию мифического как реального. Таким образом, фантастика у Гребенки преобразует действительность вне оторванности от нее.

Список использованной литературы:

1. Аникин В. П. Русское устное народное творчество. М.: Высшая школа, 2001.

2. Костомаров Н. И. Предания первоначальной летописи в ображениях с русскими народными преданиями в песнях, сказках и обычаях // Костомаров Н. И. Собр. соч. СПб., 1904. Т. 13. С. 15–38.

3. Азбелев С. Н. Отношение предания, легенды и сказки к действительности (с точки зрения разграничения жанров) // Славянский фольклор и историческая действительность. М.: Просвещение, 1965. С. 5–25.

4. Криничная Н. А. Русская народная историческая проза: Вопросы генезиса и структуры. Л.: Наука, 1987. С. 45–60.

5. Круглов Ю. Г. Русское народное поэтическое творчество. Л.: Просвещение, 1987. С. 118–131.

6. Соколова В. К. Русские исторические предания. М.: Просвещение, 1970.

7. Обращаясь к прошлому, предание устанавливает взаимную, двустороннюю связь, своеобразный «мост» между ним и настоящим. Ср. противоположный случай – сказка, для которой характерен рассказ о прошлом без его отношения к настоящему. Если предание подчеркивает дистанцию между временем самого рассказа и временем его рассказывания, то для сказки эта граница непринципиальна. Д.С.Лихачев, анализируя хронотоп сказки, отметил: «...мы никогда не знаем – далеко ли отстоит сказочное действие от времени, в котором сказка слушается. Сказка начинается как бы из небытия, из отсутствия времени...» [Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Л.: Худож. лит., 1987. Т. 1. С. 509]. В отношении же предания все обстоит иначе: в предании время не просто присутствует, оно организует события, фокусируя их в определенной точке.

8. Аникин В. П., Круглов Ю. Г. Русское народное поэтическое творчество. Л.: Просвещение, 1987.

9. Гребінка Є.П. Твори у трьох томах: Наукова думка, 1980. Т. 1.

10. В притче фигурируют герои, лишённые каких бы то ни было индивидуальных черт. Имена их, как правило, не называются. Ср.: «У

одного человека было два сына...» (Притча о двух сыновьях – Мф. XXI, 28), «Некоторый человек шел из Иерусалима в Иерихон...» (Притча о благодетельном самарянине – Лк. X, 30), «Один человек насадил виноградник...» (Притча о злых виноградарях – Лк. XX, 9), «У некоторого человека было два сына...» (Притча о блудном сыне – Лк. XV, 11) и т.д. Примечательно, что в истории о страшном вепре, за исключением отца семейства – Ивана доброго человека, не названо ни одного имени. Это придает произведению Гребенки притчевый схематизм.

11. Строго говоря, мировоззренческую фантастику в произведениях Гребенки разделять на языческое и христианское нельзя. В данном случае речь идет лишь об отдельных образах. Встречающееся у Гребенки прославление христианской веры (например, подчеркнутая набожность младшего сына в «Страшном звере») вовсе не означает ее противопоставление вере языческой, а говорит только об отношении героя к народной культуре. Языческое осмысливается Гребенкой в русле национальной истории (что в значительной степени было обусловлено романтизмом и его стремлением к национальному самобытному началу) и потому, как и христианское, выступает в качестве веры народной. Языческое в произведениях Гребенки оказывается на границе фантастического и христианского. Мифология Гребенки – это фантастическое + христианское, которое не осознается как фантастическое. Таким образом, миф воплощается в реальность.

12. Гребінка Є. П. Твори у трьох томах: Наукова думка, 1980. Т. 2.

13. Сегодняшний тип номинативного оформления книги выглядит иначе, чем в XIX столетии. Тогда на обложку выносилось название сочинения и приписка о его авторстве. В XIX веке фигура автора, в отличие от наших дней, как бы отодвигалась на периферию. Вообще же, в способе номинативного оформления книги отражается постепенный переход от анонимности к утверждению авторской субъективности. «Капитанская дочка, сочинение Александра Пушкина» – не то же самое, что «Александр Пушкин. Сочинение «Капитанская дочка». Фигура автора – в первом случае – не отделена от произведения. Автор «слит» со своим сочинением, состоит с ним в неразрывной связи. В последнем случае – автор находится над своим сочинением и мыслится как субъект, его породивший. Само произведение в этом случае репрезентируется как вымысел, создатель которого всегда шире и глубже его самого.

УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Вячеслав Шевченко (Самара, Россия)

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

Многие исследователи, работавшие над изучением специфики языка средств массовой информации, отмечали тот факт, что публицистика «базируется преимущественно на нехудожественном письменном типе языка, однако может широко включать структуры художественного, письменного и устного типов речи» [Мороховский, Воробьева и др. 1984: 236]. Такими структурами могут быть вставки из художественной литературы, фильмов, телевизионных программ и т.п.

Начало рассматриваемой научно-популярной публицистической статьи содержит фрагмент художественного произведения, относящегося к жанру научной фантастики, который придает и принимающей и инородной структурам особый, специфический характер, обусловленный в том числе и столкновением жанровых характеристик взаимодействующих текстов. Рассмотрим отрывок статьи:

In his 1950 science-fiction novel *I, Robot*, Isaac Asimov presented the Three Laws of Robotics: «1. A robot may not injure a human being, or, through inaction, allow a human being to come to harm. 2. A robot must obey the orders given it by human beings except where such orders would conflict with the First Law. 3. A robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the First or Second Law».

The irrational fears people express today about cloning parallel those surrounding robotics half a century ago. So I would like to propose Three Laws of Cloning that also clarify three misunderstandings: 1. A human clone is a human being no less unique in his or her personhood than an identical twin. 2. A human clone has all the rights and privileges that accompany this legal and moral status. 3. A human clone is to be accorded the dignity and respect due any member of our species.

(Scientific American, April 2003, p. 21)

Для анализа данного примера важно замечание Ю. М. Лотмана по поводу сущности механизма всякого инородного включения в текст: «оно не выпадает из общей структуры контекста, а вступает с ним в игровые отношения, одновременно и принадлежа и не принадлежа (курсив мой – В. Ш.) контекстной структуре. Это положение можно распространить и на утверждение об обязательности для риторического уровня инородной структуры. Риторическая организация возникает в поле семантического напряжения между «органической» и «чужой» структурами, причем элементы ее поддаются двойной интерпретации в этой связи. «Чужая» организация, даже будучи механически перенесена в новый структурный контекст, перестает быть равной самой себе и делается знаком или имитацией самой себя» [Лотман 2005: 419].

Одним из показателей непринадлежности фрагмента художественного текста принимающей контекстной структуре является обладание им особой коммуникативной целеустановкой, не совпадающей с целеустановкой принимающего текста. Целеустановка фрагмента научно-фантастического произведения заключается в передаче фантастической картины мира, которая создается с помощью законов природы, научных открытий или технических изобретений, в принципе не противоречащих естественнонаучным воззрениям, существующим в то время, когда создавалось произведение [Литературная энциклопедия 2003: 622].

Следует отметить, что, с другой стороны, произведениям такого жанра может быть приписана и пророческая функция, которая, по мнению У. Эко, заключается в том, что «книга изображает и называет нечто, что потом осуществляется в действительности» [Эко 2005: 409]. К примеру, данное произведение А. Азимова предсказывает, что членом общества может стать искусственно созданное существо, из чего можно сделать вывод, что в случае изменения положения вещей в окружающей действительности определенная часть картины мира научно-фантастического произведения впоследствии может стать частью реального мира.

Об одновременной принадлежности фрагмента научно-фантастического произведения принимающей структуре свидетельствует тот факт, что его коммуникативная целеустановка, сталкиваясь с установкой принимающего публицистического текста, подчиняет-

ся ей, поскольку читателя скорее всего больше заинтересует основная тема принимающего текста статьи, т.е. современная, актуальная проблема клонирования, которая снова привлекает внимание к более давнему и серьезному вопросу о сложных взаимоотношениях между наукой, с одной стороны, и обществом с его этическими, моральными, религиозными и т.п. представлениями – с другой.

Доминирование коммуникативной целеустановки принимающего публицистического текста можно также продемонстрировать, определив функцию включенного текста. Следует отметить, что функция как математическое понятие есть зависимость одних переменных величин от других [Арнольд 1999: 159]. Функция включенного текста есть зависимость информации, передаваемой им, от новой информации принимающего текста. Вполне понятно, что в рамках произведения-источника данный фрагмент обладал иной функцией, поскольку информация, передаваемая им, зависела от контекста произведения.

Следовательно, при вхождении в новый контекст функция включения меняется, поскольку появляется зависимость от новой информации принимающего текста. Эта «новая» зависимость проявляется в следующем: читатель-интерпретатор оценивает релевантность информации, передаваемой фрагментом включенного текста, определяет и анализирует (иногда подсознательно) ее роль в интерпретации содержания принимающего текста; таким образом, в качестве объекта анализа выступают некоторые из аспектов современной действительности, отраженные в принимающем тексте, т.е. современный дискурс.

Фрагмент иного дискурса, т.е. включенный текст в совокупности с его внетекстовыми структурами, в качестве которых в данном случае выступает возможный мир научно-фантастического произведения, способствует особому восприятию и пониманию принимающего дискурса, которое не было бы доступно при отсутствии данного фрагмента. Существование такого рода зависимости свидетельствует о неразрывности, взаимовлиянии и взаимодействии дискурсов при их комбинировании.

Вполне правомерно говорить и об обратной зависимости информации принимающего дискурса от информации включенного, когда, например, читатель анализирует возможный мир научно-

фантастического произведения с точки зрения реального мира; в этом случае объектом интерпретации становится фрагмент включенного дискурса, а принимающий дискурс также способствует особому его пониманию (например, читатель-интерпретатор может оценить с точки зрения современности, как представляли сферу научно-технических достижений полвека назад). Однако, по нашему мнению, интерпретатор обладает намного большим запасом знаний о принимающем дискурсе; он пребывает в современном социокультурном контексте, который для него важнее, поэтому фрагмент включенного дискурса он воспринимает как средство понимания именно современного дискурса, т.е. первична все-таки зависимость информации фрагмента включенного дискурса от информации принимающего.

Фрагмент научно-фантастического произведения, выступающего в качестве авторитетного источника, служит дополнительным подтверждением авторской точки зрения. Посредством включения им имплицитно передается информация о том, что описанный в романе возможный мир технологического будущего (вызывавший опасения у людей, живших в реальном мире образца середины XX века), несмотря на научно-технические достижения человечества, так и не стал реальностью; страх человека перед негативными последствиями прогресса оказался мнимым.

Согласно авторской интенции, читатель также приписывает фрагменту данный смысл на основании знаний о реальном мире, т.е. о современном социокультурном контексте, в котором он пребывает и в который вводится этот фрагмент. Этот смысл появляется только благодаря столкновению мира научно-фантастического произведения с современной действительностью; содержание принимающего публицистического текста подчеркивает и закрепляет этот контраст. Когда создавалось произведение, вряд ли автор имел это в виду, поскольку он не знал, осуществится или нет предсказанное в романе; он создавал возможный мир научно-фантастического произведения, исходя из своих представлений, обусловленных его социокультурным контекстом (историческим, технологическим, социально-психологическим и др.). Как пишет Н. Фэркло, «тексты могут быть открыты различным интерпретациям в зависимости от контекста и интерпретатора; это означает, что социальные значения (включая идеологии) дискурса не могут быть просто объяснены на основе текста, не принимая во вни-

мание модели и варианты распространения, потребления и интерпретации текста в обществе» [Fairclough 1992: 28].

Порождение включенным текстом нового смысла и его последующая экспликация благодаря взаимодействию с принимающим доказывают зависимость содержащейся в нем потенциальной информации от новой информации принимающего текста. Как отмечалось выше, благодаря этой зависимости происходит смена функции включенного текста. По отношению к принимающему он начинает выполнять эйдологическую (идейно-тематическую) функцию, поскольку цитата имплицитно передает основную идею текста статьи в целом.

По мнению И. В. Арнольд, место включения определяет его функцию [Арнольд 1999: 439]. Помещая включение в самое начало, автор сразу же применяет его смысл ко всему содержанию последующего текста. Следует обратить внимание на примерную, схематическую последовательность мыслительных операций по применению смысла к последующему тексту: смысл извлекается из цитаты, подвергается абстрагированию и превращается в основную идею статьи.

Возвращаясь к вопросу о доминировании коммуникативной целеустановки принимающего публицистического текста, следует отметить, что это действительно так, поскольку, демонстрируя при помощи фрагмента научно-фантастического произведения то, что возможный мир будущего, созданный в нем, так и не стал реальностью, автор тем самым уже формирует определенное отношение читателей к сообщаемой в последующем тексте информации, т.е. оказывает особое воздействие на их сознание.

Что касается социокультурных контекстов взаимодействующих текстов, то определить социокультурный контекст включенного текста не совсем легко: с одной стороны, он включает контекст, в котором пребывал автор научно-фантастического произведения, т.е. общество середины XX века, представления о будущем которого отражены в произведении, а с другой – основанный на нем возможный мир, т.е. мир художественного произведения*, если быть более точным – мир научно-фантастического произведения, модель некой

* Полагаем, что именно при рассмотрении данного примера необходимо использовать понятие возможного мира, т.к. в большинстве других случаев взаимодействующие в рамках публицистики тексты посвящены описанию реальных событий и фактов. Как пишет П. Вердонк, "whereas the non-literary text makes a connection with the context of our everyday social practice, the literary text does not: it is self-enclosed" [Verdonk 2002: 21].

действительности, которая отличается от любой из известных культур [Первухина 2005: 378].

То же самое можно сказать и о контексте принимающего текста: с одной стороны, в него входит современный социокультурный контекст, с другой – основанный на нем (возможный) мир ближайшего будущего, создаваемый автором при помощи текста. Все эти контексты вовлекаются в довольно сложный диалог между собой. Сложность диалога вызвана спецификой взаимодействующих текстов и, следовательно, их дискурсов. Поскольку вступающие в диалог авторы, согласно своим интенциям, уделяют особое внимание именно создаваемым мирам, в данном случае на первый план выходит следующая оппозиция:

возможный мир vs. мир ближайшего будущего.

В данном случае процесс интерференции дискурсов непосредственно связан со столкновением миров, создаваемых текстами научно-фантастического произведения и публицистической (научно-популярной) статьи. Обратимся к сходству плана содержания взаимодействующих текстов и связи их содержания с указанными мирами. Сходство заключается в том, что разным индивидам в возможном мире и мире ближайшего будущего приписываются похожие свойства. Например, и роботы и клоны наделяются определенными свойствами, главным из которых является способность быть субъектом человеческого действия. Но одни индивиды – роботы – обладают этими свойствами лишь в возможном мире, другие – клоны – могут появиться и приобрести эти свойства в реальном мире, т.е. в мире нашего опыта в ближайшем будущем.

По мнению У. Эко, «никакой нарративный (воображаемый) мир не может быть полностью независим от мира реального, потому что <...> не может сам создать ex nihilo цельный и завершенный универсум, наполненный его индивидами и свойствами. <...> Тем более понятно и оправданно то, что возможные миры и, в частности, миры нарративные заимствуют индивиды и их свойства у «реального» мира референции» [Эко 2005: 379-380]. В данном случае возможный мир заимствует роботов у реального мира референции, но приписывает им свойства, которые имеют место лишь в данном возможном мире. Создаваемый принимающим текстом мир ближайшего будущего также очень тесно связан с современностью, реальным миром, из

которого читатель получает знания о достижениях в сфере клонирования. Эта зависимость обусловлена тематикой научно-популярного публицистического текста, автор которого обращается к актуальной, значимой для общества научной проблематике.

По нашему мнению, совокупность различных внетекстовых структур образует социокультурный контекст произведения. Вполне очевидно, что некоторые из внетекстовых структур выходят на первый план при создании определенных текстов, которые им и посвящаются. На наш взгляд, самыми важными внетекстовыми структурами в реальных социокультурных контекстах взаимодействующих текстов будут социально-психологические внетекстовые структуры, в состав которых входят представления о будущем, беспокойство, страх, вопросы морально-этического характера. В состав социокультурных контекстов также входят такие внетекстовые структуры, как знания о научном прогрессе и научных достижениях. Таким образом, в данном случае мы также наблюдаем общность внетекстовых структур, что говорит о диалоге между ними, являющимся необходимым условием интерференции дискурсов.

В рассмотренном примере сравниваемые объекты существуют только в мирах, создаваемых посредством взаимодействующих текстов. Таким образом, можно проследить специфику, которую научно-популярный публицистический текст наследует от художественного: оба могут создавать возможные миры, становясь при этом особыми видами дискурса.

Список использованной литературы:

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / Науч. редактор П. Е. Бухаркин. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и составитель А. Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2003.
3. Лотман Ю. М. Об искусстве. – Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 2005.
4. Мороховский А. Н., Воробьева О. П., Лихошерст Н. И., Тимошенко З.В. Стилистика английского языка. – Киев: Вища школа, 1984.

5. Первухина С. В. Коммуникация автора и читателя при создании фантастической картины мира//Актуальные проблемы коммуникации и культуры. Вып. 2. Международный сборник научных трудов. Пятигорский государственный лингвистический университет. Москва – Пятигорск, 2005.

6. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Перев. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб.: «Симпозиум», 2005.

7. Fairclough N. Discourse and Social Change. Cambridge: Polity Press, 1992.

НОВООБРАЗОВАНИЯ В НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ КАК СПОСОБ РЕАЛИЗАЦИИ АВТОРСКОЙ МОДАЛЬНОСТИ

Важнейшей жанровой особенностью фантастики является игра, создающая ту условность, которая позволяет превращать невероятное, не имеющее места в действительности, в условно возможное. Острота проблематики и конфликта в текстах научной фантастики (НФ) прямо связана с ее текстово-лингвистическими особенностями, поскольку в текстах научной фантастики создаются новые понятия и, соответственно, их названия.

Материалом для доклада послужили тексты романов Р. Хайнлайна «Чужак в чужой стране», А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом», А. Азимова «Стальные пещеры» и В. Савченко «Открытие себя».

Пользуясь термином, введенным Эр. Ханпирой, среди новообразований, присутствующих в текстах НФ, мы выделяем окказиональные слова, образуемые по малопродуктивным и непродуктивным моделям, и потенциальные слова – неактуализованные слова, которые могут быть образованы по языковым моделям высокой продуктивности – морфологическим, словообразовательным, лексическим и семантическим. Такие новообразования рассматриваются как одна из форм проявления антиномии «язык – речь». Они способны выявить скрытые в языке потенциальные возможности, не реализованные в узусе. Эти потенциальные возможности языка нередко используются в эстетических целях.

Образование потенциальных слов в исследуемых нами текстах НФ происходит следующими способами:

1) функциональное перенесение значения – переосмысление. Так, в романе А. Азимова «Стальные пещеры» в результате метафорического переноса существительное Medievalism/увлечение средневековьем означает увлечение XX веком, а существительное spacer/космонавт – инопланетянин; пришелец с другой планеты;

2) суффиксация, префиксация (по существующим продуктивным моделям). В тексте романа «Стальные пещеры» А. Азимова прилагательное positronic/позитронный образовано с помощью суффикса –ic

от существительного positron по аналогии с термином electronic);

3) слово- и основосложение, которые популярны в романе Азимова: book-film (book + film = книгофильм), robopsychology (robot + psychology), zymoveal (zymo/фермент + veal/телятина) (А. Азимов); гипноиндукция (гипноз + индукция) в романе А. и Б. Стругацких. Это названия понятий, предметов и явлений, смысл которых можно себе представить, зная значение составляющих элементов. Формирование сложных слов, имеющих прозрачную внутреннюю форму, является одним из продуктивнейших способов словообразования в английском языке;

4) сокращения слов, призванные таким образом создать впечатление частотности их употребления: a Carbon/Ferrum culture - C/Fe, robot – R., (А. Азимов); extraterrestrial (инопланетянин) – ET/eetee (Р. Хайнлайн); система электродных датчиков-1 – СЭД-1 (В. И. Савченко). Сокращения характерны для трех из исследуемых четырех научно-фантастических текстов. Причиной продуктивности таких образований является то, что аббревиатуры – эффективное средство экономии речевых усилий.

Окказиональные слова в изучаемых текстах создаются двумя путями:

1) фонологические новообразования, т. е. искусственно создаваемые конфигурации звуков. Наиболее широко этот способ используется в романе «Трудно быть Богом», где имена строятся по закону аналогии – по модели слоговой японской азбуки пятидесятизвучия, обычно используемой для транслитерации иероглифов: Рэ-ба, Ки-ун, О-ка-на. Авторами придумываются названия фантастических животных – вебрь Ы, зверь Пэх. В тексте романа «Чужак в чужой стране» частотно новообразование grok – узнавать, понимать, оценивать, которое становится значимым понятием в тексте. В процессе прочтения текста она обогащается дополнительными смыслами – любить, чтить, творить, познать (в библейском значении);

2) значительную группу в исследуемых НФ текстах составляют вновь образованные сочетания общеупотребительных слов, приобретающие новое значение: accelerating/decelerating strips – бегущие дорожки, the plate warmer – устройство подогрева тарелок у А. Азимова; bounce tube – труба скоростного подъема, water brother – «брат по

воде», water sharing/water ceremony – «разделение воды с братом»/водная церемония у Р. Хайнлайна; машина-матка у В. И. Савченко.

Материал позволяет говорить о том, что количество потенциальных, продуктивных слов значительно превышает количество окказиональных.

Среди лексических единиц, созданных специально для текста фантастики, есть как известные слова, которые уже можно считать узуальными: earthman (землянин) (earth + man), robot (робот), blaster (бластер), космолет и др., – так и авторские новообразования: to grok, to discorporate, машина-матка.

Мир фантастики может создаваться также с помощью архаизмов и историзмов. В романе А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом» исторический колорит создается за счет лексических средств, передающих значение времени в контексте романа: 1) имена существительные со значением профессии (купец, лавочник, книгочей, разбойник) и общественного положения (дон); 2) имена существительные со значением предметов обихода (перевязь, арбалет).

Создавая новые понятия и образуя новые лексические единицы по продуктивным моделям, автор НФ текста реализует модальность потенциально возможного – того, чего нет в существующей действительности, но что может быть когда-нибудь. Таким образом, фантастика экспериментирует не только с содержанием, но и с формой.

Особо хотелось бы остановиться на лексике, обозначающей технические устройства и транспорт. Она многочисленна как в англо-, так и в русскоязычных исследуемых текстах. Именно названия разнообразных технических устройств во многом создают «внутреннюю логичность реальности» текстов НФ, которую исследователи иногда определяют как «попытку литературного описания мира с привлечением методов современной науки» (А. Скаландис). В текстах НФ употребляются названия существующих в нашей действительности средств транспорта и технических устройств (spaceship/космический корабль, самолет, троллейбус, микроволновка, схемы-триггеры) и вымышленных, о которых мы уже говорили. Наиболее частое упоминание технических устройств встретилось нам в романах В. И. Савченко «Открытие себя», где преобладают упоминания реально существующих устройств, и А. Азимова «Стальные пещеры»,

где преимущественно используются вымышленные наименования фантастической техники.

В обоих романах упоминания технических устройств мотивированы объектом изображения. Помимо этого, упомянутые писатели-фантасты сами принадлежат к научно-технической среде. А. Азимов получил магистерскую и докторскую степени в области химии. Автор романа «Открытие себя» В. И. Савченко – инженер-энергетик, работал в научно-исследовательском институте.

Таким образом, научно-технические устройства оказываются связующим звеном между реальностью и НФ текстом. Упоминание в текстах НФ подобных устройств, с одной стороны, заставляет больше верить авторскому слову и формирует модальность истинности, а с другой стороны, является проявлением доминанты НФ – искажения мира необычным, фантастическим допущением. При создании НФ текстов активизируется логико-информационная функция языка: фантазия автора позволяет уму осуществить авторские желания, рациональное же мышление позволяет спрогнозировать способы реализации этих желаний и описать их (например, путешествия на другие планеты на космическом корабле). Наукообразие авторского повествования призвано убедить читателя в реальности и правдоподобности создаваемого фантастами нереального мира.

Рассмотренные особенности НФ текстов позволяют сделать вывод о том, что новообразования в НФ имеют двойственную природу: с одной стороны, они являются языковой игрой, ориентируясь на восприятие читателя, с другой – в мире НФ новообразования выступают в номинативной функции. Появление новообразования в НФ тексте обычно не предваряется никаким толкующим контекстом. Элементы фикционального в языке научной фантастики являются индивидуально-личностным способом выражения авторского мироотношения – восприятия мира фантастики как потенциально возможного.

Список использованной литературы:

1. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа: (На материале европейской литературы первой половины XX века): Монография / Е. Н. Ковтун. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 308 с.

2. Новикова Н.В. Неологизмы в научной фантастике / Н. В. Новикова // Русская речь. – 1986. – № 4. – С. 66–71.

3. Ханпира Э. Об окказиональном слове и окказиональном словообразовании русского языка / Э. Ханпира // Развитие словообразования русского языка. – М.: Наука, 1966. – С. 153–166.

4. Шеляховская Л. А., Богданов Н. А. Словообразовательный аспект изучения некоторых групп окказионализмов / Л. А. Шеляховская, Н. А. Богданов // Новое слово и словарь новых слов. – Л.: Наука ЛО, 1983. – С. 82–92.

СОДЕРЖАНИЕ

Понятие и проблема фантастического

Саморукова И. Конструирование фантастического в литературе	3
Нестеров А. Фантастическое как логический парадокс	13
Михайлов А. Фантастическое как Иное культуры	32
Голубков С. Фантастическое и комическое (на материале русской литературы XX века)	50

Интерпретация и анализ творчества Станислава Лема в физике, космологии и литературоведении

Ашкинази Л. Космологические идеи Лема в сопоставлении с современной космологией	57
Пунчев И. Космократор	60
Ковтун Е. «Понять друг друга...»: Проблема контакта с инопланетным разумом в творчестве Станислава Лема	67
Поздняков К. Особенности фантастического в романе С. Лема «Непобедимый»	76
Володин В. С. Лем и М. Бахтин: соотнесение и противостояние	83

Фантастические жанры, темы и направления

Афанасьева Е. Жанр фэнтези: проблема классификации	86
Журавлёв С., Журавлёва Ж. Витязь на распутье: основные направления славянского фэнтези	94
Гуларян А., Третьяков О. Эволюция жанра антиутопии и утопии в социальной фантастике в 1990-х гг.	101
Тенякова О. Тема внеземных цивилизаций в русской фантастике: эволюция и перспективы	118
Заломкина Г. Специфика фантастического в литературной готике	128

Интерпретации интерпретаций произведений Станислава Лема

Кузнецова Е. Три «Соляриса»: От Лема к Содербергу 139

Перепёлкин М. Метаструктура образа библиотеки в Соля-
рисе А. Тарковского 147

Фантастическое в литературе и культуре

Казарина Т. Вампир как герой нашего времени 165

Ристхаус П. «Свёрнутые измерения» Александра Клуге:
Дверь в дверь с инопланетянами 173

Лысова З. Модальный анализ как метод осмысления вы-
мышленного 182

Шевченко Е. Жорж Мельес и Михаил Булгаков: об одном
источнике фантастического в романе «Мастер и Маргари-
та» 188

Ройфе А. Фантастика в театре новейшего времени 196

Фокин А. Художественный текст – окно в «светлое буду-
щее»: литература, кинематограф, идеология на рубеже
50–60-х гг. XX века 209

Шкурко Ю. Социологическая несоизмеримость научной
фантастики и футурологии 217

Косицын А. Природа фантастического в прозе Е. П. Греб-
бёнки 226

Универсальность фантастического

Шевченко В. Взаимодействие научной фантастики и пу-
блицистического дискурса 235

Бочкова О. Новообразования в научной фантастике как
способ реализации авторской модальности 243

ФАНТАСТИКА И ТЕХНОЛОГИИ

(памяти Станислава Лема)

**Сборник материалов Международной
научной конференции**

29–31 марта 2007 г.

Формат 60x84 1/16 Бумага офсетная. Печать оперативная.
Заказ № 60. Тираж 100 экз.

Подготовлено и отпечатано
Издательский Дом «Раритет»
443010, г. Самара, ул. Куйбышева, 123.