

## **ФАНТАСТИЧЕСКИЙ МИР И ФАНТАСТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ: ПРОБЛЕМА ИННОВАЦИИ В SCIENCE FICTION**

*Саморукова И.В.*

Научно-фантастический жанр сегодня если не умер, то, по крайней мере, утратил свою продуктивность. Первое – умер – означает размывание границ с другими литературными, кинематографическими и пр. жанрами, утрату особой специфики научной фантастики, которую я и предполагаю затронуть в своём выступлении. Иллюстрацией такой неразличимости научной фантастики в нулевые годы являются – и это один из многих примеров – романы Мишеля Уэльбека («Элементарные частицы», «Возможность острова»), в которых явно присутствуют и мотивы социальной дистопии, и проблематика переднего края современной наукоёмкой технологии – геной инженерии. Однако менее всего в критике эти романы атрибутируются как научная фантастика, то же можно сказать о Владимире Сорокине, Викторе Пелевине, Кристиане Крахте и многих других. Второе – утрата научной фантастикой продуктивности – означает проблемы с сюжетом, понимаемом в широком смысле слова как качество нарратива и включающем в себя характеристику события, пространства, времени и субъектной сферы. Этот процесс начался не сегодня, а приблизительно с середины 1960-х годов, о чём, например, свидетельствует история написания братьями Стругацкими «Улитки на склоне», замышлявшейся как научная фантастика. Любопытна трансформация замысла «Улитки на склоне», которую неоднократно комментировал Б. Н. Стругацкий. В процессе работы авторы решили, что лес надо дополнить не научно-фантастической, а символической средой, создать мир, аналогичный кафкианскому, в результате чего повесть «стала просто фантастической,

символической, как угодно»<sup>1</sup>. Иными словами, научная фантастика сегодня стала частью «каких угодно жанров и дискурсов».

Показательно, что угасание научной фантастики совпадает с наступлением постмодернизма, важнейшим симптомом которого, по меткому выражению Перри Андерсона, становится переход от одержимости, в ликования или тревоге, образами машинерии, как в модерне, к увлечённости машинерией образов, связанной с приходом современных медиа<sup>2</sup>.

Формирование фантастики, в том числе и научной, как жанра обычно связывают с эпохой романтизма<sup>3</sup>, в это же время наблюдается устойчивый рост так называемой массовой литературы, т.е. произведений, ориентированных на рынок воображаемого. Оба эти явления манифестируют процесс модернизации, главным требованием которой становится развитие социального воображения, опора не на традиционные темы и сюжеты, а на эксперименты в символическом. «Смысл действия человека не предрешён, проблематичен, открыт для него самого и для ответного действия другого. Но таков он для каждого человека, а значит – для любого партнера по действию; стало быть, эта проблема – учёта другого, его взгляда на тебя и на мир, его перспективы – коллективная, общая, она интересна и важна для всех... И наконец, этот смысл – рационален: он постижим и даже исчислим, и не только для тебя, но и... для каждого»<sup>4</sup>.

Центральными проблемами новых обществ становятся коммуникация и техника как наиболее рациональная и легче всего оптимизируемая сторона человеческих действий<sup>5</sup>. В самом широком

---

<sup>1</sup> Стругацкий Б. Комментарии к фантастической повести «Улитка на склоне» // <http://www.rusf.ru/abs/books/bns-04.htm>.

<sup>2</sup> Андерсон П. Истоки постмодерна. – М.: Территория будущего, 2011. – С.112.

<sup>3</sup> См.: Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу/ Пер. с фр. Б.Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997;

Дубин Б. Улитка на склоне...лет. Историко-социологические заметки о научной фантастике и книгах братьев Стругацких // Дубин Б. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. Сб. статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2010.

<sup>4</sup> Дубин Б. Улитка на склоне...лет. Историко-социологические заметки о научной фантастике и книгах братьев Стругацких... – С.148.

<sup>5</sup> Там же. – С.149.

смысле объектом научной фантастики являются именно эти две революции: революция коммуникативных систем и революция техническая.

***Как и во всей новой литературе, сюжет научной фантастики основан на столкновении с иным, причём это иное выступает в наиболее рационализированной форме, связанной с наукой и техникой.*** В НФ создается некий мир, где имеет место чудесное, получающее рациональное (квазинаучное) объяснение. Мир научной фантастики в целом характеризуется избыточной рациональностью, что выражается, в частности, в присущем научной фантастике пандетерминизме, граничащем с паранойей. Иначе говоря, если есть необъяснимое, точнее необъяснённое, то должен появиться дискурс (в данном случае слово дискурс употребляется в его исконном значении, восходящем к классической риторике: «логический порядок высказывания»), вписывающий необъяснённое в постулируемый рациональный порядок, имманентность которого миру сомнений, в общем, не вызывает. Эта нелюбовь к случайности и мистике, стремление к почти тотальной рационализации была столь мало симпатична Цветану Тодорову, автору фундаментальной работы «Введение в фантастическую литературу», где о научной фантастике говорится с пренебрежением и вскользь. В качестве примера научно-фантастического пандетерминизма можно назвать многословные романы-трактаты И. Ефремова, в особенности – «Лезвие бритвы».

Когда мы говорим о фантастическом сюжете, то речь следует вести не столько о фабульном моменте – фабульные модели научной фантастики можно свести к довольно ограниченному набору формул, от поиска до любовной истории, – а скорее о типе события, неизменным участником которого становится иное. Это самое иное и разворачивается в тексте в фантастический мир.

Позволю себе выделить наиболее, на мой взгляд, существенные характеристики иного в научной фантастике:

1. Иное поддаётся рационализации, оно исчислимо, зависит собственно от «научно-технологической» привязки фантастического сюжета. На каждом этапе развития научной фантастики, начиная с

середины XIX века, иное как раз и отсылает к главенствующим научно-технологическим направлениям, популяризируя и заодно мифологизируя их: месмеризм (Э. По «Правда о том, что же случилось с мистером Вольдемаром»), география и естественная история (Конан Дойл и Жюль Верн), механика, биология и генетика, ракетная и космическая техника, кибернетика и информатика. В XX веке сюда попадают и социальные науки. В известном смысле, социальная мысль, воображение будущего общества занимают искусство давно, породив жанр утопии/антиутопии, но рационализированное, то есть как бы научное социальное воображение – это уже детище XX века. Яркий пример этого – повесть «Трудно быть богом» А. и Б. Стругацких с институтом экспериментальной истории и его сотрудниками – прогрессорами. Рождается и целый жанр: альтернативная история: Кир Булычёв «Заповедник для академиков», Рыбаков «Гравилет «Цесаревич». Социальное научное воображение в этом жанре обращено в прошлое, а политические интенции, как правило, консервативны, что отличает альтернативную историю от «классической» научной фантастики, сформировавшейся в рамках прогрессистского проекта, устремлённого в будущее, хотя и в большинстве случаев проблемное. Научная фантастика – правда, в меньшей степени – работает и с гуманитарными науками. Среди этих наук, например, структурная лингвистика – математизированная версия наук о языке. Напомню, что в утопии братьев Стругацких «Полдень, XXII век» «структуральный лингвист» непременно присутствует в рядах строителей будущего мира; лингвистические эксперименты любил и С. Лем. Интерпретативные научные практики, в частности литературоведение, становятся объектом рефлексии в его книге «Абсолютная пустота».

2. Иное в научной фантастике, как я уже заметила, рационализируется, но скорее как итог развертывания сюжета. Возникает оно всё же в атмосфере тайны, как некое чудо. На этом принципе – ожидании рационального объяснения – долгое время держалась занимательность научной фантастики. Момент раскрытия тайны, рационалистический пуант, обычно располагался внутри фантастического повествования, но мог быть вынесен и вовне, в прагматику текста. Иными словами, всё научно-

фантастическое произведение в последнем случае становилось репрезентацией иного. С подобным иным контактируют уже не герои научно-фантастического произведения, а его потребитель. Рационализирующие процедуры, соотносящие внутренний мир science fiction с порядком реальности настоящего, выносятся за пределы сюжета и локализуются в представлении потребителя. Эта тенденция неуклонно усиливается, а в настоящее время доминирует. Фантастический сюжет поглощается фантастическим миром, который приводится в движение посредством использования так называемых формул, фабульных клише. Например, в романе В. Пелевина «Снаф» используется формула волшебной сказки. Любопытно, что многочисленные рецензии на этот роман были сосредоточены именно на анализе мира, созданного Пелевиным, при этом многие из критиков констатировали своеобразный застой пелевинской фантазии: нечто подобное он уже описывал. В моей рецензии, написанной в соавторстве с социологом Ириной Тартаковской и опубликованной на портале «Цирк Олимп + TV», внимание уделялось как раз сюжету, в котором с опорой на сказочную формулу Пелевин обсуждает гендерные проблемы, вопросы ортопедии мужского желания при помощи современных технологий и крах этой последней утопии. Увы, новизна этого сюжета никем, кроме нас, осознана не была, да и мы смогли интерпретировать роман подобным образом во многом в силу собственной вовлечённости в гендерные исследования. Итак, мы видим, что произведения, в известном смысле изолирующие иное, тексты, где отсутствует операция разгадывания его тайны, перестают восприниматься как фантастика, тем более научная. Они обычно интерпретируются в аллегорическом режиме с различными интенциями: социально-критическими, философскими и пр.

3. Иное позиционируется в научной фантастике как другое по отношению к наличной реальности, как нечто экстраординарное, хотя бы в количественном плане, как у Жюль Верна в «Вокруг света за 80 дней». Однако для фантастического сюжета более важно его качественное отличие от обыденности. Лучший пример этому – произведения С. Лема «Возвращения со звезд», «Непобедимый», «Солярис», «Футурологический конгресс», «Глас господ». Именно

экстраординарность иного рождает научно-фантастический сюжет как постижение этой экстраординарности.

Если говорить о взаимодействии с экстраординарным иным, что собственно и формирует научно-фантастический сюжет, то здесь возможно несколько вариантов:

1. Самый ранний, прогрессистский, соответствующий идеологии модерна: апроприация иного, его захват и включение в постижимую жизнь. Здесь важнейшим становится эффект достоверности, понимаемый не столько формально, по Тодорову, как когерентность жанровым конвенциям, сколько концептуально: иное начинает взаимодействовать с мифологией реального устройства социума, вписывается в него. Так, рассказ А. Беляева «Подводные земледельцы» вписывает технологии освоения океанского дна в быт колхозов: под водой, где выращиваются полезные морские растения, нужные стране, располагается специальная изба с самоваром – производственная база и место отдыха строителей новой жизни. Логика апроприации иного вписывает его в наличный в культуре набор образов и господствующие фабульные модели, в данном случае советские, близкие к основополагающей фабуле (К. Кларк<sup>6</sup>) соцреализма. Апроприацию иного можно наблюдать и в творчестве братьев Стругацких периода «Страны багровых туч», «Стажёров», «Пути на Амальтею» и, разумеется, «Полдня».

2. Как вариант первого случая и его критика формируется модель невозможности апроприации иного. В ходе сюжетного развертывания иное либо утрачивает признаки экстравагантности («Трудно быть богом» А. и Б. Стругацких), либо приобретает признаки монструозности, чего-то такого, что принципиально не поддаётся рационализации, как в «Улитке на склоне». Показательно, что здесь пандетерминизм научной фантастики сдаёт свои позиции, в повествование допускается случайность и неопределённость. Само фантастическое повествование становится фрагментарным и переориентированным на открыто субъективную, рефлексивную, но – что важно – не всеобщую точку зрения. В случае братьев

---

<sup>6</sup> Кларк К. Советский роман: история как ритуал. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002.

Стругацких критика (И. Кукулин, И. Каспэ)<sup>7</sup> обозначает подобную стилистику как «эстетический эклектизм», хотя в применении к иного типа повествованиям эта не очень приятная дефиниция не употребляется.

Подобные критические недоумения свидетельствуют о появлении «в научно-фантастическом гетто», покинуть которое мечтали многие талантливые авторы, неких не свойственных жанру признаков. Фрагментация и субъективация повествования присутствуют и во многих текстах С. Лема: «Солярис», «Футурологический конгресс».

3. Экстравагантное иное интериоризируется, помещается внутрь человеческой природы. Фантастику интересуют проблемы рецепции мира нашим сознанием, в котором радио дает сбой. Большое количество таких произведений появляется в связи с так называемой первой психоделической революцией, с исследованиями и практиками изменённых состояний сознания. Вторая психоделическая революция, по меткому определению Павла Пепперштейна, связана уже не с химическими модуляторами сознания, а с изменением восприятия под воздействием потока медийных образов; её время – 90-ые годы прошлого века, когда в искусстве начинает своё победное шествие масс-медийный постмодернизм и происходит тарантинизация (П. Андерсон) высказывания. Интериоризация иного, возникшего как результат научных исследований, обсуждается в «Футурологическом конгрессе» С. Лема, как результат социальных противоречий загнивающего мира потребления трактуется в «Хищных вещах века» Стругацких, как результат фундированной научной картиной мира эволюции человека изображается в повести Стругацких

---

<sup>7</sup> См.: *Кукулин И.* Альтернативное проектирование в советском обществе 1960-1970-х годов, или Почему в современной России не прижились левые политические практики // Новое литературное обозрение. – 2007. – №88; *Каспэ И.* Смысл (частной) жизни, или почему мы читаем Стругацких? // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 88.

«Волны гасят ветер», где появляются людены. Рациональное, точнее квазинаучное, объяснение иного внутри человека сближает научную фантастику с психиатрией, трансперсональной психологией. В последнем случае сближение, так сказать, обоюдное.

4. Иное исчезает как элемент сюжета, приобретая самодовлеющий характер особого мира, становится просто частью фикциональной реальности. Другими словами, в мире так много экстравагантного, научно-фантастического, что оно просто сливается с наличной реальностью. Это означает смерть научной фантастики как просветительского проекта, обсуждающего различные способы взаимоотношения с иным, и слияние НФ с другими формами социального воображения. Научная фантастика перестаёт противостоять другим формам проективных реальностей и уже не только собственно искусства. Машинерия образов становится тотальной, а большой нарратив, оформляющий логику инновации, фрагментируется, если не исчезает вовсе.

Иными словами, научно-фантастический сюжет перестал опознаваться, а экстраординарное – рационализироваться. Рационализация не требуется, так как наличный мир в своём образном потоке может быть каким угодно. Трансформеры живут в каждом доме. Статус экстраординарного (а так ли уж оно экстраординарно?) становится неопределённым.

В отечественном контексте одним из первых произведений, ставящих под сомнение как фантастичность иного, так и инновативную, прогрессистскую направленность столкновения с ним, стала повесть А. и Б. Стругацких «За миллиард лет до конца света» (1974, публикация 1976-1977 «Знание – сила»). Фантастическая гипотеза о «гомеостатическом мироздании», на первый взгляд, формирует нарратив, создаёт сюжет, однако на концептуальном уровне она оправдывает советский гомеостаз, иначе говоря, застой. В этом тексте фантастический элемент явно тормозит, а не инициирует деятельность героев, мешает им осуществлять конкретные научно-технические разработки. Парадоксальность фантастической посылки в том, что она приводит не к движению вымышленного мира, а к его остановке. После этого текста у Стругацких почти всегда



фантастическое допущение маркирует своеобразное замораживание всяких изменений наличного мира.

Фантастическое событие Стругацких перестаёт быть объективным моментом фабулы (иногда это, как в «Жуке в муравейнике» или в «Волны гасят ветер», буквализируется в сюжетном мотиве трансформации мозга и сознания персонажа), попадает в зону сомнения персонажа и читателя, как это описано Ц. Тодоровым в применении к романтической фантастике 18-19 веков<sup>8</sup>. При этом своего рационального и притом бесспорного, «объективного» объяснения событие у Стругацких так и не получает. Да и проблема, собственно, не в фантастическом событии, а в реакциях героя на событие. Показательно, что эти реакции не только этического, но и по своему статусу в повествовании галлюцинаторного, грёзового свойства. Сюжет их не верифицирует.

Стыки повествовательных фрагментов, неожиданные обрывы в повествовании, пропущенные временные куски у братьев Стругацких проблематизируют само фантастическое событие. Стилистический уровень гомогенен в их текстах тематическому, то есть научно-фантастическому, и во многом манифестирует его. Загадка сюжета зачастую предстаёт как загадка стиля.

Научно-фантастические сюжеты у зрелых Стругацких становятся предметом иронии. Сама по себе литературная конвенция, по мнению Ц. Тодорова, имеет функцию утверждения «достоверности» создаваемой реальности. При этом достоверность понимается как когерентность этим конвенциям<sup>9</sup>. В плане иронии над конвенциями любопытна детективная повесть 1969 года «Отель «У погибшего альпиниста». Она разрушает детективный сюжет почти так же радикально, как это сделала Агата Кристи в «Убийстве Роджера Экройда», где преступником оказывался рассказчик. У Стругацких раскрытие тайны убийства (как выясняется, мнимого, так как труп был не человек, а андроид) выводит на след инопланетян. Этот ход решительно разрушает рациональный и посюсторонний, житейский (вспомним, как на этом настаивал Честертон) универсум детектива. Классический детектив возник вместе с научной фантастикой, его сюжет так же основан на

---

<sup>8</sup> Тодоров Ц. Указ. соч. – С. 17-29.

<sup>9</sup> Тодоров Ц. Указ. соч. – С. 34.

процедуре рационализации иного, в данном случае, тёмных сторон действительности и зла в человеческой природе. В данном случае мы имеем травестию самой процедуры рационализации как основы сюжета о контакте с иным.

Таким образом, сюжет научной фантастики, сформировавшийся в рамках модернистского прогрессистского проекта как история о столкновении с иным, поддающимся рационализации и стремящимся войти в коммуникацию с наличным миром, во второй половине XX века фактически исчезает, трансформируясь в некий воображаемый мир, сливающийся с другими проективными реальностями, возникающими как следствие машинерии образов, создаваемых современной медиасредой.

## **ФАНТАСТИЧЕСКИЕ МИРЫ СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО**

*Голубков С.А.*

Фантастическая литература напрямую связана с художественным освоением и созданием (или пересозданием) трёх взаимосвязанных Вселенных — *звёздной* над человеком, *предметной* вокруг человека и *ментально-чувственной* внутри человека.

Для С. Кржижановского обращение к художественному языку фантастического было совершенно естественно связано со спецификой писательского взгляда на действительность. Как и другие фантасты, он задумывался о будущем; и писателя пугало, что мир этого ещё непонятого грядущего может стать страшным пространством персональной несвободы, где осуществляется тотальный контроль всех за всеми, где отсутствует тайна приватной жизни, где общество становится прозрачным, наподобие аквариума. Писатель в коротких записях отразил свои размышления как о позитивных, так и негативных последствиях самых различных современных технологий.