

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 больших 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 уравнилельно-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 приметам 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 небывальщина из историй вралья 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.