

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 комплементарную 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 предстает 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 одушевленными и неодушевленными 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. Батая, 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. Бодрийар). 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 недостоверности 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, имагинативно 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], «слово 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.