

## ФИАСКО ЗА ПЕРЕВАЛОМ

*Нестеров А.Ю.  
г. Самара, Россия*

В статье представлен анализ форм работы с будущим в повести К. Булычёва «Посёлок». Рассматриваются сюжет героя, сюжет повествователя и сюжет читателя. Предметом анализа является процесс воспитания личности в акте чтения, осуществляемый за счёт конструирования внутрисюжетных границ и границ между сюжетами. Выявляются механизмы материализации будущего, показывается разность авторских оценок этих механизмов у К. Булычёва, С. Лема, Б.Н. Стругацкого.

*Ключевые слова:* «Посёлок», К. Булычёв, «Фиаско», С. Лем, будущее, научная фантастика, проблема читателя, будущее.

Вопрос о будущем – один из тех, что отделяют человека от животного царства. Будущее – это то, чего по определению нет в чувственном восприятии, в механизмах работы мышления и концентрации внимания, в формах осуществления фантазии или рефлексии. Будущее ирреально.

Способность к рассуждению о будущем – заслуга естественных языков и памяти. В дискурсивной форме будущее раскрывается в виде гипотезы или теории (в смысле К.Р. Поппера [10]), либо в виде фантазма (в смысле И.И. Лапшина [6]), то есть в виде опирающейся на некоторый набор предпосылок модели, выраженной в том или ином языке и задающей то или иное зафиксированное в памяти содержание. Теории фиксируются и разрабатываются посредством понятийного или научного мышления, фантазмы – посредством образного, эмоционального или художественного мышления. С теориями имеет дело техническое и научное познание, с фантазмами – литература и художественное творчество.

Научная фантастика – это фантазм, строящийся, как правило, в терминах будущего. Определения научной фантастики как жанра литературного текста или как определённой ментальной ситуации, в которой себя обнаруживает рефлексирующий ум, довольно многообразны. А.Н. и Б.Н. Стругацкие: «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» [12, т. 2Д, с. 347]. Цв. Тодоров: «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 ими явления к «реальности» в том виде, как она существует в общем мнении» [13, с. 69, 30]. Фантастическое как ментальная ситуация человека представляет собой сдвиг границ представимого, выраженный в столкновении с таким «иным» или «другим» [8; 11], которое отсутствует в человеческом опыте переживания и мышления. От мистики или фэнтези ситуация научной фантастики отличается принципиальной познаваемостью тех положений дел, о которых в ней идёт речь. Научно-фантастическое есть пока еще не объяснённое, пока еще не познанное в научном смысле [4].

Фантастическое – это то, что возникает вследствие логического парадокса (как автореферентного отрицания), содержательно подразумевает мыслимое немислимого (возможное невозможного в техническом и научном смысле) и выражается некоторой исторически обусловленной поэтикой [9].

Проблематизация встречи человека и человечества с будущим, диалектика «сегодня» и «завтра», анализ сценариев такой встречи – краеугольный камень творчества С. Лема, братьев Стругацких и К. Булычёва. Я бы хотел подробнее остановиться на романе К. Булычёва «Посёлок» на фоне аналогичных мотивов в «Фиаско» С. Лема и предпоследнем тексте Б. Стругацкого (под псевдонимом С. Витицкий).

Роман состоит из двух частей: «Перевал» и «За перевалом». Первая часть воспроизводит сюжет космической одиссеи-робинзонады [5], вторая – обращает этот сюжет, иронически переопределяя представления о действительности будущего, о творческих, рациональных и человеческих началах в человеке. Фабула романа заключается в следующем: в первой части группа выживших после крушения космического корабля и вынужденных из-за радиации его покинуть людей оказывается во враждебной, первобытно-неземной природе и во втором поколении стремится вернуться к кораблю, чтобы пополнить запасы инструментов, включить передатчик для передачи сигнала бедствия и т.д.; во второй части на этой же планете появляется поисковый отряд с Земли и разыгрывается драма встречи, движения навстречу друг другу двух групп людей, узнавания и неузнавания, надежды и разочарования.

Тема повести – столкновение с будущим. Она раскрывается в сюжете героев, в сюжете повествователя и в сюжете читателя. Эффект фантастического как таковой (мыслимость немислимого или возможность невозможного) в первой части повести возникает в сюжете читателя: это сама фабула (крушение космического корабля на неизвестной, но пригодной

для жизни планете), двойные именованья («шакалы», «грибы», «перекати-поле», «лианы», «огурцы», «дубы», «червяки», «олени», «козлы», «мухомор» и т.д. [1, с. 36-37, 47] – все эти привычные читателю имена обозначают в языке героев элементы флоры и фауны чуждой читателю среды обитания); во второй части эффект фантастического продолжает иронически развёртываться в сюжете читателя (немыслимая логика поступков поисковой команды с Земли) и – без иронии – в изображённом мире, в сюжете героев (случайное появление поисковой экспедиции землян).

Тема будущего в первой части возникает в изображённом мире (сюжеты изображённого мира: поход-спасение, любовный четырёхугольник, выживание, взросление и встреча с самим собой). Будущее – это прошлое взрослых и смутная фантазия подростков, созданная воспитанием («мать плачет о том, чего для Олега нет» [1, с. 8]).

Будущее выражено надеждой на спасение человеческого в себе: «Мы все думаем о будущем, боимся и надеемся. Иначе перестанем быть людьми» [1, с. 31]. Оппозиция природа-культура, где культура есть будущее (заданное как прошлое): «Наше спасение не вживание в природу [...] Нам нужна помощь. Помощь остального человечества» [1, с. 28]. За культурой (за материальными артефактами великой цивилизации, хранящимися в рухнувшем корабле) герои отправляются в поход на перевал.

Оппозиция культура-природа – это мир Олега и мир Дика-охотника, мир абстрактного знания и мир практических приёмов выживания (во второй части добавляется фигура Казика, синтетически соединяющая оба мира). Параллель у А. и Б. Стругацких: мир Управления и мир Леса в «Улитке на склоне». Изнутри изображённого мира будущее вызывает страх: «Я боюсь будущего, в котором господствующий новый тип человека – Дик-охотник. Он для меня символ отступления, символ поражения человека в борьбе с природой» [1, с. 29].

Движение к перевалу – это попытка материализовать символ, «в который никто уже не верит, но от которого трудно отказаться» [1, с. 45]: «Перевал был абстракцией, в которую невозможно поверить, как невозможно представить себе звёздное небо, если его не видел и знаешь лишь по рассказам» [1, с. 79]. Последовательно сменяющие друг друга в пути хронотопы: посёлок, лес, предгорье (пещера), ложе ручья, ущелье, плоскогорье, перевал, корабль (дом). Движение к кораблю – это движение к смерти, собственно цель – это мёртвый корабль, поход в будущее – это суицид: «[Дик] понимал, что им никогда не вернуться в посёлок» [1, с. 79], ориентация в пути осуществляется по некромакам.

Перед кораблём мир Олега (культуры) берёт верх над миром леса (Дика): внутри корабля Олег переживает встречу с самим собой из прошлого (которое теперь есть его материализованное будущее), и элементы оппозиции реальное-иллюзорное меняются местами: лес с его опасностями и требованием выживания становится иллюзией на фоне всесильной Земли. Собственно, это сюжет волшебной сказки: герои, выдержав испытание, попадают в тридцатое царство (мир смерти, мир будущего из прошлого) и получают щедрые дары: пища, бластер (оружие), книги (знания, мудрость), надежда (голос Земли). Вход и выход в мир смерти (границы перевала) маркируются присутствием козы: после выхода героев из этого топоса коза встречает их уже с козлятами. Сам этот сюжет похода оформлен как испытание веры в заветы отцов (в содержание обучения, которое ведёт Старый в школе) через самопожертвование старшего поколения (смерть Томаса), проход через изменённые состояния сознания, через потерю себя (укус Олега снежной блохой: «...Страшно потерять себя... Вот сейчас это я, а скоро меня не будет» [1, с. 72]) и завершается победой веры и духа:

«...Они стояли в ряд. Три оборванных, измождённых дикаря, арбалеты на плечах, мешки из звериных шкур за спинами, оборванные, обожжённые морозом и снегом, чёрные от голода и усталости, три микроскопические фигурки в громадном, пустом безмолвном мире, и смотрели на мёртвый корабль... [...] Они возвращались к дому своих отцов, который пугал тем, что перешёл в эту холодную котловину из снов и легенд, рассказанных при тусклом светильнике в хижине, когда за щелью окна, затянутого рыбьей кожей, рычит снежная метель» [1, с. 81-82].

Симфоническое развёртывание сюжета героев и сюжета повествования завершается иронической репликой повествователя, резко сбивающей пафос одиссеи-робинзонады и де-факто уравнивающей героев с приручённой козой: «...[коза] требовала сгущённого молока, хотя так же, как и путешественники, не знала еще, что эта белая сладкая масса называется сгущённым молоком» [1, с. 100].

Вторая часть – «За перевалом» больше по объёму и строится через обращение и переигрывание мотивов и сюжетов первой части. Фантастический мотив возникает в сюжете героев: исполняется их желание, прилетает поисковый отряд; для читателя же фантастическим оказываются несуразности повествователя: неспособность прилетевших землян увидеть то, что уже очевидно читателю (классическая оппозиция смотреть/видеть), нелепая эмоциональность и нарушение элементарных норм безопасности. До последних страниц повествователь удерживает модель неразрешимой трагической иронии (если в первой части герои претерпевают испытания и

побеждают, то во второй части герои претерпевают испытания и проигрывают – они должны погибнуть: ошибка Олега в выборе дороги, Казик проигрывает в схватке с шакалами). В завершении скачкообразно ускоряется темп повествования и противоречие природы и культуры в изображённом мире снимается в пользу человеческих качеств и живого человеческого участия, идущего из мира природы.

Можно предложить довольно большое число схем интерпретации второй части относительно первой (робинзоада повторяется для вновь прибывших, но в ослабленной форме; смена перспективы позволяет повествователю разыгрывать варианты двойного означивания; переключение между трагической, романтической и эпической иронией).

Я бы подчеркнул, что первая часть повести – это ситуация романтического двоемирия в стремлении к будущему как к исполнимому (реализуемому имеющимися наличными средствами) желанию, где исполнимость гарантируется тем, что будущее этого изображённого мира – на самом деле его отстоящее на 16 лет прошлое. Вторая же часть повести – это появление подлинно фантастического (чуда) в самом изображённом мире, так что исполнение мечты о спасении уже ничем не гарантировано: именно эта неопределённость создаёт риски для героев и ситуацию трагической иронии для повествователя.

На уровне повествователя будущее, как оно виделось из посёлка, растворяется в момент спасения, в акте исполнения чудесной мечты: герои-робинзоны исчезают как субъекты действия, их история завершается. Взгляд человека будущего на посёлок не оставляет сомнений: «Салли увидела дома, в которых жили люди. Кривые, жалкие, покосившиеся хижины тянулись в два ряда вдоль грязной полосы улицы... Если нарочно изображать бедность и ничтожество, до которого может докатиться человек, то, наверное, ни один художник не придумал бы столь грустной картины» [1, с. 327], «Салли смотрела на детей... Ей как-то и в голову не пришло, что люди здесь, в этой грязной пропасти, могут плодить детей. В этом было что-то животное, унижительное. Салли видела в посёлке не продолжение Земли, а умирающую горстку бедствующих погорельцев» [1, с. 328].

Будущее схематично, прагматично и упаковано в наборы инструкций: повествователь прямо говорит о том, что спасение Олега и Сергеева – следствие целостности человеческой личности Дика, но никак не схем и инструкций людей будущего. Последнюю реплику Дика, которой завершается роман: «Олег, это я! Это мы! Мы прилетели!» [1, с. 333] можно интерпретировать как ироническое обращение авторских оценок мотива противопоставления культуры и природы в первой части. Дик, жизненная

позиция которого, ориентированная на вживание в природу, демонстрировалась читателю в качестве примера деградации великой культуры Земли, оказывается спасителем этой культуры в лице Олега. Более того, «мы» Дика свидетельствует о том, что его история продолжается: человеческие качества, сформированные в процессе вживания в природу и осознанного отказа от мёртвой культуры прошлого, позволяют во внезапно наступившем будущем использовать техническую мощь Земли для осуществления собственно человеческих универсалистских ценностей, для спасения человека или, иронически, для спасения культуры как человеческого в человеке.

На уровне сюжета читателя первая часть повести подразумевает тождество читателя и человека будущего; вторая часть строится через растождествление (и тем самым через воспитание читателя) реципиента и человека будущего: читатель оказывается в роли «хромого бога» из «Соляриса» С. Лема (это любимая фигура поэтов, в которую они помещают читателя ради катарсиса), которому предлагается встретиться с самим собой и восполнить в себе отсутствующие (пока) стороны целостной человеческой личности, фрагментарно представленной в Дике, Олеге и «спасителях», увидеть границы каждой из шаблонных схем романтического и героического образа.

Кир Булычёв не позволяет своим робинзонам умереть. Несмотря на скомканную концовку повести, конфликт разрешается. Я хочу обратить внимание на то, что, например, Борис Стругацкий и Станислав Лем не сохраняют жизнь своим романтическим протагонистам. У К. Булычёва будущее просто переваривает «посёлок», лишая его событийности, и сам автор к этому образу больше не возвращается [7]. У С. Лема во многом схожее столкновение с будущим переживает пилот Пиркс в «Фиаско»: он встречается с квинтянами, то есть с подлинно чужим, с подлинным будущим и через мгновение умирает. У Бориса Стругацкого в произведении «Поиск предназначения, или Двадцать седьмая теорема этики» столкновение с будущим описано как осознанное самоубийство главного героя, обусловленное расширением знания о мире, который он строит, в котором и за счёт которого живёт.

Техническая разница в построении этих образов заключается в следовании героями принятым в изображённом мире правилам социального взаимодействия. Пиркс, переживший первую смерть на Титане в витрификаторе, возрождается в наступившем будущем и окончательно погибает от термического удара «Гермеса», собственного корабля, вследствие глупейшего нарушения инструкции. Пиркс умирает «как

последний идиот» [3, с. 455], и вместе с ним погибает биосфера Квинты. Станислав Красногоров отказывается следовать правилу собственного предназначения, когда знакомится с его этическим обоснованием: «Есть вещи, которые нужно, очень нужно, но в то же время душераздирающе нельзя» [2, с. 330]. Драма «дешевой колбасы из человечины» [2, с. 332] завершает историю героя самоубийством. Трагическая нелепость Пиркса у С. Лема и мучительный этический выбор С. Красногорова у Б. Стругацкого – это ценностная оценка авторами события нарушения правила, неисполнения инструкции. Я полагаю, что причина смерти протагониста – его неспособность пережить завершение собственной истории. Автор должен убить героя, когда история завершена, реципиенту же предоставляется возможность с этим знанием – эпистемологически и этически маркированным повествователем – продолжать жить.

Ситуация читателя в этих историях весьма прозрачна, это ситуация воспитания воли: каким образом продолжить жить, когда будущее наступило, история закончена, сюжет завершён, а образ исчерпан? Если, например, А. Камю для прояснения этой ситуации потребовалось дезавуировать саму возможность познания, то С. Лем и Б. Стругацкий просто оставляют читателя в ситуации неопределённости этического и онтологического выбора, в ситуации, когда он вынужден строить свои собственные аксиоматические схемы и модели, то есть в проблемной ситуации начала осознанной рефлексии, начала философствования как практической деятельности. Трагическому изображению экзистенциального переживания ситуаций несовпадения сущего и должного, завершающихся реальным или ритуальным самоубийством субъекта такого переживания, посвящена большая часть художественной культуры XX в., нет необходимости множить имеющиеся весьма подробные описания. К. Булычёв в «Посёлке» выгодно отличается от большинства популярных авторов в вопросе о воспитании воли читателя тем, что даёт ясный ответ: в оппозиции природы и культуры событийное будущее возможно тогда и только тогда, когда субъектом исполняются универсальные правила природы, а искусственные системы культуры выстраиваются сообразно природе и в рамках природы: нарушение искусственных инструкций приводит к сохранению статуса субъекта в естественном мире.

Проблема будущего возникает всякий раз, когда обсуждается вопрос о целях, желаниях и потребностях человека, об условиях их исполнения. Научная фантастика, будучи частью литературы, работает не с понятиями, но с образами, задача которых – убеждать, вызывать переживания и эмоции, создавать стимулы, направлять внимание, внушать и прививать те или иные

ценности. Научной фантастике, в отличие от подавляющего большинства литературных жанров и направлений (за исключением волшебной сказки), довольно легко удаётся поставить читателя перед неразрешимыми философскими проблемами и – в силу кажущейся необязательности, условности очуждённого литературного языка – предложить то или иное их решение, не обращаясь к какой-либо аргументации или анализу реальной истории. В этом заключается сила научной фантастики и источник её популярности: конкурируя с формами религиозной, научной и философской рефлексии, фантастическая литература предлагает образные, эмоциональные формы решения неразрешимых проблем, в том числе и проблемы будущего, так что эти решения часто конструируют реальное будущее, если и не направляют, то предвосхищают эволюционные процессы в технике.

Решение проблемы будущего К. Булычёвым в романе «Посёлок» весьма убедительно. Оппозиции «природа-культура», «сущее-должное» разрешаются в пользу «природы» и «сущего», показывая, что субъектный статус героя и его субъективная история возможны тогда и только тогда, когда он следует естественным этическим и эпистемическим правилам, проверяя по ним системы искусственных кодов культуры. Такое позитивное решение проблемы будущего в образной, литературной форме находит серьёзную поддержку в моделях религиозного и научного сознания и само по себе является иллюстрацией, мысленным экспериментом для философской рефлексии.

## Литература

### *Первоисточники*

1. Булычёв К. Посёлок. М., 1988.
2. Витицкий С. Поиск предназначения, или Двадцать седьмая теорема этики. М., 1995.
3. Лем С. Фиаско / Собрание сочинений. Т. 12 дополнительный. М., 1995.

### *Теоретическая литература*

4. Голубков С.А. Фантастические миры Сигизмунда Кржижановского // Нестеров А.Ю. (ред.). Вторые Лемовские чтения. Самара, 2014.
5. Козьмина Е.Ю. Фантастический вариант романа-робинзонады // Тюпа В.И., Федунина О.В. (ред.). Школа теоретической поэтики. М., 2010. С. 214-223.
6. Лапшин И.И. Философия изобретения и изобретение в философии: введение в историю философии. М., 1999.



7. Манаков М.Ю. Цикл произведений о докторе Павлыше в контексте творчества Кира Булычёва // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. Челябинск, 2017. № 2. С. 73-79.
8. Михайлов А. Фантастическое как Иное культуры // Нестеров А.Ю., Кузнецова Е.Р. (ред.). Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема). Самара, 2009.
9. Нестеров А.Ю. Фантастическое как логический парадокс // Нестеров А.Ю., Кузнецова Е.Р. (ред.). Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема). Самара, 2009.
10. Поппер К.Р. Объективное знание. Эволюционный подход. М., 2002.
11. Саморукова И.В. Конструирование фантастического в литературе // Нестеров А.Ю., Кузнецова Е.Р. (ред.). Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема). Самара, 2009.
12. Стругацкий А., Стругацкий Б. Фантастика – литература // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений в 10 т. Второй дополнительный том. М., 1993.
13. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. М., 1997.

## **«ШТАБС-КАПИТАН ФОРТУНАТОВ»: ПОСЛЕДНИЙ ТУР НА ПУТИ К СИНТЕЗУ\***

*Перепёлкин М. А.  
г. Самара, Россия*

В центре внимания автора статьи находится социально-фантастический роман Б.К. Фортунатова «Остров гориллоидов», увидевший свет в конце 1920-х гг. Анализ романа, а также сопоставление его с научными публикациями Б.К. Фортунатова, убеждают в том, что итогом биографических и эстетических поисков романиста становится отход от идеи химического синтеза белка к пониманию любви как высшей ценности и сохранению жизни как самой значимой задачи, стоящей перед человеком.

*Ключевые слова:* Б.К. Фортунатов, «Остров гориллоидов», социально-фантастический роман, научная фантастика, система героев, хронотоп, синтез белка, заповедник Аскания-Нова, А.Н. Толстой, «Хождение по мукам», прототип.

«Отказавшись от чаю, в забытьи, Говядин шептал: Во главе правительства стоят патриоты, – честнейшие люди, благороднейшие личности... Вольский, вы его знаете, – присяжный поверенный из Твери,

---

\* Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ 18-412-630003.