

## **МЕЗАЛЬЯНС МАССКУЛЬТА С АРТХАУСОМ? ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЁМОВ НФ В СОВРЕМЕННОЙ ЭЛИТАРНОЙ ПРОЗЕ**

*Казарина Т.В.*

Для современной художественной литературы использование фантастических приёмов стало нормой. Это сломало китайскую стену между «серьёзной» словесностью и «фантастическим гетто», о котором прежде любили рассуждать авторы научно-фантастических произведений. Сейчас разделительная полоса между двумя зонами словесности мало кем принимается во внимание.

Её затапывали сразу с двух сторон. Создатели традиционной фантастики – из-за их претензий на более серьёзную, чем прежде, роль в литературе. Авторы «большой» прозы – ради завоевания читательской аудитории, которую они с 90-х годов стремительно теряли. С тем, что в целом картина была именно такой, никто всерьёз не спорит. Но дальнейшее вызывает вопросы. Неясны последствия этих процессов – то, насколько плодотворными они оказались для литературы. Экспансия научной фантастики (завоевание ею новых территорий) явилась удачной операцией или ничего не дала? Готовность инновационной литературы использовать приёмы жанровой прозы означала сдачу позиций или вела к новым приобретениям? И, если это было вынужденной мерой, продиктованной желанием сохранить читателя, то почему к ней прибегали те, кто в этом меньше других нуждался, от кого читатели не сбегали и кому не нужно было искусственно наращивать тиражи – Виктор Пелевин, Владимир Сорокин, Дмитрий Быков, Ольга Славникова, Алексей Иванов и другие более чем популярные авторы? Все они из числа немногих профессионалов, кого литература и так «кормит»!

Что касается «патентованных» научных фантастов (насколько я могу о них судить), освоение новых территорий легло на них тяжким бременем. Некоторые их тексты, – причём из тех, что приветствовались фэндомом, – явно не выдерживают двойной нагрузки – сознаваемой авторами необходимости хранить верность

лучшим традициям SF и одновременно – трансформироваться в сторону большей актуальности, бытовой достоверности, психологизма, стилистической изощрённости и т.д. В этом отношении персоны некоторых мэтров фантастики кажутся мне поистине трагическими.

Сошлюсь только на одну фигуру – Вячеслава Рыбакова – и на один его текст – повесть «Трудно стать богом». Это сиквел (продолжение) известной вещи братьев Стругацких, но не повести «Трудно быть богом», как можно было бы ожидать, а «Миллиарда лет до конца света». У классиков это была история четырёх учёных, стоящих на пороге больших открытий и сталкивающихся с тем, что кто-то пытается остановить их работу. Причём методами, которые недоступны ни для отдельных людей, ни даже для самых могущественных организаций. Единственное удовлетворительное объяснение происходящего герои Стругацких находят в том, что сам природный порядок противится резкому вмешательству, попыткам его радикального изменения. Эту враждебную силу герои называют Гомеостатическим Мирозданием. Все понимают, что с ним шутки плохи: один из их общих знакомых только что погиб при загадочных обстоятельствах, остальным грозят расправой. В результате трое учёных сдаются и прекращают исследования, четвёртый намерен принять бой.

Рыбаков рассказывает, что произошло затем. Персонажи прежние, между событиями «Миллиарда лет» и сиквела проходит лет десять, наступает время «перестройки», стремительного развала советской науки.

Тысячу раз взвесив происшедшее, герои Рыбакова встречаются снова и теперь сходятся на том, что Гомеостатическое Мироздание, когда оно вмешалось в их работу, оказалось что-то слишком подкованным этически и психологически: подозрительно хорошо знало, кого, чем пугать и в какой момент. Главный герой, Малянов, находит новое объяснение давних событий. По его мнению, жизнь вселенной не сводится к действию механических сил, – это творческий процесс. В этом смысле Мироздание похоже на живое существо – мыслящее, волящее, чувствующее. И к ним четверым оно «присматривалось» в поисках «приёмника» – посредника в переговорах с человечеством. Тогда, 10 лет назад, в ситуации,

описанной Стругацкими, никто не был готов к этой роли, а теперь Малянов, его жена и сын, образовав скреплённую любовью «троицу» (подобную сакральной – Бог-Отец, Бог-Сын и Бог-Дух Святой), случайно создали нужную конфигурацию и превратились в орган восприятия воли бытия. Это переломное событие должно открыть эру согласия человека и вселенной.

В смысловом отношении два текста – два осмысления одних событий. Стругацкие описали загадочную ситуацию и предложили свою разгадку, Рыбаков – свою.

Прежде герои оценивали происшествие с научных позиций, – и оно обескураживало, теперь оценили с религиозных – и вера в мировую гармонию оказалась восстановлена. Непреклонному Верховскому (тому единственному, кто не отступился и продолжал исследования за всех четверых) Малянов объясняет: «Этот рычаг (имеется в виду «верховная воля бытия» – Т.К.) абсолютно не приспособлен для использования волками и медузами. – Не съесть, не выпить, не поцеловать. И никого не ухайдокать. И даже не полюбоваться, чтобы скрасить переваривание пищи или зарядить энергией для придумывания чего-либо, что можно съесть, выпить или поцеловать. Потому он и выкручивался у тебя из рук – а тебе казалось, над тобой враги куражатся»<sup>1</sup>.

Одни и те же сигналы извне Стругацкими были прочитаны как доказательство кризиса познания, существования тупика, в который оно рано или поздно упрётся, а Рыбаковым – как свидетельство космического триумфа любви, понятой христиански. Проще говоря, из одной и той же истории Стругацкие извлекали философский, а Рыбаков – религиозный смысл.

В общем, почему бы и нет? Но в том, как это у Рыбакова сделано, присутствует масса несообразностей.

С одной стороны, писатель старается засвидетельствовать свою принадлежность к цеху фантастов, многократно присягая великим Стругацким как верховным божествам. Автор подчёркивает литературное происхождение своих персонажей, то, что они «сотворены» Стругацкими: трижды упоминаются их произведения («Стажёры», «Понедельник» и «Гадкие лебеди»), и каждый раз

---

<sup>1</sup> *Рыбаков Вяч.* Трудно стать богом. – Электронный ресурс: [http://bookz.ru/authors/ribakov-va4eslav/get\\_god/1-get\\_god.html](http://bookz.ru/authors/ribakov-va4eslav/get_god/1-get_god.html)

называется фамилия знаменитых писателей. Н-р: «Как там у Стругацких в «Стажерах»?.. «Наступает чудесный миг, открывается дверь в стене – и ты снова Бог, и Вселенная у тебя на ладони...». Сюжет Рыбакова не приплюсовывается к сюжету Стругацких, не пристраивается у него «за спиной», а включает его в себя, так что не читавшему «Миллиард лет» повесть Рыбакова не понять.

Иначе говоря, текст Рыбакова постоянно отсылает нас к претексту, но это значит, что он должен из него вытекать, считаться с его логикой. Однако именно этого и не происходит. Те «сигналы извне», которые получали герои Стругацких, были угрожающими: один из учёных погиб, у другого была разгромлена квартира, к третьему подсланы в чём-то его подозревающие агенты КГБ, а жизнь его жены и сына оказалась под вопросом. У Рыбакова к этим испытаниям прибавляются события периода перестройки, – они изображаются беспощадно и легко встраиваются в тот же ряд угроз, издевательств и надругательств. Почему Мировое Добро действует методами запугивания и насилия? Всё это вместе напоминает скорее козни дьявола, чем доказательства бытия Божия. Но в чём Стругацкие услышали голос зла, то Рыбаков предлагает принять как благою весть – свидетельство существования мировой гармонии и Божьей милости. Зло здесь выступает провозвестником добра, причём Добра с большой буквы, вселенского.

Как уже говорилось, поводом для переосмысления печальных событий прошлого стал у Малявина прилив нежности к жене и сыну, и семейный союз начал казаться ключом к мировой гармонии. Но в повести Стругацких тот же герой испытывал те же чувства, причём усиленные ощущением опасности. И делал противоположные выводы. Разве его новые откровения этим не обесцениваются?

Более пристальный анализ позволяет убедиться, что Рыбаков беспринципно смешивает два несоединимых принципа построения текста – свойственные примарному и секулярному повествованию. Примарное считает первичным мир референций, для секулярного исходная реальность – знаковая. Это различия основополагающие, принципы полярные, и смешению они не подлежат. Но в повести Вячеслава Рыбакова это смешение происходит. По Рыбакову, у описанных им событий сразу два адреса: они происходят в

художественном мире братьев Стругацких и – в непридуманной российской действительности рубежа 80-90-х гг. (иначе откуда перестройка, о которой у Стругацких нет и не может быть ни слова?!). Креаторами первого мира являются знаменитые фантасты, демиургами второго – Природа, Бог, – это уж кто как считает... Но если эти два мира совместить (что в данном случае и делается), страшно представить, какой там окажется фигура Творца. Видимо, в его образе должны быть слиты черты Бога-Отца, Бога-Сына, Святого Духа и... Аркадия и Бориса Стругацких...

Что толкало Рыбакова к таким странным художественным «выходкам»? Видимо, сознание двойной ответственности и – как следствие – готовность быть «слугой двух господ» одновременно. Верность научной фантастике и её кумирам заставляла сделать ход их мысли отправной точкой собственных размышлений. Поэтому в сиквеле всё происходит «под знаком Стругацких». Но намерение покинуть пределы пространства, освоенного фантастикой, вынуждало коснуться злобы дня, выйти в мир больших идей и безусловных ценностей, поэтому научно-фантастический дискурс у Рыбакова временами переходит в газетно-фельетонный, а в финале, ещё более неожиданно – в религиозный. Органичного единства не возникает, – образуется что-то вроде «коктейля Молотова».

Такого рода нестыковки есть не только у «записных» фантастов. Сошлюсь на два последних романа представителя литературного «мейнстрима» Алексея Иванова – «Псоглавцы»<sup>2</sup> и «Комьюнити»<sup>3</sup> – о вмешательстве неких неподконтрольных человеку сил в течение современных событий. Алексей Иванов уже испытывал свои силы на историческом и современном материале, и очень удачно. С фантастикой ему повезло меньше. В обоих романах интрига строится по законам формульной литературы – с загадочными происшествиями, смертельными опасностями и чудесными спасениями. Они перемежаются размышлениями героев об остро злободневном – о влиянии интернета на современного человека, о протестных акциях оппозиции в Москве 2011 г. (выступлениях «белоленточников») и т.п. Эти вставные эссе – самое интересное у Иванова, но они мешают действию – снижают накал страстей. Хуже

---

<sup>2</sup> Иванов Ал. Псоглавцы. – СПб.: Азбука, 2012.

<sup>3</sup> Иванов Ал. Комьюнити. - СПб.: Азбука-Атикус, 2012.

того: пока герои раздумывают, они удивляют остроумием и проницательностью (явно позаимствованными у автора), когда совершают поступки – поражают недогадливостью, неумением сложить два и два. Они здраво и небанально судят о происходящем – и попадают во все расставленные им ловушки, а в итоге гибнут, чем успешно подпитывают мнение, что все умные – дураки.

Здесь масскульт и серьёзная литература живут под одной обложкой, но не срастаются, а всего лишь соседствуют. И ничего не выигрывают от этого соседства.

Однако союз фантастики и «элитарной» прозы может приносить большие выгоды, это не раз доказала художественная практика самых разных авторов – от реалиста Маканина до постмодерниста Сорокина. Чтобы понять, какие, надо обратиться к конкретным текстам. Желательно, к таким, которые не уведут нас окончательно от темы творчества Стругацких, поэтому я остановила свой выбор на произведениях Дмитрия Быкова и Ольги Славниковой.

Дмитрий Быков постоянно пользуется возможностями фантастики в своих серьёзных романах, посвящённых событиям российской истории, – не только в «Эвакуаторе» (где это абсолютно очевидно), но и в «Оправдании», «Орфографии», «Остромове», романах «ЖД» и «Икс». Быков любит подчёркивать, что родная для него литературная среда – это фэндом, что среди его литературных кумиров на первых местах Стругацкие, Житинский, Терц (тоже любивший фантастику).

Однако помимо биографических и вкусовых, у его тяготения к фантастике есть серьёзные художественные основания. В наши довольно ленивые времена Быков – автор-многостаночник: поэт, прозаик, литературовед, журналист, биограф и т.д., – не зря один из критиков назвал его «ренессансной фигурой»<sup>4</sup> нашей словесности. При этом Быков не просто пытается обжить все области литературы, – он норовит находиться во всех сразу, одновременно: его лирика – эмоциональный отклик на актуальные события, его публицистика – реплики не просто заинтересованного гражданина, но литературоведа, культуролога. Он утверждает, что никогда не писал стихов на случай, но мы-то знаем, что писал... Ему важно сделать

---

<sup>4</sup> *Яржомбек Т.* Больше чем «Поэт» // Московские новости № 510. – 19 апреля 2013 г.

произведения неодномерными: так, чтобы сразу – и о сегодняшнем, и о вечном, и для ума, и для души.

В романе «Орфография»<sup>5</sup> это удаётся не без блеска. Это текст о том, насколько необходимо для человека то, что считается лишним, необязательным, условным. События романа происходят в России 18-го года. Как известно, одним из первых декретов советской власти русская орфография была реформирована – ликвидированы некоторые буквы и упрощены правила правописания. Быков усугубляет ситуацию: в его романе новая власть отменяет орфографию – всю и сразу – как орудие классового угнетения. Это оказывается равносильно уничтожению большого слоя людей – филологов, писателей, издателей. Но причины для паники есть не только у них. У всех здравомыслящих людей возникает страх, что воля к упрощению покалечит слишком многое: сегодня отменили орфографию, завтра – собственность, послезавтра – ценность человеческой жизни. В итоге это окажется «путём к решению всех мировых вопросов путём ликвидации вопрошающих»<sup>6</sup>. События романа это предположение подтверждают.

Быков пишет о плодах упрощительства, его последствиях – для человека, общества, культуры. Прозаик демонстрирует замечательное знание жизни литературных и академических кругов этой эпохи, черт и повадок конкретных людей – Луначарского, Горького, Ходасевича, Хлебникова, Шкловского, Введенского и мн. др. Реконструкция событий проведена виртуозно, но автору этого мало. Речь ведётся не о том, что однажды случилось с русской культурой, а о том, что с ней случается то и дело, и значит, роман должен вести от наблюдений к обобщениям. Именно здесь оказывается необходима фантастика. У Быкова она в равной степени служит объединению сюжетных пластов и наращиванию смыслового объёма целого.

Сюжет романа опирается, если можно так сказать, одним концом – в конкретику (узнаваемые лица и ситуации), другим – в некие обобщающие, собирательные фантастические образы-метафоры.

И первый из них, возникающий ещё в экспозиции, – образ «тёмных». Как говорится в романе, накануне революции в северной

---

<sup>5</sup> Быков Д. Орфография. Опера в трёх действиях. - М.: Вагриус, 2007 г.

<sup>6</sup> Там же. – С. 76.

столице появляется новая порода людей – множество нищих с плоскими жёлтыми лицами без выражения. Их всё больше, они ведут себя по-хозяйски: сначала кланчили, потом начинают убивать. Фантазёр Грэм (художественная реинкарнация Грина) уверяет, что «тёмные» – принявшие человеческий вид крысы. Это остаётся без комментариев, но позволяет создать образ inferнальной стихии, прорвавшейся в мир социального. Тема революции, общественных преобразований начинает звучать необычно: то, в чём принято видеть рационально обоснованные, продуманные шаги власти, теперь выглядит взрывом иррациональных сил.

Начало «Орфографии» – о распаде питерской литературной среды. «Упразднённые» писатели и филологи пробуют жить кучно, селятся одной коммуной, но она тут же распадается надвое, и внутри каждой – свои разногласия. Почва ушла из-под ног, и все связи рвутся. В упростившемся мире все как-то сразу теряются и глупеют: дают волю страхам, подозрениям, начинают сводить счёты. Все скандалят, всюду раздрай. Станислав Ежи Лец однажды пошутил, что бывает не только комедия, но и трагедия дель арте, – послереволюционные события у Быкова выглядят именно так – смешно и жутко.

Однажды зимней ночью главный герой романа подбирает на улице потерявшегося мальчика лет пяти, обогревает, развлекает и собирается отвести домой, но мальчик неожиданно исчезает – уходит поутру, когда герой ещё не проснулся. И по адресу, который он назвал, никто не живёт. «Многие потом видели этого мальчика»<sup>7</sup>, – говорится в конце главы. Невесть откуда взявшийся и неизвестно куда девшийся малыш превращается в фантастического призрака – нечто вроде воплощённого укола совести, упрёка, адресованного тем, кто не уберёт мир от распада, от сиротства, от вселенской стужи. Inferнальный ребёнок действительно является то одному, то другому герою: от этого видения отмахивается самовлюблённый Казарин-Ходасевич, грубо толкает ребёнка «похоронивший гуманизм» Блок, а Хламида-Горький, с обычной для него готовностью пожертвовать реальным ради красивой выдумки, рад

---

<sup>7</sup> Там же. – С. 137.



усомниться: «А был ли мальчик?!...». Это делает каждого из них и всех вместе виновниками «обрушения мира», своего рода «могильщиками будущего» (ребёнок всегда был его символом).

Цепочка образов, говорящих о социальной катастрофе, увенчивается фантастическим образом «тёмных», портретная галерея деятелей искусства – фантастическим образом таинственного ребёнка, а свести воедино все сюжетные линии романа позволяет метафора альмекской флейты.

В «Орфографии» героев – как в «Войне и мире», а сюжетных поворотов – гораздо больше: на дворе 18-ый год, всё меняется, людей бросает из огня да в полымя. Роман выстраивается многослойный, причудливый. Если эта барочная постройка не рассыпается на отдельные части, то только потому, что в ней предусмотрены надёжные скрепы. И главным замковым камнем становится образ волшебной дудочки, полученной в наследство от легендарного племени альмеков. Её мелодия должна приносить счастье, но флейта поёт, только если соединены две её половинки. А они всё время оказываются в разных руках, и потерявшиеся люди ищут друг друга, гоняясь по всему свету, то и дело оказываются почти рядом, у цели, – но встречи не происходит, целое не складывается, музыка не звучит. «Он за ней, она от него. Он прыгает, она взлетает. Он коршуном, она зайцем; он волком, она рыбкой; он рыбаком, она птичкой. Проходя весь круг оборотничества, он носится за ней в безвыходном отчаянии, но тщетно: всякий раз в цепи превращений она опережает его на шаг»<sup>8</sup>.

Благодаря этому образу, сама революционная идеология – как намерение всё упростить, от орфографии до классового состава общества – выглядит попыткой играть на половинке свирели, извлекать мелодию из сломанного инструмента.

Обнаглевшие крысы, обречённый ребёнок, волшебная флейта, – конечно, всё это складывается в знакомую конфигурацию – заставляет вспомнить легенду о гамельнском крысолове. Как известно, он спас город от нашествия крыс, а когда не получил обещанной награды, точно так же, соблазнив мелодией флейты, увёл и погубил детей.

---

<sup>8</sup> Там же. – С. 631.

Мотив заезженный, но Быков выворачивает эту историю наизнанку. У него фантастическая дудочка – орудие не мести, а спасения. Её мелодия целительна, – она способна помирить влюблённых, вернуть детей – родителям, правописание – всем. Однако флейту «упростили», или, попросту говоря, сломали, и мир больше не подчиняется творческим началам бытия, начался разгул хаоса. Идея упрощения лишает силы то, что спасало мир, она разрушает его береги.

Фантастика в романе Быкова – связующая, цементирующая сила – и в формальном, и в содержательном отношении. Она существует как бы на периферии текста: героям что-то странное мнится, мерещится, кажется. Но эти видения овнешняют неявные, но властные начала бытия – его творческие возможности (альмекская флейта), альтернативные им силы упрощительства (крысы), жертвы вмешательства этих сил (дети, будущее). Фантастика даёт облик невидимому, заставляет сосредоточить внимание на самом существенном.

Похожий случай – роман Ольги Славниковой «2017»<sup>9</sup>. Критики в массе своей любят Быкова ругать, а Славникову – хвалить. Больше всего – за её метафоры. У Славниковой, и правда, удивительное умение угадывать в очертаниях одной вещи приметы другой. Её метафоры удивляют, перед ними хочется остановиться и полюбоваться, забыв обо всём. И эти-то остановки страшно тормозят движение её сюжетов. В её вещах действие почти неощутимо, сюжет еле дышит. И её всё более частое обращение к фантастике во многом вынужденное: оно продиктовано погоней за занимательностью, динамикой, саспенсом. Как говорит сама писательница, «у книги, тем более у толстого романа, должен быть опорно-двигательный аппарат — сюжет и загадка. В литературе трэша это есть»<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Славникова О. 2017. Роман. – М.: Вагриус, 2006.

<sup>10</sup> Славникова О. "Старшее поколение провоцирует творческий климакс у молодых": беседа с писательницей о её новой книге, мире горных духов и премии «Дебют». Сайт Полит.ру. 2006. 7 марта. Электронный ресурс: <http://www.pokolenie-debut.ru/press/olga-slavnikova-starshee-pokolenie-provotsiruet-tvorcheskii-klimaks-u-molodykh-beseda-s-pisate>

Это из авторского комментария к роману «2017». Трешем она непочтительно называет весьма авторитетную традицию: её роман во многом перекликается с «Улиткой на склоне» бр. Стругацких.

Роман Славниковой о «подмораживании» как современной политической стратегии. Аналитики всё чаще говорят о том, что причина стагнации российской жизни – в сознательном торможении социальной активности, которая, в противном случае, взорвёт государственную систему. Славникова пишет о катастрофичности этого, казалось бы, спасительного варианта.

Действие протекает в краях с суровой природой, и темперамент героев – совсем не южный. Но в романе каждого из этих обычно сдержанных людей лихорадит всерьёз. Камнерез Иван Крылов, уже не мальчишка, переживает настоящее наваждение – попадает во власть странной женщины, о которой очень мало знает: он гоняется за ней по всему городу, непрерывно ищет новых встреч. И что-то похожее происходит со всеми: «замороженная» энергия большинства то и дело прорывается во вспышках коллективного безумия – необъяснимых кровавых бунтах, непонятно против чего и ради чего. Во всех этих событиях есть логика, но это логика смерти. Взрывы страсти – предсмертные конвульсии людей и общества.

Одна из главных сюжетных линий связана с поисками и добычей уральских драгоценных камней – символов бездушной красоты, окаменевшей страсти. Сюжет приближает героев (каждого и всех вместе) к этому полюсу бытия – окончательной остановке, кристаллизации, вымораживанию всего трепетного и сиюминутного. Организатор нелегальной добычи камней замерзает среди снегов во время одной из своих «вылазок». Но даже и не выходя из собственной кухни, герои чувствуют, как постепенно меняются физические свойства реальности. Тяжелеет и овеществляется всё, что недавно было невидимым и невесомым: падающая тень может отдавить ногу, а там, где ты недавно сидел, ещё долго не развеивается след тела – его смутное подобие.

Распорядительницей событий оказывается Хозяйка Медной горы – владелица окаменевшей красоты мира. Она поджидает пока ещё живых в своих ледяных краях и окончательно «избавляет» их от жизни. Нельзя сказать, что мир деградирует, – он движется к

идеальному состоянию – к сиянию, стерильности, совершенству. И главное, это уже навсегда, – никакие люди больше не помешают.

За текстом Славниковой, как уже сказано, брезжит другое произведение – «Улитка на склоне»<sup>11</sup> Аркадия и Бориса Стругацких. Славникова строит роман по их модели.

У Стругацких вера в скорое обновление мира довольно рано сменилась подозрением, что человек неистребимо консервативен: он хочет перемен, но совершенно не представляет, что с ними делать. В «Жуке в муравейнике» посланец негуманоидной цивилизации Щекн иронизирует: «Стоит вам (людям – Т.К.) попасть в другой мир, как вы сейчас же начинаете переделывать его на подобие вашего собственного. И, конечно же, вашему воображению снова становится тесно, и тогда вы ищите еще какой-нибудь мир и опять принимаетесь переделывать его»<sup>12</sup>.

Но если нет перемен – нет будущего. А если оно не предвидится, фантастика лишается проективности и становится аллегорией. «Улитка» – аллегория исчерпанности идеи прогресса (прежде всего – научного) и вообще «мужской» цивилизации.

В повести мир разделён надвое: существует Лес – жуткий и загадочный, как в волшебной сказке, – и Управление по делам Леса. Иначе говоря, есть область иррационального (народной и природной жизни, русской истории, – аллегория допускает разные трактовки) и сфера разумной деятельности. Разум пытается подчинить себе всё, но только имитирует всемогущество: на освоение леса бросаются отряды людей и полчища техники, но там по-прежнему правит нечистая сила – амазонки, русалки, мертвяки. Все блестящие победы разума, все «слияния» и «одержания», о которых рапортуют по радио, – чистый блеф.

Граница между Лесом и Управлением непроницаема. Из двух главных героев один (Перец) пытается попасть из Управления в Лес, другой (Кандид) – из Леса в Управление, – ни то ни другое не удаётся.

---

<sup>11</sup> Стругацкий А., Стругацкий Б. Улитка на склоне. – М.: ЭКСМО, 1997.

<sup>12</sup> Стругацкий А., Стругацкий Б. Жук в муравейнике. Волны гасят ветер: Повести. Отягощённые злом, или Сорок лет спустя: Роман. Сочинения. Т. 3. – М.: Текст, 1996. – С. 75.

Однако же Лес и Управление – двойники: происходящее там и там одинаково абсурдно. В Управлении трудятся от зари до зари, проводя научные расчёты на сломанных компьютерах, – и прекрасно знают, что получают неверные результаты. Или, в какой-то момент, гоняются за сбежавшей машиной, делая всё, чтобы её не найти, даже с завязанными глазами – потому что техника это секретная, не дай Бог догонишь – неприятностей не оберёшься. В Лесу люди ведут себя так же чудно: здесь опасности со всех сторон, но местные жители беспечны, живут с отключённым сознанием, в праздной болтовне. То и дело гибнут, но даже не пытаются себя защитить.

В ходе событий и Кандид, и Перец из маргиналов превращаются в людей, нужных окружающим, но это мало что меняет, не затрагивает общего порядка вещей. В мире «Улитки» социальное, как и рациональное, не играет роли. Здесь правит органическое, природное. Поэтому хозяйевами, точнее – хозяйками положения – оказываются женщины. В повести они на втором плане, но на первых ролях.

Они соприродны миру, в котором живут, – так же подчиняются не разуму, а инстинкту, поэтому, в отличие от мужчин, не знают ни экзистенциальных переживаний, ни физических страданий: не болеют, не калечатся и не гибнут, – эта реальность бережёт их как «своих».

Женщины не боятся Леса, – это их пространство. Безрассудная Рита днями и ночами бродит по лесу, купается в русалочьих озёрах, и любящий муж переживает не за неё, а за себя, – как бы жена не ушла совсем!

Женщинам принадлежит власть – и в Лесу, и в Управлении. Причём не номинальная, а реальная: они ею пользуются. Директорский пост в Управлении передаётся по эстафете от одного любовника секретарши Альбины другому. А в Лесу правят амазонки, презирающие мужчин за неспособность превращать живое в мёртвое и мёртвое в живое. Сами они предпочитают оживлять, а не убивать. Женское здесь – стихия жизни, но не вполне человеческой, дочеловеческой. Это образ креативности – но неосмысленной. Её символом в повести становится «клоака» – рожаящее болото, которое время от времени зачем-то производит

на свет слизняков размером со слона, а потом их поглощает, топит. У Стругацких такое вот иррациональное (женское) – реальная подоплёка всего, что происходит в якобы рациональном (мужском) мире.

У Славниковой тоже верховодят женщины, и куда более явно: манипулируют мужчинами, «втёмную» используют Крылова, сосредоточивают в своих руках богатства (деньги и те самые «камушки»), а в итоге сливаются в фигуру владычицы Севера – Каменной Девки (Хозяйки Медной Горы). Не чета героиням Стругацких, они знают, что делают: например, только бывшая жена Крылова, бизнес-вумен Тамара, способна объяснить, что происходит с обществом и с миром. Но в этом романе женщина персонифицирует не жизнь, а смерть, – не случайно Тамара делает состояние в погребальном бизнесе. Поэтому торжество женского начала становится здесь победой над всем человеческим и человечным. Знак финального триумфа женщины – появление на последних страницах романа гигантской фигуры Хозяйки Медной Горы. Это символ возвратного движения мира, – причём не к животному-растительному способу существования (как у Стругацких), а в другую геологическую эпоху – в царство камней и минералов.

Не отсылая к Стругацким прямо, Славникова даёт поводы о них вспомнить, почувствовать сходство и разницу. Разница, по-видимому, в том, что, как ни безотраднa картина, нарисованная знаменитыми фантастами, наша современность даёт повод для ещё более мрачных проекций.

Эти два романа – Быкова и Славниковой, – как мне кажется, позволяют утверждать, что фантастическое в современной литературе может использоваться не только декоративно – то есть для «оживляжа», чтобы разнообразить повествование и этим приманить читателя-простака. Роль фантастического оказывается куда более существенной. В эпоху «заката метанарративов», когда скомпрометированы идеи светлого будущего, научного прогресса, всеобщего братства и т.д., литература не перестаёт нуждаться в ёмких образах, не привязанных намертво к жизненной конкретике. В фигурах мышления, интегрирующих смыслы; в доминантных кодах, благодаря которым структурируется повествование и выстраивается единая логика интерпретации жизненного материала.

Фантастические мотивы и образы оказываются способны играть эту роль конденсаторов смысла.

## **ДИСКУРС ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЕГО ОТНОШЕНИИ К САМОМУ СЕБЕ И РЕАЛЬНОСТИ (ОБЪЕКТИВНОСТИ)**

*Курсанова Л. И.  
Коротина О. А.*

Три вещи побудили нас задуматься о дискурсе фантастического как способности сознания создавать и интерпретировать то, чего нет: первая – юбилей, 80-летие А. Тарковского в 2012 году дал повод пересмотреть его фильмы – «Зеркало», «Солярис», «Сталкер», «Жертвоприношение»; вторая – демонстрация на российском канале фильма Ларса фон Триера «Меланхолия», его обсуждение в телевизионной студии с А. Гордоном; третья – Челябинский метеорит.

Для начала определим объективное (реальность) как то, что присуще самим вещам, где образы бесконечно варьируются по отношению к этой реальности. Субъективным же мы будем называть такую перцепцию, где образы варьируются в отношении друг друга и привилегированного образа. Что может быть субъективнее сновидения, галлюцинации, бреда? Но в них также наличествует привилегированный объект, так называемое ядро бреда. Дискурс фантастики принадлежит к перцептивной системе, которую мы определили как субъективную.

Когда мы задаемся вопросом о перцепции, возникает вопрос об её источнике: это, как правило, либо внешние объекты, либо внутренние. Внутренними мы называем те, где восприятие захвачено им же самим созданными образами, которые субъект придумывает, отбрасывает, придаёт новое направление тем, что возникли на основе внешних объектов, т.е. человек создает то, относительно чего он реализует способность видеть иное, никогда не бывшее. В отношении внутренних образов действует тот же