

предпочтительный вектор нашего устремления в грядущее, наш дальнейший маршрут.

Всматривание в прошлое делает социального прогнозиста невольным заложником имеющегося исторического опыта просто потому, что другого «строительного материала» для созидания будущего мира у него нет. Это как у детей, которые в своих играх порой, так или иначе, воспроизводят повседневно наблюдаемую ими жизнь взрослых. И делают это потому, что иного опыта у них пока просто нет.

Вся совокупность заключенных в романе «Борьба в эфире» писательских прогнозов и озабоченностей имеет свое закономерное развитие в наше время. И это только доказывает справедливость авторских предположений и тревожных ожиданий. Да, в самом деле, одна лишь доведенная до абсолюта технократическая утопия не способна сделать человеческую жизнь счастливее.

Литература

1. Беляев А.Р. Продавец воздуха: Фантастика отечественная. Москва: Издательство «Э», 2017. 608 с. – (Отцы-основатели: русское пространство).

2. Фромм Эрих. Иметь или быть?; пер. с нем. Э.Телятниковой. Москва: Издательство АСТ, 2017. 320 с. – (Философия – Neoclassic). Выделение в приводимых цитатах отдельных слов принадлежит автору книги.

3. Яновский В.С. Портативное бессмертие: романы; предисл. и коммент. М.О. Рубинс. Москва: Астрель, 2012. 604 с.

С. ЛЕМ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

*Даренский В.Ю.
г. Луганск*

В статье анализируются основные теоретические и методологические принципы, на которых основана работа С. Лема как литературного критика. Показана оригинальность его теории литературного произведения и главных принципов его интерпретации. Анализируются репрезентативные примеры критического анализа С. Лема, а также его общий критический взгляд на процессы в современной литературе.

Ключевые слова: С. Лем, литературная критика, произведение, анализ.

*Сначала столь многолюдную область, как
литературная критика, я объявил пустынной,
чтобы затем эту мнимую пустоту заполнить
собственными категорическими суждениями.*

С. Лем [2, с. 260].

С. Лем как литературный критик по своим воззрениям и пониманию задач художественной литературы, целей, мотивов и методов работы писателя – в XX веке явно представлял собой «уходящую натуру». По своим взглядам он был, скорее, «человеком из XIX века» со всеми атрибутами писателя и мыслителя эпохи классического реализма и научного позитивизма. Даже жанр фантастики у С. Лема является не самоценным продуктом воображения, рассчитанным на развлечение фантазии читателя, а в первую очередь особой формой гуманитарного исследования тех тенденций в развитии общества, науки и самого человека, которые присутствуют в данный момент и могут быть экстраполированы в будущее. В этом смысле они представляют собой разновидность мыслительных экспериментов, принятых в науке, но только воплощенных здесь в художественно-фантастической форме.

С другой стороны, в прозе С. Лема всегда присутствует классическая проблематика и «высокой» литературы с ее глубинными нравственными конфликтами и мировоззренческими поисками, с мучительной внутренней рефлексией героев, глубоким психологизмом и трагическими судьбами. Этот аспект содержания литературного произведения для С. Лема остается самым важным признаком художественности. При этом саму литературу С. Лем понимает весьма широко – например, эссе «Что изменилось в литературе?» он начинает с рассмотрения «Интеллектуальной автобиографии» философа К. Поппера как примера интеллектуального анахронизма. Литература для С. Лема – это все, что так или иначе имеет отношение к исследованию человека; «я не считаю, что литература должна быть только красивой или дающей отдых благодаря выдумке, то есть лжи. А значит, я ощущаю давление перемен, и мною управляет оно» [2, с. 13]. Исходя из своего собственного писательского опыта, С. Лем пишет: «я стремился к “антропологическому эксперименту” со скрытым вопросительным знаком: что будет с человеком, если он столкнется с чем-то, что превосходит его понимание?» [2, с. 12]. Именно в этом аспекте своей экспериментальности «литература не может сегодня повествовать точно так же и точно о том же, о чем рассказывали Сервантес и Бальзак» [2, с. 13].

Философско-эстетическая концепция С. Лема, лежащая и в основе его литературно-критических работ, в России до сих пор не рассматривалась. Например, «Новейший философский словарь» всего лишь отметил у С. Лема «приверженность идеалам гуманизма швейцарского типа» [1, с. 312]. Но, выступая как литературный критик, С. Лем прославился как ироничный, но радикальный критик постмодернизма, а в качестве главного эстетического диагноза современности он констатировал тот факт, что «прежде всего из поля зрения исчезла Большая Проза» – не только в том смысле, что ее перестали писать, но и в том, что перестали читать, классики становятся неинтересными. Большой Прозой он называет произведения, в которых постигнут «дух эпохи» благодаря тому, что под прагматикой повествования в них присутствует большой мировоззренческий Миф в позитивном смысле этого слова – то есть универсальная смысловая основа и «картина мира», создающая целостный взгляд на мир и на все, что в нем происходит, на основе понимания универсальных законов мироздания и человеческой жизни.

«Прежде всего из поля зрения исчезла Большая Проза, – писал С. Лем. – Возьмем ли мы “Красное и черное”, или “Войну и мир”, или “Человеческую комедию” Бальзака, или “Волшебную гору”... везде принцип значащей структуры (композиции)... есть появление определенных “личностей” на каком-либо конкретизированном, как эпоха, фоне. Или, если говорить совсем просто, из такой литературной прозы можно добыть знания о времени ее возникновения – демонстрирующего свою историческую тождественность – во всем многообразии. “Облик истории” всегда является там обязательным фоном» [2, с. 704]. Этим определяется и самая главная, по С. Лему, задача художественной литературы – для нее «нет ничего более важного, чем попытки понять, куда наш мир движется и должны ли мы этому сопротивляться, или, принимая это движение, активно в нем участвовать» [2, с. 14]. Объективный закон литературного процесса состоит в том, что «так как мир не хочет постоянно повторяться, то и литература не должна без борьбы отказываться от возможности идти с ним в ногу как захватывающая игра со скрытым замыслом, как шутка, начиненная, возможно, и драматической моралью, как смертельно серьезная игра, но не из-за прихоти писателя, а в силу необходимости» [2, с. 17]. И только благодаря этому сознательному усилию художественная литература может оставаться «непрекращающейся попыткой постижения сути человечества и предвосхищения его будущей судьбы... В духовной жизни литература может быть самое большее чем-то таким, чем в физической сфере является тренировка, закалка, развитие упражнениями рефлексов и способностей, то

есть умственной концентрацией, а значит, даже в самом худшем случае должно сохраниться то, что образно представлял Паскаль, когда говорил о мыслящем тростнике» [2, с. 15].

Такая фундаментальная функция литературы не может осуществляться бессознательно, а для ее осознания, как пишет С. Лем, нужно «выковать такое понятийно-художественное оружие или такие интеллектуальные, этические и эстетические мерки, которые не рассыплются в прах на ближайшем повороте истории», позволяя литературе выполнять задачу «сохранения универсализма человеческой мысли – мысли, для которой прекрасное писательство является лишь одной маленькой гранью» [2, с. 14-15].

Этими принципиальными соображениями и определяется функция литературной критики. Стоит привести пространную цитату С. Лема из его сборника «Мой взгляд на литературу», в которой он подробно и строго *методологически* определяет специфику работы литературного критика, проводя при этом важные параллели между нею и научным исследованием, находя в них важные общие черты. «Критика, – пишет С. Лем, – используя точные методики, действует с помощью обнаружения парадигм, стоящих за элементами произведения; продвинутая же до предельной границы, является его редукцией к этим парадигмам, в результате чего автор, исследуемый таким способом, оказывается в лучшем случае гением плагиата, коль скоро так ловко собрал все из множества источников. Но ведь прием композиционного соединения этих образцов является именно тем достоинством, которое должно найти отражение в критическом описании... прием, если он оригинален, одновременно неповторим и использован впервые, а эти методики, будучи наукопроизводными, могут обнаружить исключительно то, что представляет повторяемые явления (как известно, любая уникальность, не приводимая ни к чему, кроме самой себя, не может быть объектом научного познания, – и счастье для науки в том, что таких совершенных уникалов в мире, собственно, почти нет). Таким образом, *genus proximum* произведений вполне можно обнаружить, а вот их *differentia specifica* проявляется намного сложнее» [2, с. 49-50]. Таким образом, «методическая» часть работы критика парадоксальным образом стремится к тому, чтобы исчерпать себя: т.е. как бы «отслоить» в произведении все повторяющееся и добраться до его *differentia specifica* – его неповторимого и уникального «ядра». Это основа мастерства критика.

Таким образом, самой ключевой методологической проблемой критики является ее умение «схватывать» индивидуальность каждого произведения. У С. Лема присутствует собственная теория литературного произведения, во

многим близкая теориям пост-структурализма, в частности, «позднего» Р. Барта, но вместе с тем и имеющая свою специфику, которая определяется в первую очередь собственным писательским опытом. «Произведение, – пишет С. Лем, – это не замена философского сочинения социологическим или экономическим трактатом, а мистерия, ритуал, возвышение, движение по периметру тайны, а не вторжение в ее суть с карандашом и репортерским блокнотом в руке. Пригвоздить значение финальным толкованием, чтобы дрогнуть больше не могли – это забить на поэме крышку гроба» [2, с. 269]. Это сравнение произведения с мистерией и ритуалом очень показательное – оно сразу же выводит лемовское понимание произведения за рамки сциентизма и связывает его скорее с «мифологической» школой в литературоведении.

Принцип структурирования произведения из хаотической совокупности семантически значимых средств выражения С. Лем формулирует следующим образом: «Лазейка, делающая возможным объединение случайной цепи событий жизни с той, другой, всеобщей, звездной и высокой, не появляется от счастливого стечения обстоятельств, поскольку не столько его обнаруживает, сколько его создает. Поэтому литература – это прежде всего воплощение, а не протокол, производство значений происходит в ней через соотнесение одних событий с другими, через нахождение сходств там, где их никто не увидел» [2, с. 262]. Тем самым, С. Лем рассматривает создание произведения как особый стохастический процесс упорядочивания, с одной стороны, суммы жизненных впечатлений и идей, а с другой – суммы выразительных художественных средств. Причем в последнем случае степень порядка находится в прямой зависимости от степени неожиданности авторских решений и находок. Но в чем специфика этого «воплощения»? Принципиальным понятием для С. Лема является термин «художественное преобразование» [2, с. 242]. Хотя он встречается у него не часто, но в самых принципиальных случаях, когда нужно выделить самую главную специфику художественного текста по отношению к той реальности, с которой он коррелирует.

Вместе с тем, С. Лем старается максимально «алгоритмизировать» свое понимание специфики художественного текста и правил его создания. Главное из них он формулирует так: «у меня выработалось такое правило: если отсутствует соответствие между структуральными эталонами конструкции и содержательно-проблемной начинкой создаваемого, то соскальзывание в ненамеренный гротеск неизбежно. Ибо образцы, сопутствующие творению, обычно просвечивают через общую постройку

(афористично это можно выразить так: кто-то, желая описать механизмы уничтожения некоей могущественной, богатой цивилизации, делает это, отвечая на вопрос “кто убил богатую даму?”, что может оказаться столь же ненамеренно забавным, как, например, описание супружеской ссоры, основанное на структуре описания извержения вулкана)» [2, с. 51]. В данном случае речь идет о том, что «гротеска» (в смысле явной бездарности текста) можно избежать только в том случае, если универсальные модели повествования (нарративы и т.д.) воспроизводятся нетривиально, т.е. неожиданным и необычным способом.

Исходя из этого общего принципа, С. Лем предлагает следующее объяснение разным уровням художественности и значимости произведения, исходя из его культурных оснований: «Вот предварительное предложение объяснения тайны: коррелятом гениального сочинения является – по исторически застывшему мнению потребителей – целостность (или почти что целостность) культуры, стоящей за сочинением» [2, с. 61]. Общей «чертой литературных шедевров, очень сильно отличающихся друг от друга, как, например, сочинения Кафки и Достоевского, является такая конструкция образов действительности, которая представляет определенный эквивалент “многозначности”, потенциальной “полиинтерпретационности” окружающих нас явлений. Именно в ней, как я считаю, кроется загадка “вневременности” или скорее устойчивости выдающихся произведений к действию времени. Повторное, отличное от осуществленного предыдущими поколениями, прочтение произведения, обуславливающее его жизнеспособность, возможно благодаря его “поливалентности”» [2, с. 225]. Соответственно, в отличие от базовой «поливалентности» шедевров, «литературный вымысел “рядового” писателя характеризуется в сопоставлении с “мезгой действительности” отчетливым нагромождением совокупностей, целесообразности поступков, рациональности человеческих действий, а в более широком плане – однозначностью и акцентированием всяческих “смыслов”» [2, с. 224].

Этим обстоятельством объясняется, в частности, известный в истории феномен долгой непризнанности многих литературных шедевров. «Почему, – спрашивает С. Лем, – то, что раньше было герметичным, скучным, не имеющим ценности или же тривиальным, скандальным, бесстыдным, наконец, ненужным и бесплодным, – становится голосом эпохи, исповедью сына века, новым, потрясающим нас открытием человека, которого мы прежде не знали?» [2, с. 232]. Это можно объяснить именно «поливалентностью» произведений, при которой привычный «код» интерпретации может долгое время оставаться ложным, пока не появится новый, адекватный «код». Поэтому «новизна – это нечто такое, чему сначала

надо научиться и лишь потом восхищаться» [2, с. 66]. И по той же причине, с другой стороны, «бывает, что в эмпирическом отношении анахронические произведения сохраняют художественную плодотворность» [2, с. 51]. Последний случай бывает тогда, когда не устаревает и соответствующий «код» понимания.

«Поливалентность» литературного произведения и художественного текста является сердцевинной всей концепции С. Лема и основным принципом его литературно-критической методологии. Для ее лучшего понимания стоит привести весьма обширную цитату С. Лема из главы его книги «Философия случая», которая называется «Литература как антиномия». «Семантическую многозначность нетрудно разглядеть целиком, если речь идет об одном предложении, однако если многозначность выступает на уровне целого литературного произведения, она может придать ему ауру тайны. “Эффект тайны” не возникает из какого-нибудь хаоса или семантической коллизии. Предпосылкой этого эффекта является соответствующая композиция... Так, например, если толковать творчество Кафки как знак онтологической зыбкости человека перед лицом мира, то господина К. можно с равным основанием признать как виновным, так и невиновным, а “процесс” против него, следовательно, как справедливым, так и гнусным. Действительно, по поводу этих противоречий, по существу, и велись споры критиков. Семантические противоречия могут организоваться в систему в окружении такой проблематики, которую они имплицитно указывают на нее косвенно, молчаливо, способствуя введению в сюжет определенных коллизий. Однако в таких случаях ее не называют ее собственным именем и не стремятся добраться до самой ее сути для каких-либо окончательных решений. Такое окружение основного повествования системно организованными смыслами, чаще всего онтологическими, это результат развития литературы, в ходе которого преследуются все время, правда, одни и те же цели, но не все время одним и тем же способом» [3, с. 681]. Таким образом, «поливалентность» создается семантическими противоречиями внутри текста, благодаря которым он всегда остается многозначным, всегда отсылая к какой-то внутренней проблеме, «тайне», но не называя ее собственным именем.

Именно это и должен сделать критик – в первую очередь, найти имя для «тайны» произведения и замысла писателя. «Деятельность критика, – пишет С. Лем, – если ее рассматривать в общекультурной, метакритической перспективе, основывается именно на том, что критик своими гипотезами в качестве “проектирующих определений” устраняет, как умеет, эту исходную семантическую неопределенность текста. Тем самым он стабилизирует текст

в оптимально выбранной точке пространства виртуальных значений» [3, с. 689]. Вместе с тем, С. Лем смотрит на эту деятельность трезво и отчасти даже пессимистично: «я не верю, что кто бы то ни было (например, проницательный критик) может убедить читателя, прочитавшего и с неприязнью отбросившего роман, в его достоинствах и заставить им восхищаться» [2, с. 260].

В целом С. Лем выделяет два общих типа литературно-критических суждений и концепций, в зависимости от того, к какому типу автора они относятся: «А ведь чем же иным являются зачастую толкования сочинений, если не теориями *ad hoc* подготовленными для того и так, чтобы семантическая “экология” произведения подверглась явному и полному опознанию? Когда автор повсеместно известен, когда его сочинения представляют в сознании критики образцовую систему – эта “экология” сама устанавливает сплоченную, коллективно критикой вознесенную систему. Зато когда автор не достиг такого ранга, конкретная критика его единичных сочинений становится отдельными “недостатками”, которые в общем собрании не проявляют никакой закономерности» [2, с. 65].

В качестве наиболее показательных примеров анализа самим С. Лемом семантической «экологии» произведений, точнее, общей поэтики некоторых писателей-классиков, рассмотрим Достоевского, Набокова и Борхеса.

«Если уж говорить о некоем “методе Достоевского”, – пишет С. Лем, – то ему присущи такие черты: писатель как может избегает создания во вводной характеристике героя чего-то вроде “окончательной, высшей характерологической формулы”, так что даже когда он говорит от себя, то любой ценой избегает подхода “авторского всезнания”, типичного для прозы XIX века, заменяя его представлением многих связей (“говорится, что...”, “доходили слухи...”, “якобы” – вот самые простейшие примеры), причем противоречащих, не соответствующих друг другу, часто несовместимых, полных недоговоренностей, ярких инсинуаций, частичных опровержений, возвратов к одному и тому же мотиву в разном истолковании и т.п.» [2, с. 223].

Очевидно, что это рассуждение С. Лема весьма близко классической концепции М. Бахтина «полифонического романа» Достоевского. Однако здесь есть и своя специфически «лемовская» черта – это взгляд на полифонию Достоевского как бы «изнутри» – т.е. на основе собственного писательского опыта, в рамках ответа на вопрос «А как это делается?» И это очень важно для читателя – почувствовать литературу как своего рода «мастерскую».

О Набокове, как нам кажется, С. Лему удалось сказать самое важное и принципиальное, то, что роднит этого писателя с русской классической литературой (а не то, что противопоставляет его ей). Набоков, пишет он, «дает Гумберту возможность искупления в кульминационной для меня сцене романа: оказавшись перед “вновь обретенной Лолитой”, Гумберт осознает, что эту лишенную всех “нимфетических” чар, беременную, поблекшую Лолиту, которая любую, даже самую жалкую пародию семейной жизни предпочитает судьбе, уготованной ей “отчимом”, – он любит по-прежнему, или, пожалуй, только теперь и любит, или же, наконец, полюбил неизвестно когда, ибо метаморфоза эта совершилась постепенно. Чувство, вопреки его собственным предположениям, не угасает, и незаменимость Лолиты на целые толпы “нимфеточных” гурий, находящихся на нужной ему стадии незрелости, открывается перед Гумбертом как нечто окончательное, перерастающее способность его понимания, его талант высмеивания, вышучивания всего, что случилось с ним, как тайна, совладать с которой он не хочет и не умеет» [2, с. 258-259]. Тем самым, С. Лем очень тонко уловил тот факт, что настоящая «тайна» романа «Лолита», при всей его внешней «аморальности», состоит в том же, чем всегда и занималась великая русская литература – открытием человеческого в человеке: высшего в нем, существующего вопреки низшему.

В свою очередь, на примере столь близкого ему писателя-мыслителя Х.-Л. Борхеса С. Лем зафиксировал общий процесс угасания художественного воображения и подменой его интеллектуализмом (хотя намного ранее об этом писал русский философ В. Вейдле в книге «Умирание искусства»). В своей характеристике на примере творчества этого писателя С. Лем формулирует общий историософский вывод о сущности современной культуры следующим образом: «С начала своей писательской деятельности Борхес испытывал недостаток в свободном и богатом воображении. Сначала он был библиотекарем и остался им до конца, хотя и в его наиболее гениальном воплощении. И это потому, что в библиотеках он должен был искать источники вдохновения; при этом он ограничивался исключительно культурно-мифологическими источниками. Речь идет о глубоких, разнообразных, богатых источниках, которые являются целыми мифологическими идейными сокровищницами в истории человечества. Но эти источники исчезают в нашу эпоху, если речь идет об их силе для объяснения и интерпретации развивающегося далее мира. Борхес со своей парадигматикой и даже со своими высочайшими достижениями находится в конце нисходящей кривой, высшая точка которой – в давно минувшем периоде. Поэтому он вынужден играть тем, что у наших предков

принадлежало к сакральной сфере, вызывало уважение, принималось за возвышенное и таинственное» [2, с. 783]. Но даже столь пессимистичное отношение к современной культуре у С. Лема было не окончательным и к концу его жизни еще более радикализировалось.

Уже на рубеже XX-XXI веков С. Лем зафиксировал катастрофические тенденции в современной цивилизации, выражающиеся в крайней культурной деградации господствующего типа человека. Он писал: «эта абортивность, повсеместное влияние недоносков – это хилиастическая закатная истина конца тысячелетия... цивилизация, технизированная и переавтоматизированная до такой степени, что становится нашим идолом-покровителем, абсолютно всеохватывающим, который берет нас под опеку и заботится о каждом космическом и земном шаге, становится своего рода адом, в который мы, сами того не желая, превратили наши стремления к повсеместному благополучию» [2, с. 709]. Радикальный термин «абортивность» (ранее использованный М.К. Мамардашвили) фиксирует тот факт, что современный человек, превращаясь в биосоциальный автомат, остается нерожденным как личность и живет на таком примитивном уровне смыслов, что его уже метафорически начинают называть «пост-человеком». Следует отдать должное смелости С. Лема, не побоявшегося поставить такой «диагноз».

Тем самым, в основу литературно-критической работы С. Лема был положен канон Большой Прозы, на основе которого определялась значимость отдельных произведений. Этот канон, сформулированный в терминах пост-структурализма, позволил С. Лему построить эффективную методологию литературной критики, избегающую «провала» в релятивизм постмодерна, но вместе с тем, сохраняющую принцип открытости Времени и загадочному образу Человека как главному и неизменному предмету художественной литературы. Благодаря этому С. Лему удалось создать широкую критическую панораму литературы XIX-XX веков и сформулировать принципы, которые позволяют удерживать литературу от распада и примитивизации.

Литература

1. Грицанов А.А. Лем Станислав // Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. Минск: Изд. В. М. Скакун, 1999. 896 с.
2. Лем С. Мой взгляд на литературу. М.: АСТ, 2009. 857 с.
3. Лем С. Философия случая. М.: АСТ, 2007. 767 с.