

# ПОНЯТИЕ И ПРОБЛЕМА ФАНТАСТИЧЕСКОГО

*Ирина Саморукова (Самара, Россия)*

## КОНСТРУИРОВАНИЕ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРЕ

Предмет рассуждений данной статьи – конструкция фантастического в самой литературе и в дискурсе о литературе – филологических и культурологических работах.

Фантастическая литература в ее жанровом многообразии и фантастическое (в литературе, в искусстве) – понятия не тождественные. Впрочем, речь идет не столько о понятиях (здесь как раз можно было бы развести жанровую фантастику как предмет поэтики и истории литературы и фантастическое как предмет философских дисциплин, к примеру, эстетики), сколько о данных непосредственного опыта столкновения с фантастическим в литературе. И здесь всякий скажет, что какой-либо фантастический жанр (от готического романа до научной фантастики) немислим без фантастического и в то же время в нем всегда есть нечто «реальное», разумеется, слово это берется в кавычки.

Таким образом, фантастическое в литературе следует осмысливать как 1) принадлежность литературной конструкции; 2) нечто, фундированное представлением о «реальности», проникающим в литературу, если угодно, «мимезисе» в ауэрбаховском понимании.

Третий момент, который нас интересует, это вклад Станислава Лема в своеобразную «реконструкцию» и фантастического, и собственно литературной фантастики, т.е. научно-фантастического жанра. Лем здесь становится и отправной точкой рассуждений, и основным «примером».

1. Самый очевидный и типологически ранний способ конструирования фантастического – это репрезентация фантастического как «онтологического», как безусловного атрибута модели мира в производстве. Внутри мира произведения это фантастическое позиционируется как имманентное качество условной реальности. Таковы имеющие мифологический генезис фантастические существа и чу-

десные предметы волшебной сказки, встреча с которыми не вызывает у героя никакого удивления, чудовища и драконы эпоса. Сюда же можно отнести инопланетных существ и технические атрибуты некоторых жанров научной фантастики. «Онтологическое» фантастическое – термин, возможно, не слишком точный – конструируется как принадлежность мира, отделенного от читателя некой дистанцией – пространственно-временной и ценностной. Если мир волшебной сказки по отношению к миру читателя находится «нигде» («в некотором царстве, некотором государстве») и воспринимается весь как чистый вымысел (вспомним определение сказки В.Я. Проппом как произведения с установкой на вымысел), то мир, например, эпоса, где тоже встречаются фантастические существа и предметы, принадлежит к абсолютному прошлому, а мир научной фантастики – к «абсолютному будущему». Иными словами, если эпическая фантастика находится внутри мифа об идеальном прошлом, то подобные конструкции в научной фантастике создают миф об идеальном будущем. «Онтологическое» фантастическое по определению не связано с мотивом тайны (в жанрах, где доминирует такая фантастика, гораздо чаще встречается формула приключений) и постулируется как принадлежность идеальной (со знаком плюс или со знаком минус) реальности. Следует заметить, что в произведениях Станислава Лема «онтологическое» фантастическое, предельно рационализированное, технологически и научнообразно описанное, является только условием развития сюжета, в основе которого всегда лежит мотив тайны. Точнее, внутри «онтологического» фантастического у Лема – в «Солярисе», «Непобедимом», в рассказах и повестях о Пирксе или Йоне Тихом – вызревает иное фантастическое, о котором будет сказано чуть позже.

Если говорить о фантастических жанрах, то мифическая модель фантастического «онтологического» наиболее последовательно воспроизводится сегодня в жанре фэнтези. По мнению Б. Дубина, фэнтези – это неоконсервативная по своей идеологии реконструкция мифа, когда важной становится проблематика неконфликтных (героических) идентичностей. Онтологическое фантастическое здесь вытесняет/ подменяет/ апроприирует реальность. Роль такого фантастического в современной культуре можно определить как эскапистскую.

2. Следующая конструкция фантастического – фантастическое «конвенциональное» – имеет отношение к системе литературы. Здесь речь идет прежде всего о литературных жанрах. Фантастические жанры воспринимаются таковыми только на фоне так называемых нефантастических (назовем их «реалистическими», «миметическими») жанров. В этом плане средневековый рыцарский роман, например, не может считаться жанром фантастическим, так как не противостоит никакому другому жанру, где бы миметически конструировался повседневный опыт. Фантастические жанры, как подчеркивает Ц. Тодоров, возникают вместе с современной системой литературы, с конца 18 века [1]. Тогда же оформляется реализм как тотально детерминированный рациональными основаниями способ репрезентации мира. Фантастическое здесь проблематизирует рационально объяснимое. Постепенно формируются формулы и жанры, в которых разрабатываются модели этой проблематизации. Дж. Кавелти – известный специалист по массовой литературе – а большинство фантастических жанров сегодня относятся именно к ней – называет две таких формулы: «тайна» и «чуждые существа и состояния» [2]. Конвенциональность фантастического в данном случае – не только в нормативности самих литературных конструкций (готический роман, фэнтези, произведения о вампирах и прочих «чуждых существах»), но и в некой базовой конструкции самой реальности в сознании реципиента, с которой соотносится мир фантастического произведения. Миметическая конструкция у читателя и автора фантастического произведения актуализируется именно благодаря ее деформации в самом фантастическом жанре. Внутри жанра фантастическое детерминировано законами жанровой модели.

Если говорить, например, о современной фантастике, включая сюда научную фантастику и различные разновидности фэнтези, то она противостоит такими «миметическим» жанрам массовой литературы, как детектив, женский роман, боевик, хотя все чаще и чаще возникают гибридные формы, вроде мистических (фантастических) боевиков. Это, кстати, свидетельствует о том, что сама граница между фантастическими и нефантастическими жанрами в современной культуре фактически стерлась. Стирание этой границы связано прежде всего с изменением самих представлений о реальности, с кризисом репрезентативности искусства, которое все чаще воспро-

изводит так называемую превращенную реальность, то есть конструкцию реальности в сознании и символическом языке различных социальных групп. При этом современная эпоха характеризуется кризисом любых тотализирующих объяснительных моделей, по Ж.Ф. Лиотару – метанарративов, а именно метанарративы и обеспечивают господство единого представления о реальности.

Стирание границ фантастического и миметического имеет место не только в массовой литературе: это общее явление литературы и искусства нашего времени. В качестве примера можно назвать творчество В. Пелевина, В. Сорокина, Лм. Липскерова, «Элементарные частицы» М. Уэльбека.

По мнению С. Лема, современная фантастика началась с «Войны миров» Г. Уэллса. «...Уэллс, – пишет он в своей автобиографии, – первым взобрался на ту высоту, с которой открывался вид на возможности жанра в самых крайних его проявлениях. Он предвидел облик катастрофы и предвидел верно» [3]. Ф. Джеймисон также выделяет «Войну миров» как «образцовое произведение» научной фантастики XX века в силу его особой «реалистической» проблематики, связанной с цивилизационными и нравственными последствиями империализма [4]. Это стирание границ миметического и фантастического присутствует и в творчестве бр. Стругацких, в таких романах, как «Миллиард лет до конца света», «Пикник на обочине», «Гадкие лебеди» и др., где фантастическое буквально врывается в повседневную жизнь, выявляя ее глубинные проблемы. От научной фантастики (по выражению Б. Дубина – технического проекта) здесь мало, что остается. Фантастическое здесь часто становится разновидностью аллегории на тему современности и ее перспектив. Подобную фантастику социолог литературы Б. Дубин называет социально-философской, рассматривая ее как условно-эстетическую реакцию на проблемы социального взаимодействия в современном обществе [5]. В отличие от «онтологических» конструкций, в фантастической «конвенциональной» между миром читателя и миром, где присутствует фантастическое, складываются те же отношения контакта и дистанции, что и в художественном тексте миметического типа. Отсюда, думается, такое напряженное отношение советской цензуры к текстам С. Лема и братьев Стругацких. Стирание границы между фантастическим и миметическим происходит и в различных видах социальных дистопий.

Что касается Станислава Лема, то он почти всегда удерживается внутри научно-фантастического жанра, если под ним понимать, как уже было замечено, «технический проект». Современная проблематика последовательно переносится Лемом в технократическое будущее. В центре его произведений – проблема освоения космических пространств и технологическая ортопедия земных возможностей человека. Возможен ли продуктивный контакт с другими мирами, их успешная колонизация – задается вопросом фантаст и отвечает – нет, поскольку мы проецируем на другие миры свои модели мировосприятия и поведения. Проблема «проекции» лежит в основе «миметической» составляющей его произведений.

Однако у С. Лема присутствует и иной вид жанровой фантастики, которую можно назвать «симуляционной». Речь идет, в частности, о сборнике «Абсолютная пустота», состоящем из рецензий на никогда не существовавшие произведения художественной и научной литературы. Следует заметить, что Лем вообще любит реферировать и рецензировать никогда не существовавшие тексты и теории. Таких мест немало, например, в «Солярисе». По признанию самого писателя, это пристрастие выросло из своеобразной забавы обозревать несуществующие научные открытия. «Миметический» момент здесь состоит в достаточно точном воспроизводстве того или иного типа дискурса. В данных фантастических жанрах – они весьма распространены в литературе постмодернизма (один из последних примеров книга Р. С. Каца (Р. Арбитмана) «История советской фантастики» [6]) – вымысел (можно было бы назвать его и имитацией) выявляет особенности современного мышления, его тупики и парадоксы, на вскрытие этой парадоксальности работает и авторская ирония. Такой иронической фантастики у Лема немало и внутри собственно научно-фантастического жанра и дистопий. Ярким примером здесь является «Футурологический конгресс». В этом произведении внутри будущего, где в силу истощения ресурсов и перенаселенности нашей планеты, апробируются химические способы гармонизации кричащих социальных противоречий, возникает еще одно будущее, где эти противоречия вроде бы успешно решаются при помощи различных химических модуляторов ощущений и восприятия мира. В повести выясняется, что эти модуляторы на самом деле являются тотальными симуляторами. На самом деле вместо прекрасного технократи-

ческого мира с безоблачным существованием имеет место полный распад цивилизации, который и скрывается измененным состоянием сознания полуразложившихся обитателей этого «дивного нового мира». Это ошеломляющее героя открытие в финале произведения разоблачается как видимость, сон Йона Тихого, отравленного особым газом счастья, который только апробируется в будущем первого порядка. Герой «Футурологического конгресса» постоянно пребывает в состоянии неуверенности: действительно ли имеет место то, что он видит воочию, или это кажимость, иллюзия. Вот здесь мы подходим к третьему способу конструирования фантастического.

3. Назовем этот способ конструирования фантастическим «функциональным». Его исследованию посвящена монография французского структуралиста Ц. Тодорова «Введение в фантастическую литературу», написанная на рубеже 70-х годов. В этой работе Ц. Тодоров ставит перед собой задачу дать структурное описание тематики фантастических жанров. Согласно этой задаче, фантастическое должно пониматься как функция элемента внутри поэтической структуры. Фантастическое трактуется как внутрисюжетная функция, как момент сюжетного развертывания. Здесь важнейшим становится мотив тайны и сомнения героя и идентифицирующего свою позицию с ним читателя в статусе происходящего, которое представляет собой загадку, не объяснимую рационально. «Последнее прибежище века рационализма», – так определяет Ц. Тодоров фантастическое в исследуемых им произведениях Я. Потоцкого, О. Бальзака, Э. По, П. Мериме, Ги де Мопассана и других подобных авторов. Внутри самого художественного мира разыгрывается конфликт детерминированной реальности и фантастического, которое законами изображаемой реальности детерминировано в данном месте сюжета быть не может, то есть представляет собой загадку. Такое фантастическое неустойчиво в самом сюжете произведения: оно часто получает в финале объяснение. Именно такая конструкция, по Ц. Тодорову, и есть истинное, чистое фантастическое, ибо четко обозначает границы познаваемой реальности, какой бы она ни виделась автору, герою и читателю. Ц. Тодоров пишет о том, что «золотой век» фантастической литературы подобного типа остался в прошлом, что уже в конце 19 века она исчерпывает свою продуктивность. Думается, что ученый не прав, ибо у Лема фантастическое «функциональное» имеет

место практически во всех научно-фантастических произведениях. Герой у него всегда сталкивается с загадкой, которую невозможно объяснить всеми имеющимися у него в наличии научными теориями (неважно, что многие из них сами представляют пример симуляционной фантастики), на которую невозможно эффективно воздействовать всеми имеющимися техническими ресурсами (которые можно считать онтологической фантастикой). Разобраться с тайной может только человек, опирающийся на свои собственные силы, на свой нравственный потенциал. «Функциональное» фантастическое является сюжетообразующим в «Солярисе», в «Непобедимом», в «Гласе господ» – подлинных шедеврах Станислава Лема. Роган в финале «Непобедимого» оказывается в мире «мушек» – крошечных примитивных самовоспроизводящихся механизмов, уничтоживших все живое на планете Регис Ш, блестяще справляющихся со сложными техническими аппаратами и выводящих из строя мозг человека. При этом герой Лема вступает в контакт с загадочными механическими существами практически безоружный, ничем не защищенный. Встречаясь с необъяснимым и коварным, он принимает его таким, каково оно есть, и это помогает герою Лема выжить, сохранив человечность. Очень важно, что в сюжете подобных произведений тотальная рациональная и технологическая колонизация фантастического не происходит: здесь отсутствует гармонизирующий финал. Оно остается так до конца и не освоенной тайной.

4. Четвертая конструкция фантастического рассмотрена подробно в книге Роже Кайуа « В глубь фантастического» [7] и связана с самим актом восприятия созданного в произведении мира. Фантастическое здесь понимается как результат акта рецепции. Формирование этой концепции связано с практиками сюрреализма, с так называемым измененным состоянием сознания. Правда, Кайуа не рассматривает литературу, а сосредоточивается в основном на анализе опыта восприятия визуальных изображений. Это фантастическое, по мнению мыслителя, рождается из реализации метафоры (ее буквализации) и развоплощения аллегории. Неслучайно в книге Кайуа большое место занимает анализ алхимических эмблем и различных когнитивных аллегорий XVI–XVII веков. Фантастическое сосредоточено в реципиенте, культурный опыт восприятия которого обнаруживает брешь.

Подобной концепции фантастического, но уже применительно к литературе, придерживается и М. Уэльбек в своем эссе о творчестве Г. Ф. Лавкрафта. Он пишет, в частности: «Претворить жизненные восприятия в беспредельный источник кошмаров – вот дерзкое «пари» для всякого писателя-фантаста» [8].

Фантастическим «рецептивным» может стать и то, что не воспринималось как таинственное в момент его создания. Иными словами, продуцирование фантастического эффекта могло не входить в задачу создателя того или иного изображения. В какой-то мере заявления о «мифологической фантастике» есть демонстрация фантастического рецептивного, ведь живой миф всегда принимается за саму реальность. Роже Кайуа не относит к фантастическому гротеск, в частности, Иероним Босх для него не является фантастическим художником. Но думается, что столь часто встречающиеся в культурологических и литературоведческих работах рассуждения об «эссенциальном» фантастическом, фантастическом как таковом, которые в одну кучу валят и сказочную фантастику, и романтический гротеск, и мотивы готического романа и приемы, имеющие явно аллегорический характер, каковые мы встречаем, например, у Достоевского или Салтыкова-Щедрина, являются примерами именно рецептивной конструкции фантастического, которая фундируется миметическим модусом восприятия мира самих исследователей. Для этого модуса вполне релевантна причинно-следственная детерминация, прерывающаяся лишь в особых состояниях сознания – бреда, сна, болезни, художественного вдохновения. Внутри литературы такая конструкция, как мы видим, не редкость. Она становится и предметом изображения. Для «рецептивного» фантастического очень важно, чтобы свидетель необычайных, таинственных, загадочных явлений, как это ни парадоксально звучит, контролировал собственную рецепцию, то есть понимал субъективный характер необычных видений.

С. Лем относится к подобному способу конструирования фантастического иронически, что весьма наглядно демонстрирует уже упоминавшийся «Футурологический конгресс». Здесь Йон Тихий, оказавшись под воздействием умиротворяющего газа, пытается контролировать свое рецептивное состояние путем причинения своему телу всяческого вреда – пощечин, царапин и пр., ну а сама химическая утопия в результате такого контроля оборачивается дис-



топией. В «Солярисе» «гости» оказываются совершенно реальными, сотканными из плоти и крови, а вовсе не продуктами воспаленного воображения. Следует заметить, что рецептивное фантастическое может быть частью других конструкций фантастического, в частности, фантастического функционального, но остается им до тех пор, пока не обретает своего «объективного» в пределах мира произведения характера.

В заключении следует отметить, что различные конструкции фантастического в творчестве Станислава Лема становятся предметом художественной рефлексии, важнейшим проявлением которой является ирония. Эта ирония базируется на самом способе работы Лема с языком, с различными типами символических порядков и прежде всего с научно-техническим дискурсом. Предельно рационализированный, этот дискурс в рамках жанра научной фантастики обнаруживает свою фантастическую природу и тем самым проблематизирует свою универалистскую претензию на описание реальности. Взгляд из говорящего языком науки «абсолютного будущего», направленный на проблемы современной культуры, позволяет Лему не только «предвидеть облик катастрофы», но и усомниться в возможностях ее сугубо рационалистического моделирования и технологического преодоления. Наукообразное описание реальности часто выглядит абсурдным и наивным, как в «Предисловие автора к предыдущим изданиям «Рукописи, найденной в ванне». Роман «Рукопись, найденная в ванне» (1961 г.) – пример фантастической аллегии, дистопия на тему тоталитарного государства. Здесь по цензурным соображением действие перенесено в Америку, в Пентагон, который и является таким саморегулирующимся тоталитарным агрегатом. В «Предисловии» же, якобы созданном в четвертом тысячелетии и представляющим собой научный комментарий к обнаруженным запискам, тоталитарное государство описывается в терминах специалиста по архаической древности. Здесь говорится о некоем государстве Аммер-Ку времен династии Пресынидов и о капищах Кап -Э- Таала, одним из которых и был Пентагон. Ирония здесь создается за счет полной неадекватности наукообразного описания реальности, которая на собственном опыте слишком хорошо знакома читателям С. Лема. Субъект этого живого опыта почти всегда присутствует в его произведениях в лице героя, с позиции которого ведется повествование. Субъективизация

повествования сопротивляется любым попыткам тотального объяснения мира, его универсализирующего истолкования, она всегда оставляет в нем лазейку для случайности, лакуну для загадки и тайны. «... Мое перо, – писал С. Лем в своей автобиографии, – притягивают два противоположных полюса. Один из них – это случайность, второй – организующая нашу жизнь закономерность. Чем было все то, в результате чего я появился на свет и, хотя смерть мне угрожала множество раз, выжил и стал писателем, и к тому же писателем, который пытается сочетать огонь и воду, фантастику и реализм?» [9]. Все творчество писателя, по его собственному свидетельству, является попыткой ответа на этот вопрос, ответа, который никогда не может быть признан исчерпывающим.

*Список использованной литературы:*

1. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С.70–71.
2. Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. № 22 (1996). С.33–34.
3. Лем С. Моя жизнь // Лем С. Собр. Соч. в 10-ти томах. Т.1. М., 1992. С.16.
4. Джеймисон Ф. О советском магическом реализме // Синий диван. № 3. 2004.
5. Дубин Б. Литература как фантастика: письмо утопии // Дубин Б. Слово-письмо – литература. Очерки по социологии современной культуры. М., 2001. С.27.
6. Кац Р. С. История советской фантастики. СПб., 2004.
7. Кайуа Р. В глубь фантастического. СПб., 2006.
8. Уэльбек М. Г. Ф. Лавкрафт: против человечества, против прогресса. Екатеринбург, 2006. С.71.
9. Лем С. Моя жизнь // Лем С. Собр. Соч. в 10-ти томах. Т.1. М., 1992. С.8.